

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**MEZI OSOBOU A ROLÍ, MEZI ŽIVOTEM A SMRTÍ**

**Josef Honzík**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Oponent práce: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Acting

**DIPLOMA THESIS**

**BETWEEN PERSON AND ROLE, BETWEEN LIVE AND DEATH**

**Josef Honzík**

Dissertation Supervisor: doc. Mgr. Milan Schejbal

Dissertation Reader: Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D.

Date of Defence: 17. 6. 2020

Academic Title Awarded: MgA.

Prague 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Mezi osobou a rolí, mezi životem a smrtí**

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 analýzu rozporu mezi hercem a jím ztvárněných divadelních rolí. Zároveň zkoumá autorův pohled na tuto problematiku v průběhu studia ve školních i mimoškolních aktivitách. Popisuje jeho myšlenkový vývoj a zaznamenává jeho pokusy o převedení teoretických poznatků z četby a studia různých divadelních autorit, především ovšem Michaila Čechova, do praktické tvorby. Detailním popisem prochází vybrané kusy autorovy tvorby, na kterých se snaží demonstrovat jeho zkušenosti s různými přístupy k tvorbě postavy. Zabývá se především rozdíly a průsečíky mezi hercem a jím ztvárňovanou postavou a jejich ambivalentním vztahem. Autor také připojuje své osobní názory a popisuje svůj celkový vývoj v průběhu studia. Rovněž se chce zorientovat v realitách osobního a profesního života, který je na svém počátku.

## **Abstract**

The following diploma thesis aims to analyse the discrepancy between the actor and the parts that he performs. It also examines the author's approach to this topic during his studies, as well as during his activities outside of the faculty. It describes the development of his thoughts and records his attempts to transform his knowledge of the theory of theatre, that he acquired during his studies, from literature and various theatre authorities - mainly Michail Chekhov - into practice. The author describes selected pieces of his work, via which he tries to demonstrate the differences in his approach to creating a character, being concerned mainly with the differences and intersections between the actor and the character he is creating. The author also adds his own opinions and describes the overall development of his studies. He also aims to familiarize himself with the reality of personal and professional life, which is just now beginning.

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat doc. Mgr. Milanu Schejbalovi za poskytnutí garance této práce a podnětné rady pro její výslednou podobu. Velké díky bych rád touto cestou vyjádřil svým rodičům, kteří mě vždy v mém úsilí podporovali a byli mi na mé cestě oporou. Dále děkuji Tomáši Loužnému a Báře Maškové za nezapomenutelnou školní spolupráci a za vše, co pro mě jako pro herce z pozice režisérů a kamarádů udělali. Velký dík také patří Zdeňku Lamborovi, který mi byl vždy učitelem a přítelem.

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| 1. Úvod.....  | 1  |
| 2. Mezi hercem a hráčem.....                                | 3  |
| 3. V. Havel: Vernisáž.....                                  | 6  |
| 3.1 Proces zkoušení.....                                    | 7  |
| 3.2 Klauzurní představení.....                              | 8  |
| 4. F. Bruckner: Choroby mládí.....                          | 11 |
| 4.1 Tvorba role Frederera.....                              | 12 |
| 4.2 Vztahy .....  | 15 |
| 5.2 Reprízování.....  | 17 |
| 5. Cizinec hledá byt.....                                   | 20 |
| 6. T. Loužný: Synáčci .....                                 | 23 |
| 6.1 Aspekty zkoušení.....                                   | 23 |
| 6.2 Popis myšlenkových pochodů v jednotlivých scénách ..... | 25 |
| 6.2.1 Přiznání .....  | 26 |
| 6.2.2 Noční porada .....                                    | 27 |
| 6.2.3 Vyrovnání sil .....                                   | 28 |
| 6.2.4 Rituál .....  | 29 |
| 6.2.5 Eskalace důsledků .....                               | 30 |
| 6.2.6 Shrnutí .....   | 32 |
| 6.3 Vývoj práce na ovládnutí fyzického ústrojí .....        | 33 |
| 7. Příprava na představení .....                            | 36 |
| 8. M. Frisch: Pan Biedermann a žháři .....                  | 38 |
| 8.1 Vliv publika na herecký výkon .....                     | 40 |
| 9. Závěr .....  | 42 |
| 10. Použité zdroje .....                                    | 44 |

# 1. Úvod

Od doby, kdy jsem napsal svou postupovou práci *Síla jako slabost*, uteklo několik let, a na mně je opět reflektovat nabyté zkušenosti zbylým průběhem studia, působením v Divadle Disk i na profesionálních pražských scénách.

Pro téma své Diplomové práce jsem si vybral fenomén, který mě fascinoval od počátku mého zájmu o herectví. Vždy jsem obdivoval zejména herce, kteří dokázali celistvě ztvárnit svou roli, která byla na míle vzdálena jejich osobě. Primárně jsem obdivoval schopnost jejich fyzické proměny, vizuální proměnu jejich osoby. Líbily se mi kostýmy, líčení, masky. Obdivoval jsem, když pro svou roli dokázal herec změnit svou fyziognomii nabíráním svalové hmoty, nebo hubnutím pomocí diet. Vždy mě zajímala transformace herců do postav v mých oblíbených filmech. Neuznával jsem především ty, kteří hrají pořád jeden a ten samý typ celý život. Když jsem začal studovat tento obor, musel jsem si první ujasnit, kdo jsem vlastně já. Bez toho bych nemohl ztvárnit nikoho jiného. Pro tuto formu sebepoznání mi nejlépe posloužily dva roky studia na Vyšší odborné umělecké škole ve Zlíně, kde jsem začal studovat po neúspěšném pokusu na přijímacích zkouškách na obě vysoké školy múzických umění. Konfrontací se sebou samým a vyrovnáním se se svým životním osudem jsem započal svou profesní cestu, která vedla přes přijetí (na třetí pokus) na DAMU až sem, k napsání této reflexe. Pokusím se zde zmapovat svou práci a vývoj, kterým jsem prošel v průběhu studia.

Než se dostaneme k podstatě problematiky této Diplomové práce, rád bych vysvětlil terminologii, se kterou jsem pracoval, abychom už od samotného začátku měli „vyložené karty na stole“ a věděli jsme, s jakými termíny budeme operovat.

Do této metodiky budeme muset zahrnout už samotný název Diplomové práce, kde zmiňuji dva důležité termíny: osoba a role.

Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* mimo jiné píše: „Rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou dá se říci tedy populárně tak: postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecenstvo. (...) Psychologicky řečeno: postava je vjem hercův, osoba vjem pozorovatelův.“<sup>1</sup>

V této práci se obracím, snad proto, že je to ryze osobní reflexe používající můj vlastní přirozený slovník, k jiným, snad osobnějším a možná i laičtějším termínům. Pokud mluvím o „osobě“ či „osobě herce“, mám na mysli „herce Pepu

---

<sup>1</sup> ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*: Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986, s. 45.



Honzíka“ jako člověka, který pracuje na nějaké roli. Pokud pak používám právě termín „role“, mám na mysli hereckou postavu, tak jak ji používá Zich, tj. s použitím mé terminologie: zformovaná osoba herce, herce, který využil sobě všechen dostupný materiál (své tělo, hlas atd.) k vytvoření role.

Ve své diplomové práci bych rád zkoumal rozpor mezi ztvárněnou „hereckou postavou“ (rolí) a „osobou herce“, který ji vytváří.

Pokud vyjdeme z předpokladu, že na jevišti za „hereckou postavu“ žijeme přítomným okamžikem, po spadnutí poslední opony umíráme. Vracíme se ke svému já? A kdo to „já“ vlastně je?

Rád bych vyhodnotil jednotlivé vlivy hereckých technik, které jsem v průběhu studia při své práci používal, a reflektoval jejich vliv na ambivalentní vztah mezi „osobou herce“ a „hereckou postavou“.

## 2. Mezi hercem a hráčem

Na začátku studia jsem byl přesvědčen o tom, že divadlo je jako matematika: dá se spočítat. Představíme-li si rovnici o více neznámých, nejspíš bude obsahovat i reálná čísla. Nemusíme znát proměnnou  $x$  či  $y$ , ale jedno pravidlo bude platit vždy. Levá i pravá strana rovnice splňují rovnost. Vycházel jsem z předpokladu, že pokud bude rovnice obsahovat co nejvíce reálných čísel, můžeme se dobrat správného řešení. Představení je jako matematický příklad. Pokud splníme jisté náležitosti, jako znalost textu, skvělou psychosomatickou přípravu a celkové vnitřní naladění, tak vymýtíme ze své hry neznámé, parazitní, až rušivé náhodnosti, které kazí celistvý herecký výkon.

Tohle pravidlo by teoreticky mohlo platit v samostatné disciplíně hereckého projevu, kterým je monodrama. Problém ovšem nastává v situaci, která na půdě činoherních divadel figuruje majoritním podílem. Na scénu přichází druhý herec.

„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.“<sup>2</sup>

Už od prvních hereckých lekcí nám byla do hlav vkládána důležitost našeho hereckého protějšku. Dodnes si vzpomínám na cvičení, která jsme absolvovali v zimním semestru prvního ročníku, který naši herečtí pedagogové nazvali semestrem seznamovacím. Tento pojem zdá se býti mnohoznačným. Pod seznámením si jistě vybavíme vzájemné poznání jednotlivých osobností, více smyslu ale vidím v seznámení se s opravdovou podstatou herectví, kterým si musel projít každý opravdový umělec, jestli se za celý svůj život nechtěl smířit se závislostí na čistě řemeslné práci. Pracovali jsme mimo jiné i s technikou „vyzařování“, která prohlubovala vnitřní napojení mezi námi herci bez použití jakéhokoliv fyzického napětí. Stanislavskij píše o tomto stavu: „Pocit, jako by z našich citů a tužeb vycházelo záření, které prostupuje našima očima a tělem a zalévá proudem druhé lidi.“<sup>3</sup> V dalších cvičeních jsme byli vedeni k pozornosti, koncentraci, a především ke změně úhlu pohledu. Byli jsme vedeni ke schopnosti nehledět do sebe, ale nahlížet se z venku. Pracovali jsme s přirozenými reakcemi na naše herecké partnery,

---

<sup>2</sup> 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 978-80-7331-449-1, s. 162.

<sup>3</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 58.

vzájemným předáváním si impulzů a samozřejmostí vnitřního napojení na jednotlivce i kolektiv.

„Improvizující skupina prožívá neustálý proces dávání a přijímání. Malý náznak od partnera – pohled, pauza, nová či nečekaná intonace, pohyb, povzdech, nebo i sotva postřehnutelná změna tempa – se může stát pro ostatní tvůrčím impulzem, vyzváním k improvizaci.“<sup>4</sup>

Veškerá další herecká praxe v jednotlivých semestrech přímo navazovala na tyto styčné body, které jsme si osvojili. V dalších semestrech jsme tyto zkušenosti testovali v konfrontaci s dramatickými texty, stejně tak testem procházely naše schopnosti koexistování na scéně s jednotlivě přidělovanými hereckými partnery. Nikdy nezapomenu na okamžik, který se mi neodmyslitelně zapsal do hlavy jako tlustá rýha zednické tužky. Byl jím výrok našeho pedagoga Lukáše Hlavici, který nám řekl: „Rozdíl mezi hercem a hráčem je ten, že herec hercuje, zatímco hráč hraje!“

Tento okamžik mě přivedl k hlubokému zamyšlení; především, co tím vůbec bylo myšleno? Po doznění počátečních emocí nepochopení a vstřebání tohoto výroku jsem si odnesl přesvědčení, že musím udělat vše pro to, abych se já hráčem stal.

Když herec hraje na jevišti sám, sám sobě, zahleděný do sebe, stává se sobcem, který má zrak otočený dovnitř, místo aby se díval ven. Postoj našich pedagogů ve mně evokuje výrok z *Nového zákona*, kdy Ježíš říká svým apoštolům při poslední večeři: „U vás ať tomu tak není!“ Jak rád vzpomínám, když s odstupem času začínám chápat, co se nám vlastně snažili předat a co se svým vedením v nás snažili překódovat. Všechny repliky ztvárňované postavy, veškerý pohyb a energie směřuje k tomu druhému. Snažíme se ho změnit. Změnit něco v něm. Přesvědčit ho, aby byl takový, jakým ho chceme mít.

„Když se dívám na špatné herectví, mé srdce usedavě pláče,“ napsal jsem si jako poznámku na okraj textu jedné inscenace, které jsem byl součástí. Nezlobím se na herce, když vidím, že špatně hrají kvůli nedostatku talentu. Spílám v duchu těm, kteří svůj um neproměňují a své hřivny zakopávají. Často je to spojeno s nedostatkem motivace, která jde ruku v ruce s podceněním práce na osobním rozvoji, jež mívá za následek profesní úpadek. Jejím důsledkem je potlačování pravdy. Pravdy přítomného okamžiku, která umírá ve chvíli, kdy začíná herec myslet více na sebe než na své kolegy a divadlo jako celek.

---

<sup>4</sup> 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 978-80-7331-449-1, s. 162.

Velmi mě oslovila herecká sebranost členů souboru Komorní scény aréna. Zvláště pak některých letitých opor souboru, na kterých je patrné, že za sebou mají vybojovaných nespočet bitev jak v profesním, tak osobním životě, a na jejich výkonech na jevišti je to znát. Značnou výhodou pro jejich tvorbu je beze sporu velikost jejich divadla, které má kapacitu pouhých sto míst. Přirozenost, kterou si mohou díky tomu dovolit, je jako pohlazení po duši, po zhlédnutí několika představení z osmnácté řady velkého kamenného divadla. Nikdy jsem na divadle neviděl tak přirozeně hranou komedii. Už na škole jsme se učili „timing“, „doubletake“, technicky ztvárněné pohledy a jiné výrazové prostředky, a to za použití velké stylizace. Tady všechny technické náležitosti nacházím taktéž, ale stylizovanost hereckého projevu se omezuje skoro na úroveň civilního herectví. Nejkrásnější ze všeho je ovšem jejich souhra. Slyší na sebe. Jeden druhého poslouchá a reaguje na jeho podněty. Jako by vše vznikalo teď a tady. Jsem přesvědčen o tom, že každé představení, byť jen v nuancích je pokaždé úplně jiné. Odvrácenou stranou toho všeho je daň, kterou platí za strhující bytí na jevišti. Osudy velkých postav a role hrdinů střídají osudy životní, plné alkoholu, omamných a psychotropních látek, neutěšených životních vztahů a života v Ostravě.

### 3. V. Havel: Vernisáž

Práce na roli Michala v dramatu Václava Havla *Vernisáž* mi doslova otevřela oči. Její vliv na mé úvahy o podstatě herectví však nahlížím až z delšího časového odstupu. Na tomto textu jsme pracovali v pátém semestru Herecké výchovy pod vedením Lukáše Hlavici.

Tuto hru osobně považuji za naprostý „masterpiece“ z početné sbírky her tohoto autora. Zajímavou vzpomínkou pro mě zůstává zahajovací hodina semestru, při které jsme se dozvěděli látku, kterou budeme zkoumat. Vedli jsme debatu o prvních vzpomínkách na to, jak a kdy jsme se poprvé dozvěděli o našem prvním porevolučním prezidentovi. Mým prvním uvědoměním si osobnosti Václava Havla, byl jeden z prvních dnů první třídy základní školy, kdy jsem viděl jeho fotku na zdi. Pro mě to byl vždy prezident a politik. O jeho dramatických počinech jsem se dozvěděl až o notnou řadu let později. Zajímavý byl kontrast našich vzpomínek a vzpomínek našich pedagogů, kteří jej znali především jako dramatika a hlavního představitele disentu.

Děj hry se odehrává v bytě Věry a Michala. Začíná příchodem jejich dlouholetého kamaráda Bedřicha, se kterým se delší dobu neviděli. Michal s Bedřichem nejspíš byli dlouholetí kamarádi, ale jejich cesty se v poslední době začaly odvíjet zcela odlišnou cestou. Michal s Věrou ukazují Bedřichovi veškeré vymoženosti svého bytu, popisují mu své úspěchy a mluví o svém životě v naprostých superlativech. Bedřichovi se snaží rozmluvit jeho životní styl, přesvědčení a často ho i slovně ponižují. Postavy Věry a Michala se v jednom kuse předhánějí, doplňují a jsou v neustálé interakci. Bedřich moc psaného textu nemá. Michal a Věra se jej na něco neustále ptají, nikdy ale nečekají na odpověď. Přes to přese všechno, on je pro ně ten nejdůležitější. Na jeho názoru jim záleží. On má být soudcem jejich života, jejich přesvědčení. Nemohl jsem si přát lepší text k pochopení všech dosavadních rad, kterými nás od počátku studia naši pedagogové zahlcovali. Například, že naše postava jedná a dělá vše pro to, abychom toho druhého změnili. Aby pochopil náš pohled na věc. Abychom jej dostali na svou stranu. Veškerá energie je směřovaná na toho druhého. V tomto případě na postavu Bedřicha. Kontrast a absurdita postav i situací jen podtrhuje vzájemné vztahy.

### 3.1 Proces zkoušení

Zimní semestr je vždy o něco kratší než ten letní. To znamená mimo jiné i menší počet hodin herecké tvorby. Tento semestr byl ovšem bezkonkurenčně nejkratším, a to také proto, že klauzury byly už před Vánoci.

V první fázi zkoušení jsme dlouhou dobu četli text. Snažili jsme se přijít na záludnosti a těžká místa hry, kterých má Vernisáž, s přihlédnutím na povahu textu, celou řadu. Kdykoli jsme se něco chtěli dozvědět a zeptali se, většinou jsme nedostali jednoznačnou odpověď. Lukáš Hlavica nám velmi chytře pokládal otázky, na které jsme si sami museli odpovědět. Tento přístup považuji za velmi hodnotný. Když si student herectví na něco přijde sám, považuje to za své a dodá mu to obrovskou dávku entuziasmu a motivace pokračovat ve své práci dál.

Druhou fází ve snaze k ovládnutí této veskrze problematické látky bylo naučení se textu, které nám p. Hlavica kladl na srdce. Říkal nám, že bez perfektního ovládnutí textu se dál nemůžeme pohnout z místa. Úkol to zajisté nebyl snadný. Repetitivnost textu nás mnohdy mátlá natolik, že jsme v něm „skočili“ i několik stran, aniž by si toho kdokoliv z nás všimnul. Nicméně po zvládnutí tohoto úkolu jsme se cítili ve svých rolích doslova svobodně. Dle mého názoru, když herec dokonale neovládá svůj text, tím myslím, že by ho byl schopný říct, kdyby ho někdo probudil vprostřed noci, vkládá přílišně svou pozornost na neustálé vzpomínání si, co má říci, a jeho pozornost ubíhá od důležitých aspektů hereckého projevu, za které považuji především ostražitost k tvůrčím projevům hereckých kolegů. Bez nich vzniká před hercem pomyslná zeď, která jej izoluje od okolního dění na scéně a brání čemukoli, co by se, byť jen zdálky, dalo nazývat tvůrčí svobodou.

Třetí fází bych označil časový úsek posledního měsíce před zmiňovanými klauzurami. Za každou hereckou lekci jsme zvládli hru odehrát většinou dvakrát. Vždy bez zastavení. Poté si vzal slovo p. Hlavica. Říkal, co se nám povedlo a co zase o něco méně. Vyzdvihoval místa, která byla „živá“, a upozorňoval nás na pasáže, kde jsme byli od sebe „odpojení“. Ta „živá“ místa bych se pokusil trochu rozvést, protože jsem přesvědčen, že právě v nich najdeme život. Život v roli. Jedinečný okamžik jevištní přítomnosti více než jednoho herce. Je to spojení, na kterém si každý herec musí vybudovat závislost už po prvním zkušeni. Chce se do toho stavu dostat znovu a znovu. Být v živoucí pravdě, být by měla trvat jen chvíli. V tomto jedinečném spojení, kdy se dvě postavy, dva herci, navzájem poslouchají,

kdy na jednotlivé podněty samozřejmě reagují. V tu chvíli vzniká vždy něco nového, byť by to byla stá repríza. Proto se herec vrací na jeviště.

Tady nejspíš vzniká rozdíl mezi hercem a hráčem. Mezi „hercováním“ a skutečnou hrou. Jediným a opravdovým herectvím. Za velkou devízu našich pedagogů považují právě jejich přístup k vedení Herecké výchovy. Měli jsme možnost si mnohé vyzkoušet, snažili se v nás odblokovat věci, které nám činili v hereckém projevu největší překážky, ale hlavně se v nás snažili probudit „hráče“.

### **3.2 Klauzurní představení**

Při samotných klauzurách se stalo několik nečekaných věcí, které měly na samotný průběh značný vliv. Nervozita před výkonem mi způsobila naprosté sucho v dutině ústní. Naštěstí jsme měli na scéně rekvizitu představující whisky v podobě černého čaje, takže se s tímto aspektem dalo nenápadně pracovat v průběhu hry. Neměli jsme přesné aranžmá. Znali jsme pouze pomyslnou mapu hry. Perfektně jsme ovládali text, znali jsme svá slabá a silná místa. Věděli jsme, kde funguje, když ubereme, a kde, když naopak přidáme. Měli jsme danou pevnou kostru zlomových bodů hry, ale o detailech, a jak vše bude probíhat, jsme nevěděli zhora nic. I když jsme perfektně uměli text, jak jsem již zmiňoval, „skočili“ jsme o více než jednu stranu textu dál, což mělo za následek, že jsme celé dvě scény prohodili. Když jsme na to přišli, už to logicky nešlo vzít zpět. Z „herecké postavy“ Michala, ve které jsem do té doby byl, jsem se okamžitě vrátil k „osobě herce“ Pepy, který musel řešit nastalý problém. Podíval jsem se na svou kolegyni, ztvárňující Věru, která, troufám si tvrdit, byla úplně ve stejné pozici. Nemohli jsme si v tu chvíli nic sdělit. Museli jsme pokračovat dál. Stačil nám jeden pohled, který říkal vše. Jediný pohled a oba jsme věděli, co máme dělat. Dohráli jsme situaci, pak jsme se vrátili k situaci, kterou jsme přeskočili, a poté jsme pokračovali dál až do konce. Do „herecké postavy“ jsem se vrátil záhy, a to díky místu, které bylo emociálně značně vypjaté. Velmi mi pomohla především interakce s hereckými kolegy.

Další důležitou okolností byla přítomnost diváků. Přišli se na nás podívat mladší i starší spolužáci a samozřejmě pedagogové. Poprvé jsme hráli pro někoho a museli do své hry zapojit i jejich reakce. K našemu velkému údivu to byli reakce až prudkých záchvatů smíchu, které jsem nikdy za svou kariéru nezažil. Atmosféra, ve které jsme vystoupení odehráli, byla dech beroucí. Publikum nás hnalo svou energií kupředu a pro nás to byl už bohužel neopakovatelný zážitek. Ač jsme dostali na naše

vystoupení především pozitivní ohlasy, k žádné další plnohodnotné repríze nikdy nedošlo.

Tato událost jen potvrzuje mé přesvědčení o tom, že hranice mezi „osobou herce“ a „hereckou postavou“ je velmi tenká a v průběhu představení může mezi nimi docházet k prolínání i naprostému odcizení. Najít rovnováhu je ve všech případech herecké práce komplikované, nicméně zcela nezbytné. K návratu do „herecké postavy“, ze které jsme vystoupili v důsledku vlivu negativních nahodilých jevů, můžeme dozajista využít technické pomůcky, například provedení charakteristického gesta. Tento způsob se však může stát rizikem, zejména kvůli ztrátě ostražitosti a pozornosti, jinak soustředěné na herecké partnery. Ideálním způsobem je dle mého právě herecká interakce s kolegou, který nám může ve slabém místě představení pomoci.

Co se ovšem může stát, a já doufám, že takových herců není mnoho, je situace, kdy z malicherných egoistických důvodů, či jakéhosi nejapného smyslu pro humor, nám ve slabé chvíli herecký kolega místo pomoci začne „házet klacky pod nohy“, nebo nás naschvál nechá se v situaci „vykoupat“. Tady se dá snad poznamenat, že žádná odpověď je svým způsobem také odpověď a pokud má reakce na kolegu zůstat pravdivou v přítomném okamžiku, vše zlé se nakonec musí v dobré obrátit.

Čas strávený s touto látkou mi ukázal mnohé. Zaprvé je to nezbytnost naprosté znalosti textu a potvrzení důležitosti napojení se na herecké kolegy. Za velmi cenné považuji to zjištění, že i přes skvělou přípravu je možné, aby nás naše paměť zradí. Ještě cennějším vnímám fakt, že ze všech svízelných situací se můžeme dostat, pokud nejsme uzavřeni před svými hereckými kolegy, což dokládám popisem události z průběhu klauzurního představení. Zkušenosti získané pod pedagogickým vedením Lukáše Hlavici jsou pro mě jedny z nejsilnějších a nejzásadnějších okamžiků na naší škole.

Pokusil jsem se popsat proces vystoupení z „herecké postavy“ k „osobě herce“ a následné transformace zpět v průběhu klauzurního představení. Vlivem negativního aspektu, kterým bylo v tomto případě „přeskočení“ scény, jsme byli vytrženi z podvědomého jednání, které nahradila vědomá bilance naší chyby a pokus o její následnou nápravu. Stanislavského „prožívání“ bylo v tento okamžik nahrazeno racionálním jednáním, kterým se nám podařilo zachránit celý průběh klauzurního představení. Tento stav dokládá rozpor mezi „hereckou postavou“ a „osobou herce“ především ve způsobu myšlení v jednotlivých entitách. Přesto jsme byli i v tomto



okamžiku pro diváky týmiž „dramatickými osobami“, protože v naší hře nezaznamenali jakékoli parazitní vlivy, které jsme vnímali v této krizové situaci jen my herci.

## 4. F. Bruckner: Choroby mládí

Nejzásadnější a zároveň za svou absolventskou roli v divadle DISK považují Frederu ze hry *Choroby mládí*. Právě proto bych ji rád rozvedl do tří podkapitol, kde chci jednotlivé fáze práce podrobněji rozebrat.

Byl jsem nadšený už od samotného počátku. Od chvíle, když jsem zjistil rozsah a povahu své role, ještě před začátkem samotného zkoušení, jsem směřoval veškerou svou energii k ovládnutí své budoucí úlohy. Freder je velmi náročná a dalo by se říci neuchopitelná postava. Je to „game changer“, hybatel děje i linek takřka všech postav hry. Svými zásahy nutí všechny ostatní postavy k jednání. V jeho přítomnosti není možné nejednat, což je ostatně podstatou samotné dramatické situace. Freder tedy dramatickou situaci vědomě vytváří. Je učiněným chaosem. Vnáší zmatek do duší ostatních právě proto, že je ve svém nitru nejzmatenější a nejublíženější ze všech. Osahal si ovšem racionální strukturu svého jednání, za kterým si stojí. Jeho životní filozofií by se dalo do značné míry považovat tvrzení Ivana Karamazova „vše je dovoleno“, které, jak asi všichni víme, si ne úplně správně vyložil Smerďakov v Dostojevského vrcholném románu *Bratři Karamazovi*. Užívání alkoholu, drog, sexuální experimenty a fakt, že může mít cokoliv, na co si vzpomene, vede Frederu k naprosté duševní vyprázdněnosti a bolesti, se kterou musí žít, ventiluje na ostatní především ve formě manipulace. Vidět utrpení druhého člověka, které mu svým vlivem způsobí, ale jeho bolest nedokáže utlmit.

Meziválečné období, do kterého je hra situována, v lecčem zrcadlí dobu, kterou prožíváme dnes. Jsou zbořeny jakékoli hranice morálky, je zesměšňována a dehonostována pravda, etika i náboženství. Lidé zakoušejí klady i zápory, které přináší svoboda. Mladá generace se musí rozhodovat a za svá rozhodnutí nést následky. Každý problém, který člověk řeší, je pro něj zásadní. Lidé, kteří zažili válku, bojovali o přežití. My v době neomezených možností, kteří si necháváme posílat jídlo expresní službou až do bytu, máme čas řešit sami sebe. Samozřejmě, že věnujeme spoustu času důležitým věcem, jako je kariéra, vztahy, ale taky řešíme spoustu malicherností. Závidíme jeden druhému. Život nám připadá nespravedlivý, jako by na sousedově trávníku byla tráva zelenější. To vše markantně umocňuje vliv sociálních sítí. Člověk 21. století musí být neustále šťastný, vždyť přece všichni ostatní na sociálních sítích šťastní jsou.

## 4.1 Tvorba role Fredera

Tvorbu mé postavy, co se týče její vnějškové charakterizace, ovlivnilo několik zásadních aspektů. Především to byla umělecká invence kostýmní výtvarnice Poliny Akhmetzhanové, která navrhla dost specifický, až výstřední kostým, který byl pro postavu určující. Pro mě zásadní byly následné konzultace kostýmu jak se zmiňovanou výtvarnicí, režisérkou představení Bárrou Maškovou, tak i s krejčím p. Ježkem. Na první čtené zkoušce jsem dostal výkres, kde byla znázorněna postava Fredera v prvním návrhu kostýmu. Bylo pro mě velice zajímavé vidět vizuálně ztvárněnou představu jedním z členů tvůrčího týmu. Postava byla mírně nakloněna na levou stranu, jako by se snažila dotknout se kolene. Kabát, který měl Freder na výkresu na sobě, jsem před první aranžovací zkouškou nahradil nepoužívaným starým černým baloňákem, který jsem našel zapadlý v jednom ze školních ateliérů. Chtěl jsem mít od začátku co nejvěrnější repliku kostýmu, což jak se později ukázalo, bylo pro finální vnějškovou charakterizaci naprosto klíčové. Velmi přínosné pro celý kolektiv bylo také to, že jsme od prvních chvil zkoušení měli docela obstojný náznak scény, který jsme si postavili především z praktikáblů na učebnách.

V době před začátkem zkoušení jsem začal studovat knihu od Michaila Čechova *O herecké technice*, ze které jsem nejen při tomto zkoušení zkoušel vycházet. A to především z kapitoly o Psychologickém gestu (jinde zkráceně PG) a Charakterizaci postavy. V průběhu prvního týdne prostorových zkoušek jsem se vydal na zkoušku o hodinu dřív, abych si sám na sobě vyzkoušel poznatky, které jsem teoreticky nabyl čtením tohoto fantastického titulu. Zamknul jsem se na učebně v prvním patře, zrovna v okamžik, kdy byla celá škola ještě vylidněná. Měl jsem čas a perfektní podmínky, které byly zapotřebí.

O postavě jsem již teoretické poznatky měl. Měli jsme za sebou takřka týden čtených zkoušek, při kterých jsme dopodrobna rozebírali jednotlivé charaktery i části a jednotlivé celky hry. Věděl jsem, že má postava manipuluje ostatními, jedinou a určující motivací jeho chování je pouze on sám a jeho prospěch. Hrdý, sebevědomý, ostražitý, připravený kdykoliv hbitě zaútočit na svou kořist. Přitom uvnitř zraněný, s obrovskými šrámy na duši. Chodil jsem po místnosti jako zraněná šelma a snažil se zkoušet různé druhy pohybů, a tím vytvářet gesta. Po nějaké době jsem stál s těžištěm pevně zapíchnutým v zemi, pohledem zapíchnutým na domnělou kořist před sebou a energetickým centrem posazeným uprostřed hrudi.

„Snažte se udělat silné, dobře tvarované, ale jednoduché gesto. Opakujte je několikrát a uvidíte, že po nějaké době vaše vůle pod vlivem tohoto gesta zesílí. Kromě toho zjistíte, že charakter pohybu, který děláte, zaměřuje vaši vůli určitým směrem a vyvolá ve vás určitou touhu, žádost či přání. A tak lze obecně říct, že síla pohybu probouzí naši vůli, jeho charakter v nás potom probouzí odpovídající touhu a psychická kvalita tohoto pohybu v nás rozeznívá city.“<sup>5</sup>

„Zeptejte se sami sebe, jaká je asi hlavní touha postavy, a když najdete odpověď, byť by to byl jen náznak, začněte krok za krokem stavět své PG, používejte nejdřív jen svou ruku a paži.“ (...) „A když jednou takto začnete, už vám nebude připadat těžké rozšířit dané gesto také na ramena, šíji, držení hlavy, trupu, na nohy a chodidla, až bude zapojeno celé vaše tělo.“ (...) „Je to nejkratší, nejsnadnější a nejmělečtější cesta přeměny literárního textu v divadelní umělecký tvar.“<sup>6</sup>

„PG by mělo být co nejjednodušší, protože jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. Složitě PG tuto funkci plnit nemůže. Skutečné PG se bude podobat skice načrtnuté uhlem na malířově plátně předtím, než začne pracovat na detailech. Jinými slovy je to lešení, na němž bude vztyčena celá komplikovaná architektonická konstrukce postavy.“<sup>7</sup>

Netvrdím, že se mi podařilo doopravdy proniknout do podstaty této techniky, nicméně jsem přišel na zkoušku s myšlenkovou kostrou budoucího předobrazu postavy. Také jsem měl rozprouděnou mysl i tělo a byl jsem naladěný do velmi příjemné tvůrčí atmosféry.

V první fázi zkoušení jsem na učebně zavedl zvyk, že po celou dobu zkoušky hořela svíce. Našel jsem ji v herecké šatně. Na zkoušku jsem vždycky přicházel jako první. Zapálil jsem svíci a snažil se naladit na nadcházející práci, než dorazí ostatní kolegové. Režisérka Bára Mašková končila zkoušku tím, že svíci zhasla.

Můj kabát, ve kterém jsem, jak již bylo zmíněno, zkoušel od samého počátku, mi s pocity získanými na základě práce s Psychologickým gestem začal promlouvat do vnějškové charakterizace postavy. Svou mohutností mi dodával pocit síly, zároveň jsem se okamžitě přestal hrbit a držel jsem narovnanou šíji a ramena. Pocit elegance vycházejícího z přesného střihu kabátu mi dodával sebevědomí, které beze sporu podporovala stříbrná výstřední košile. Budila ve mně také pocit nadřazené jinakosti, kterou můžeme vidět u rockových hvězd. Upnuté elastické kalhoty a boty

---

<sup>5</sup> 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 978-80-7331-449-1, s. 173.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 176 - 177.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 179.

laděné do barev korespondujících s kabátem podtrhovaly celkový vizuál. Kdykoliv Freder vešel do společnosti, vyzařoval naprostou sebejistotu vycházející z pestrosti svého oblečení.

Musel jsem se naučit chodit, sedat si, což bylo dost specifické s ohledem na obrovské dispozice mého kabátu, a to jak jeho délky (musel jsem si odhrnout šosy, abych si je nepřisedl), tak i jeho mohutnosti. Dále jsem hledal gesta rukou, způsob chůze, celkový postoj, a vše co se týkalo fyzických dispozic. Nechával jsem se vést pocity vycházejícími z nošení kostýmu směrem k obrazu mé postavy, který jsem si v hlavě vytvořil.

„Cílem každého umění je objevování a odhalování nových horizontů života a nových rysů v lidských bytostech. (...) „Stejně jako v životě nepotkáte dvě osoby naprosto stejné, tak nikdy nenajdete dvě identické divadelní role. Právě to, v čem se odlišují, z nich dělá postavy. Pro zachycení počáteční představy o postavě, kterou máte hrát, bude pro vás dobrým výchozím bodem otázka: ‘Jaký je rozdíl – jakkoli drobný a nepatrný – mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem?’“<sup>8</sup>

Už od počátku mi režisérka Bára Mašková kladla na srdce, že Freder je především svou vnitřní energií dost odlišný ode mě samotného. Je mnohem jemnější, v gestu, mimice i vnitřním vyzařování. Pokud bych ho měl přirovnat k nějakému zvířeti, nejspíš by to byla některá z velkých kočkovitých šelem. Mé postavy, které jsem během studia ztvárňoval, usměrňovaly ostatní fyzickou silou. Pro příklad zmiňuji například Vávru ze hry *Maryša* nebo Williama Hřebce z bakalářské inscenace *Nože ve slepicích*. Freder byl ve všem zcela odlišný. Ve svých metodách byl mnohem rafinovanější, více než svaly používal rozum a jeho jednání vykazovalo mnohem více úspěchů. Co si předsevzal, to se mu zkrátka podařilo.

Na zahajovací zkoušce jsme dostali úkol najít ke své postavě barvu, která ji co nejlépe charakterizuje. Dlouho jsem si s tímto úkolem lámal hlavu, až se přihlásila o slovo spolužačka Martina Šindelářová a řekla, že mě vidí jako barvu červenou. Zdůvodnila to z jejího úhlu vidění postavy Marie, která v postavě Frederera spatřuje rudý šátek, kterým se dráždí rozrušení býci. Její myšlenkové pochody jsem záhy přijal za své především proto, že mě sofistikovanější pojetí tohoto úkolu nenapadlo.

Díky této roli jsem si vyzkoušel zcela nový přístup k tvorbě charakteru. Popsal jsem své pokusy při tvorbě Psychologického gesta i roli kostýmu při budování „herecké postavy“. Zjistil jsem, že vnitřní pocity postavy mi zásadněji evokuje až

---

<sup>8</sup> 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 múzyckých umění v Praze). ISBN 978-80-7331-449-1, s. 183.

kostým. S přidáním změn tempa a vytvoření charakteristických rysů jsem vybudoval svůj charakter Frederera. Nechci zavrhnout jakýkoliv způsob přístupu k tvorbě, ale práci na Psychologickém gestu jsem nedosáhl kýženého cíle, který jsem očekával. Vynaložené úsilí nekorespondovalo s pocity, které jsem během práce nabyl. Přestože už při tvorbě Psychologické gesto nepoužívám, pokus o jeho vytvoření považuji za velmi obohacující zkušenost.

## 4.2 Vztahy

Celá inscenace od samotného počátku tvorby byla na vzájemných vztazích jednotlivých postav naprosto závislá. Celý tvůrčí tým si toho byl vědom, a proto jsme budování vzájemných vztahů věnovali značné množství času. Jakousi pomyslnou skicu jsme si načrtli už během čtených zkoušek a k těmto poznatkům jsme se vrátili vždy, když jsme se snažili objasnit nějaká slepá místa naší hry.

Pro postavu Frederera jsou signifikantní vztahy především se ženskými postavami. U každé z následujících postav bych rád popsal jejich vzájemnou interakci a vývoj vztahu.

**Desirée** byla pro Frederera předmětem manipulace jako první v pořadí. Jejich vztah se vyvinul již před začátkem hry. Dokázal bych ji dokonce nazvat jakýmsi pacientem 0. Pro Frederera, jako studenta medicíny, mi to přijde jako příklad přímo příznačný. Desirée už na samotném začátku inscenace vidíme jako hotový exemplář jeho pokusu. Je v podstatě Frederem v ženském provedení. Myšlenkově dokonale zpracovaný člověk, otevřený všemu, neschopen uspokojení, hledající alespoň částečné otupení mysli, drogami, nezávaznými sexuálními hrátkami a nezkrotným životním stylem. Dokázal bych tvrdit, že Frederer nikdy Desirée nemiloval. Přišla mu zajímavá, hodila se mu jako zdroj finančního zabezpečení a dozajista ho utvrzovala v přesvědčení o jeho výjimečnosti. Až její smrt přináší opravdový a silný emoční záchvěv, potvrzující osobní selhání, a předznamenává jeho prohru, když pochopí, že celé jeho působení byla vlastně jen snaha otupit mnohem hlubší duševní bolest, která zažívala jeho duši.

**Marie** je opravdový oříšek. Postava silná, soběstačná, hrdá. Představuje řád a stabilitu, naprostý opak jeho samotného. Pro Frederera je už od počátku velkou výzvou tento řád proměnit v chaos a tuto stabilitu rozvrátit. Je to pro něj zvláštním zvráceným způsobem vzrušující. Marii se snaží její přesvědčení a ideály zpochybňovat, nabízí jí svou vizi světa a provokuje ji zákeřnými a velmi rafinovanými způsoby. Nehraje podle

pravidel, protože žádná pravidla neuznává. Důležitým mezníkem celé hry je jedenáctá scéna prvního jednání, ve které Freder veřejně odhalí její nefunkční vztah s Petrelem prostřednictvím Iréne, která pro Petrela není láskou, jako spíše možností, jak ze vztahu uniknout. Od tohoto okamžiku je Freder na vítězné vlně. Zboření nosné zdi Mariina života vede k postupnému zhroucení celého jejího vnitřního světa, ve který skálopevně věřila. Freder jen vyčkává. Jeho předpovědi se plní a každý pohled na hroutící se Marii ho neuvěřitelným způsobem naplňuje. V závěrečné, sedmé scéně třetího jednání, ve které se ocitají o samotě, se Freder pokusí Marii finálně zdolat. Nabízí jí sňatek, po kterém dlouhodobě toužila. Ať už to myslí vážně, nebo jde o pouhou podlou provokaci, podtext a vážnost vychází z mnohem větší hloubky. Vidí v ní stabilní bod. Jakýsi způsob vykoupení ze svého neutěšeného stavu, kterým je pohlcován. Ve svých metodách, které se neštítí zneužít jakékoli morální zásady, je velmi úspěšný a Marii pokoří psychicky, fyzicky i emočně. Konečným zlomem se stává smrt hraběnky Desirée, která už tak psychicky nalomeného Frederu zničí. Mezitím Marie, pro kterou smrt Desirée znamená totální životní dno, se od něj, obrazně řečeno, odráží a za použití Frederových metod jej začíná mučit a získá si nad ním finální převahu. Zlo je poraženo zlem, po kterém však zůstává zase jen zlo, zpřítomněné ve zcela odlišné formě.

**Lucy** je jeden velký experiment. Nejen na Desirée si Freder ověřil, že dokáže člověka ovlivňovat a směřovat podle svých vizí. Lucy je prototypem jeho kořisti. Svým nezpochybnitelným charismatem přiměje Lucy, aby se do něj zamilovala, ale její láska je pro Frederu jen prostředkem k manipulaci. Lucy není bezpochyby nikterak chytrá, je naivní, a hlavně beznadějně zamilovaná. V sedmé scéně prvního jednání testuje Freder její loajalitu. Zjišťuje, jestli dokáže jakýmkoli prostředky přimět člověka, aby kradl. Protože je Lucy služka, snaží se jí Freder rozbít podstatu jejího vnímání společenského systému. Jako prostředek používá svádění se sexuálním podtextem ve veřejných prostorách domu, ve kterém slouží. Což jí je, v rámci jejího postavení, bezpochyby zapovězeno. Taktéž nabourává její stydlivost, když se snaží o tento zmiňovaný akt v situaci, kdy do místností může kdokoliv vstoupit a uvidět je při tom. V páté scéně druhého jednání dochází k rozsáhlé transformaci z počestné nevýrazné služky na mladou ženu pracující po nocích. Freder ji učí používat líčidla, obléká ji do luxusního oblečení vypůjčeného od Desirée, dodává jí odvalu a argumenty pro to, aby šla na ulici. Nesnaží se být jejím pasákem. Věřící, že jí to dokáže dát opravdovou svobodu, že si bude moci dělat, cokoli bude chtít. Lucy se po nějakém čase stráveném tímto stylem života opravdu stává nezávislou a

sebevědomou osobou a vytrácí se tím z Frederova zájmu. Jeho práce je u ní hotova. Experiment dosáhl kýženého cíle.

### 4.3 Reprízování

S každým odehraným představením se inscenace jednoznačně posouvá. Často může inklinovat i k negativním jevům, jakým je zhoršující se kvalita vybraného kusu. Rád bych se poohlédl ke stěžejním aspektům, které na vývoj úrovně inscenace měly vliv a co jej způsobovalo.

Scénografie v této inscenaci hrála zcela klíčovou roli. Její náznak jsme si v ateliéru postavili už při prvních aranžovacích zkouškách. Její technologické provedení bylo ovšem pro celistvý umělecký tvar dvojsečné. Majoritním dojmem působila především vertikální strana scény, která byla tvořena masivní kovovou konstrukcí rozdělenou na sedm čtverců. Ty byly doplněny napůl samostatně se zatahující roletou. Představovaly obraz sedmi pokojů pro sedm postav. Byly navrženy pro rychlý vstup i opuštění jeviště a v jednotlivých jednáních hrály též estetickou roli. Každá roleta byla stažena či vytažena tak, aby se spolu se světelnou technikou dosáhlo nejlepšího obrazového vyjádření.

Neblahým rysem, který se objevoval v průběhu reprízování, byla zvyšující se nefunkčnost jednotlivých prvků scény, která šla ruku v ruce s opotřebením scény jako takové, i postupnou únavou materiálu. Před jakoukoli reprízou kolovaly v herecké šatně vtipy s prvky černého humoru, které doplňovaly jednotlivé sázky na to, která roleta se v průběhu představení pokazí jako první. Protože se v průběhu každého představení na scénu vylévala voda, rozhazovaly květiny a pohazovaly se předměty všelijakého typu, byly neřídkým jevem doprovázejícím naši práci také pohybové akce s prvky akrobacie, které byly následkem uklouznutí, zakopnutí a v jednom případě i nekontrolovaného pádu. K obraně celého hereckého kolektivu snad můžu dodat, že tyhle neblahé jevy často vytvářely z jinak rutinních míst místa „živá“ jak pro diváky, tak především pro nás herce.

Značným vývojem prošla naše herecká souhra a vnitřní napojení mezi jednotlivými kolegy. Přestože každé představení bylo specifické s ohledem na jednotlivou přípravu a vklad každého jedince, celková uvolněnost v naší hře byla neoddiskutovatelná. Mohla za to především jistota, kterou jsme jako kolektiv nabývali každým odehraným představením.



Pro postavu Frederera jsem hojně používal změny tempa. Dokázal jsem dělat, jako bych na scéně nebyl, ale zároveň jsem byl v okamžiku připravený vystartovat s uštěpačnou poznámkou na jakýkoliv podnět, který jsem u svých kolegů zaznamenal. Poloha neustále se vysmívajícího nezdvořáka byla ve spoustě ohledů výhodná. Pokud kterýkoli kolega v dané chvíli zaváhal, přeřekl se, nebo mu něco upadlo, dal se tento nahodilý prvek patřičně okomentovat. Skvělé využití pro hru, a zejména pro charakter mé postavy. Ostatní postavy totiž pociťují z Frederera nervozitu a pokud mi kdokoliv dal jen sebemenší příležitost, mohl jsem ho počastovat salvou smíchu.

Rád bych vyzdvihnul vývoj herecké souhry s hereckou kolegyní Martinou Šindelářovou, která ztvárnila postavu Marie. Postavy se už od prvních chvil vzájemného kontaktu na scéně dostávají do interakce. V průběhu zkoušení jsme nastavili úroveň naší souhry na velmi vysokou úroveň. Po celou dobu studia jsme byli často nasazováni jako partneři, a proto jsme si na sebe vytvořili pozitivní návyk. Při každém jednotlivém představení této inscenace, jsme museli ale nejen dostát našich předchozích úspěchů a vybojovaných bitev všech klauzurních představení, ale považovali jsme i za svou profesní povinnost posunout naše výkony ještě dál. Vždy jsme se překvapovali a do cesty si vkládali „překážky“, které oživovaly naši souhru.

Za zmínku jistě stojí poslední scéna třetího jednání, ve které si postavy Frederera a Marie prochází bytostnou transformací. Už při zkoušení byla tahle scéna opravdu náročná. Často jsme si pohrávali s drobnými změnami textu, aranžmá až na styčné body neplatilo vůbec. Museli jsme se tedy vždy spoléhat jeden na druhého. Každá repríza pro mě byla velmi napjatá zvláště ke konci představení. Jiní kolegové už měli dohráno, my jsme byli v největším zápalu boje. Tak jako bojovaly naše postavy proti sobě, my herci jsme bojovali spolu za naše postavy. Mám dojem, že každá repríza byla v něčem jiná, ale kvalita jednotlivých představení a hereckých výkonů měla vzestupnou tendenci.

U této práce jsem se naučil využívat rozdílů mezi „osobou herce“ a „hereckou postavou“. Frederer mi byl vzdálený především rozvolněným svědomím a popíráním morálních principů. Já jako „osoba herce“ se ve svém životě snažím profilovat jasnými pravidly a jejich dodržováním. Mým ideálem je čestný člověk, který pomáhá druhým lidem z nezištných důvodů a snaží se předávat dobro a radost druhým. Pro roli Frederera jsem musel především změnit způsob myšlení, jakým „herecká postava“ jedná ve všech scénách na jevišti. Po skončení každého představení jsem se vracel ke svému já, kdy jsem se z nezkrotného bohéma stal zase obyčejným člověkem,

který se opět zapojuje do obyčejného života, který se proti působení na jevišti může zdát šedým a nudným.

## 5. Cizinec hledá byt

Naší druhou inscenací v divadle Disk byla dramatisace románu českého spisovatele Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* v režii Tomáše Loužného. Oproti předchozí práci na textu *Choroby mládí* šlo o dosti odlišný způsob tvorby. Obsahem mé práce bylo ztvárnění několika zcela odlišných postav. Pro mě osobně disciplína velmi neoblíbená, protože mám za to, že i v tomhle případě platí známé přísloví „Mnoho zajců, myslivcova smrt“. Díky této inscenaci jsme však měli možnost zkusit si zcela odlišný způsob herecké práce, který je v divadelní praxi velmi častým jevem.

Z množství ztvárněných postav bych se rád zmínil o dvou z nich, které byly svým rozsahem a složitostí zdaleka nejdůležitějšími. Jedná se o postavy profesora Juliuse Wagnera a Václava Nováka. Oba charaktery jsou od sebe na míle vzdáleny především svým společenským postavením, vnitřním světem, stylem vystupování a jejich myšlenkovými pochody.

Profesor Wagner, jako jediný z mnou ztvárňovaných postav, měl svůj dramatický oblouk. Z bezmezně sebevědomé a veleúspěšně veřejně známé osoby, pod vlivem vnějších okolností, způsobených především samotnou přítomností hlavní postavy doktora Marka, se během několika na sebe navazujících scén stává duševní troskou, strachující se o svou pověst a existenci. K tvorbě nejen této postavy přispěla velkou měrou zejména kostýmní výtvarnice Kateřina Jirmanová Soukupová, která navrhla velmi honosný a elegantní kostým. Když si herec oblékne kostým své postavy, především když je dosti odlišný od jeho civilního oblečení, pocítí zcela jinou energii a pod jejím vlivem začíná pomalu, ale jistě celková transformace v naprosto odlišný charakter.

„Charakteristickým rysem může být cokoli, co je dané postavě vlastní: typický pohyb, charakteristický způsob řeči, stále se opakující návyk, určitý způsob smíchu, chůze či nošení obleku, zvláštní způsob držení rukou či nezvyklý sklon hlavy atd. (...) Celá postava jako by se takovým zvláštní drobným rysem stávala živější, lidštější a pravdivější. Jakmile divák takový rys zpozoruje, svým způsobem si ho oblíbí a bude ho očekávat.“<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> 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 978-80-7331-449-1., s. 186.

K tomu jsem přidal specifický sklon těla směrem dopředu, způsob chůze i gesta obou rukou odpovídající celistvému tvaru postavy a hlasovou dikci, kterou jsem se nechal inspirovat z přednášek skutečných univerzitních profesorů.

Václav Novák je dělník, který hlavní postavě jako jediný pomůže a zůstane s ní až do jejího konce. Laskavý, jednoduchý člověk s přímým viděním světa a velmi nekonvenčním vystupováním. Postavu jsem vytvořil s velkým přispěním kostýmu, který svým stříhem evokoval „pracovní montérky“. Dále pak rozkročnou chůzí, velkými a neohrabanými gesty a posazením energetického centra do oblasti břicha. Jeho vnitřní svět bych charakterizoval jako velmi vstřícný až naivně radostný, avšak s velkým citem pro věčnost.

Takto vybudované charaktery zcela korespondovaly s přirozeným jednáním v situaci, především s postavou profesora Marka, ztvárněnou mým hereckým kolegou Adamem Langerem, se kterým nám skvěle fungovala jak herecká souhra, tak i přirozený proces dávání a přijímání.

Tyto charakteristické rysy jsme v průběhu zkoušení budovali především v kooperaci s režisérem inscenace Tomášem Loužným. V praxi vypadal tvůrčí proces tak, že jsem se jednotlivé rysy snažil přehánět, zároveň mi však byly vyhrazovány mantinely, ve kterých jsem se mohl pohybovat. Tento typ spolupráce herce a režiséra je pro výsledný tvar nezbytný, protože herec nedokáže nahlédnout na svůj výkon zvenčí. Zároveň si troufám tvrdit, že pro režiséra může být typ herce, který přichází se svými invencemi, cenným obohacením tvůrčí práce. Způsob zkoušení, založený na záměrném přehánění, je velmi specifický a nejednou jsem se kvůli němu stal terčem vtipů. Věřím, že je ale platným převážně při tvorbě stylizované postavy. Ono na tvrzení, že je vždy lepší ubrat, než uměle pumpovat do postavy energii, emoce i způsob myšlení, asi něco bude.

V průběhu reprízování jsem pociťoval nebývalou svobodu, protože strach, který mi leckdy způsobovaly myšlenky na katastrofické scénáře „co by se asi mohlo stát“ nebo „co se bude dít až“, zcela přemazal pocit bytí v postavě a za postavu, a otevřenost a připravenost na přijímání tvůrčích podnětů mých hereckých partnerů. Tyto herecké strachy a nejistoty dozajista brání přirozenému tvůrčímu procesu a jejich více než parazitní vliv na herecký výkon je pro herce smrtící. Proti nim se dá bojovat naprostou připraveností nebo cvičeními na fyzické a psychické uvolnění. U mě se osobně stres a strach uvolňuje až vlivem času a postupným zevšedněním událostí, kterým občas přikládám až příliš velkou váhu. Díky postupnému poctivému zkoušení převleků a přechodů jednotlivých scén inscenace jsme nabyli jistého klidu,

který nám pomáhal s transformací v jednotlivé „herecké postavy“. Přesto se v průběhu reprízování ojediněle vyskytovaly stavy neklidu a časového presu, způsobené zejména z provozních důvodů.

V průběhu každého představení jsem měl jen několik málo minut na změnu v jinou „hereckou postavu“. Takřka v každé scéně jsem totiž představoval jinou roli. Popsal bych to jako kolotoč neustálého vstupování a vystupování z „herecké postavy“ zpět k mé „osobě herce“ a zase nazpátek v časově vyhraněném úseku. Zjistil jsem, jak hrozně složité je prakticky ztvárnit několik „hereckých postav“ v průběhu jednoho představení. Jsem přesvědčen, že v těchto podmínkách nemůže herec plně projevit svůj herecký talent, což má za následek zhoršenou kvalitu jeho výkonu, a nakonec i sníženou kvalitu celé inscenace.

## 6. T. Loužný: Synáčci

Mou první příležitostí v profesionálním divadle na pražských jevištích byla role Beinberga v inscenaci *Synáčci*, kterou napsal zároveň její režisér Tomáš Loužný na motivy románu Roberta Musila *Zmatky chovance Törlesse*. Tato práce se pro mě stala velmi cennou s ohledem na nabyté zkušenosti, které mi přinesla. Velmi příjemné bylo také vypadnutí z každodenních školních povinností a zkušenost s prací s lidmi nepůsobicími v uzavřeném kolektivu našeho ročníku. Jelikož mi byla ztvárňovaná postava v jednotlivostech podobná, a zároveň na míle vzdálená, považuji ji jako skvělou látku pro rozbor.

V jednotlivých podkapitolách se pokusím popsat některé jevy, které zkoušení doprovázely, podrobněji rozebrat myšlení postavy v jednotlivých situacích a prozkoumat vývoj práce na fyziognomii hereckého ústrojí.

Vystupovali jsme v Praze, v Hradci Králové i Bratislavě a inscenace každým odehraným představením nabírá na síle. Každá repríza je trochu jiná a vždy ji hraju s velkou oblibou.

### 6.1 Aspekty zkoušení

První zahajující zkouška inscenace proběhla na magickém místě Vily Štvanice na stejnojmenném pražském ostrově. Prostor, který jsem už dříve znal z návštěvy jiných divadelních kusů, pro mě byl najednou čímsi jiný. Věděl jsem, že tak jako každé jiné místo, ve kterém jsem herecky působil, musím prostor v průběhu zkoušení ovládnout. Tím spíš, že se jedná o nestandardní divadelní prostor. Myslím tím především, že je nutné naučit se pracovat s akustikou, technickými možnostmi jeviště a přeorientovat se na bezprostřední blízkost mezi mnou a diváky a přizpůsobit tomu celkový herecký projev.

Po přečtení textu jsme se z výkresů dozvěděli budoucí podobu našich kostýmů a z plastického modelu návrh scénografie. Režisér nás seznámil se svou vizí pojetí textu, kterému dlouho před začátkem zkoušení vtisknul jeho podobu, a dostali jsme tipy na domácí hledání inspirace, ať už v knižní předloze samotného románu, nebo také v jejím filmovém zpracování.

Děj hry se odehrává na chlapeckém internátu výběrové školy, kde spolu žijí kluci, jejichž osudy jsou navzájem propleteny. Jsou nuceni dospívat a utvářet své osobnosti v neustálé vzájemné interakci poměřování se, více než na budování

přátelství kladou důraz na vytváření sociálních vazeb, z nichž očekávají kolektivní prosperitu.

V tomhle ohledu spatřuji podobnost se sebou samým a narovinu můžu říct, že jsem měl při své tvorbě z čeho čerpat. V době zkoušení jsem bydlel na vysokoškolských kolejích a o udržování sociálních vazeb na naší škole se nejspíš sítit nemusím. Přátelství tam vzniká jen zřídka, nicméně když na to přijde, má dlouhotrvající a hluboký charakter.

Postava Beinberga je silně přitahována k buddhistické filozofii a její optikou se snaží nahlížet na jakékoli problémy každodenního života. V naší inscenaci jsem právě jisté prvky tohoto náboženství v radikální formě používal k odlišení se od ostatních postav ve hře. Předem upozorňuji, že jsme také pracovali s Beinbergovou subjektivní imaginací a některé náležitosti nemají v reálném světě s Buddhismem co do činění.

Od prvních prostorových zkoušek jsem pracoval s vonnými tyčinkami, jež byli především invencí režiséra Tomáše Loužného, který svou vizi pro mou postavu získal nejspíš už během dramaturgie. Přiznám se, že mě velmi bavila konfrontace s mými hereckými kolegy, pro které byla tato vůně mnohdy ne úplně příjemná. Jelikož byla od začátku zkoušení spojena s mou postavou, a navíc vzešla z invence režiséra, všichni to museli respektovat. Dodávám, že celá situace byla vždy vedena ve zcela pozitivním duchu a jisté nepochopení či znechucení s touto praktikou si můj kolegové převzali i do svých „hereckých postav“.

Dále jsem pracoval se základními principy jógy, jako je styl sezení, dechová cvičení, a v neposlední řadě meditace. Veškeré jmenované principy, nastřádané především domácí přípravou, jsem hojně využíval v průběhu zkoušení, a na mnoha místech zůstaly i ve finální podobě inscenace.

Stěžejním pro pochopení podstaty postavy Beinberga bylo nalezení jeho vnitřního rozpoložení. Jeho agresivní a surový duch se snaží nahradit vnitřním klidem navozeným zejména meditací a četbou duchovních textů buddhismu.

Pro scénu, kdy se Beinberg snaží Basiniho očistit a udělat z něj lepšího člověka, jsem používal zdroje skutečných fanatických náboženských věřících, které jsem náhodně našel na internetu. Bylo pro mě skvělým signálem, že po prvním předvedení mnou doma připravené akce se začal tvůrčí tým smát. Zároveň však pro mě bylo dosti obtížné v tomto okamžiku nevypadnout z role a zůstat v postavě. Pro ni je právě tento okamžik nesmírně důležitým a to, co dělá, myslí smrtelně vážně.

## 6.2 Popis myšlenkových pochodů v průběhu děje

První scéna inscenace začíná obrazem hlavních čtyř protagonistů Törlesse, Reitinga, Basiniho a Beinberga sedících na jedné posteli za přítomnosti Törlessovi matky. Situace je už od počátku trapná, a to zejména pro Törlesse. Maminka se k němu chová způsobem neodpovídajícím jeho věku, který se projevuje zvýšenou pozorností a snahou o dojemné rozloučení se. První jasnou motivací pro Beinberga, stejně jako pro ostatní přítomné, je ve vši slušnosti přimět jeho rodičku, aby opustila internát, kde má už za chvíli propuknout bujarý večírek.

Po absolvování této trapné situace může oslava svobody a volnosti začít. Reiting pouští hudbu a co bude následovat, je všem jasné. Je potřeba se dostat do nálady především prostřednictvím drog, než přijde Božena, které chlapci platí za provedení stavem mladické nezkušenosti v intimních záležitostech.

Reiting je v téhle chvíli nejmenovaným vůdcem smečky. Rozdává drogy a vybírá za ně peníze. Jak se říká, všichni jsou si rovni, jen někteří jsou si rovnější. Už od počátku vidíme nastavené vztahy mezi chlapci, z nichž postupně vzejde stanovená hierarchie a boj o postavení v ní. Beinberg je bohatý a největší a nejsilnější ze všech chlapců na internátu. Jeho slabinou je především horší schopnost budování sociálních vazeb a její využívání. Basini je od počátku skvělým terčem. Je nejslabší, má nejmenší vůli a jeho finanční situace je ze všech chlapců nejhorší. Rodiče dávají všechny peníze na to, aby na škole mohl studovat. Proto když v průběhu večírku a po jeho skončení Reiting vybírá peníze, jediný kdo nemůže zaplatit, je právě Basini.

Ráno, když se chlapci chystají do školy, Reiting vyžaduje od Basiniho zaplacení nákladů včerejší noci, protože mu jako jediný své výdaje nezaplatil. Basini na zaplacení nemá, a tak mu Reiting dává ultimátum a pohrozí mu zveřejněním videa z večírku, na kterém bere drogy a v emočním záchvatu dokonce hajluje. Beinberg celou situaci z dále pozoruje při balení svých věcí do školy. Do situace nijak nezasahuje, Reiting má právo dostat zaplacen za služby, které celému osazenstvu pokoje poskytnul. Do situace je přímo vtáhnut až Reitingem, který se ho nepřímo veřejně ptá, jestli za ním bude stát, a očekává příslib loajality. Kdyby odmítnul, znamenalo by to narušení křehké rovnováhy systému, který mezi sebou mají nastavený. Začít nesmyslnou válku kvůli člověku, který si za své problémy může sám, nepřichází v úvahu. Beinberg tedy souhlasí a přidává se na stranu Reitinga



proti Basinimu, kterému společně pohrozí posláním videa jeho rodičům, pokud do zítřejšího dne dluh nevyrovná.

### 6.2.1 Přiznání

V následující scéně přichází všichni zmínění studenti ze školy na internátní pokoj, kde se má za chvíli odehrát velké odhalení. Aby totiž mohl Basini zaplatit svůj dluh, ukradl Beinbergovy schované peníze. Kdyby bylo jen na něm, vyloukl by z Basiniho duši a peníze by si vzal zpátky. Nemá ale patřičné důkazy k prokázání viníka, a tak po kolektivní domluvě sehrají scénu, kterou chtějí donutit Basiniho k veřejnému přiznání. Všechny stopy totiž vedou právě k němu. Jediný peníze neměl a potřeboval zaplatit dluh.

Všichni se po příchodu věnují svým záležitostem a vyčkávají. Basini má totiž každou chvíli Reitingovi vrátit peníze. Törless si pouští videa na mobilním telefonu, Reiting si opakuje němčinu a Beinberg se snaží meditovat. Zapálí si vonnou tyčinku, obřadně usedá, pokládá si uvolněné ruce na svá kolena a provádí soustředěné výdechy za zvuku Óm.

Do hlubšího stavu meditace se ale neponoří, ani nechce. Netrpělivě očekává, co se bude v nadcházejících okamžicích dít. Je trochu nervózní, naštvaný, a zároveň příjemně napjatý. V okamžiku, kdy Basini předává Reitingovy jeho peníze, nevěnuje nedaleko stojící dvojici jediný pohled. Snaží se nedát na sobě nic znát a pokračuje v dechovém cvičení. Teprve až se Basini zeptá, jestli video usvědčující jeho zvrhlost smažou, vymění si z Reitingem oční kontakt a shodnou se, že se naposledy nad videem společně zasmějí. Tímto okamžikem začíná domluvená situace, jejímž cílem je dostat z Basiniho přiznání.

Reiting se ptá Basiniho, kde tak rychle sehnal zmiňovanou částku, když ještě včera neměl na zaplacení. On odpovídá, že si půjčil od Hofmaiera. Všichni ale vědí, že Hofmaierova finanční situace není dobrá, protože si předchozí den půjčoval od Törlesse. V době této konfrontace jde Beinberg podle domluveného plánu zkontrolovat, jakoby náhodou, svou skrýš, kde má všechny cennosti uschované. Peníze samozřejmě chybí, proto celé osazenstvo pokoje zburcuje, aby nastalou situaci řešili společně. Krátkou slovní výměnou zatlačí na Basiniho, především argumentem, že Beinbergovi zmizelo přesně tolik peněz, kolik předchozí den Reitingovi dlužil. Basini se přiznává, a tím přichází druhá fáze plánu, kterou je ovládnutí Basiniho.

Beinberg je v duchu šťastný z dílčího úspěchu. Ví, že teď přijde složitější část. Přimět Basiniho, aby plnil jeho vůli. Vytáhne Basiniho telefon z jeho tašky a vytočí číslo jeho matky. Telefon si přehazují v kolektivu z ruky do ruky, aby se ho Basini nezmocnil. Naneštěstí se dostane do rukou Törlesse, který nechce přistoupit na jejich hru a telefon Basinimu podá. Beinberg je na něj našťvaný, protože nesplnil to, co si ujednali. Posílá na Törlesse významný tázavý pohled, ten mu jej s němou výčitkou vrací. Beinberg se znechuceně odvrací. Basini mezitím dohovoří s jeho matkou a hovor pokládá. Beinberg ví, že teď musí zatlačit Basiniho do kouta, aby se jim podvolil. Pohrozí Basinimu, že všem video ukáže, pokud je nebude poslouchat. Basini má strach, a proto souhlasí s tím, že udělá cokoliv. Reiting a Beinberg jsou nadšení, jejich plán vyšel, Basini se jim podvolil. Jelikož ale zatím neví, jak této převahy využít, posílají pouze Basiniho cvičně zhasnout světlo v pokoji.

### **6.2.2 Noční porada**

Nyní je potřeba probrat, co s Basinim bude dál. Reiting se chopí iniciativy a zatímco Beinberg s Törlessem spí, posílá Basiniho na záchod, aby si mohli v jeho nepřítomnosti důvěrně probrat Basiniho budoucnost.

Reiting tedy vzbudí Beinberga a Törlesse a dává do placu otázku „co teď s ním?“ Törless tvrdí, že je Basini zloděj, a tudíž už mezi ně nepatří. Beinberg pozoruje jeho výměnu názoru s Reitingem, zároveň ale sám přemýšlí nad svou variantou Basiniho budoucí proměny. Ze svých úvah je vyrušen až v momentu, kdy se chystá Törless fyzicky napadnout Reitinga. Beinberg mezi ně vstupuje, pokládá mu ruku na hrud' a velmi jemně mu sděluje, že nenávist přece není řešení, nelze ji porazit nenávistí, jen láskou. Ví, že je to věčná pravda a jediný klíč k Nirváně. Chlapci se shodnou, že Basiniho krádež nenahlásí a Basiniho si ponechají ke své převýchově. Přesněji řečeno Törlesse přehlasují. Basini vchází do pokoje a chlapci na jeho převýchově začínají okamžitě pracovat. Říkají mu, že se choval jako krysa, že to musí skončit, a že jej převychovají a pak ho propustí zpátky do světa. Beinberg ví, že to dělají pro jeho dobro a že konají správnou věc. Tím se začíná roztáčet spirála šikany a postupné manipulace, na které každý ze zúčastněných profituje svým zvrhlým způsobem.

### 6.2.3 Vyrovnání sil

Do děje se vrátíme o několik dnů později, po kterých Beinberg zjistí, že Reiting získává nad Basinim větší míru kontroly než on sám. Zjišťuje, že si na něm ukájí své sexuální choutky a považuje ho za svou věc. Beinberg se cítí ohrožený a podvedený a má chuť Reitingovi fyzicky ublížit. Přesto se pokusí dojít k nápravě rovnováhy v kolektivu sofistikovanější cestou. Ví, že pěstní souboj by mu v této situaci nehrál do karet. Když tedy odchází Reiting tajně do společné sprchy s Basinim, Beinberg neváhá a pokusí se dostat Törlesse na svou stranu.

Poví mu o intimním vztahu mezi Basinim a Reitingem, svěřuje se mu s odvěkou rivalitou mezi ním a Reitingem a nabízí mu svou vizi, kterou by chtěl na Basinim vyzkoušet. Nemá totiž podle něj jako člověk žádnou cenu. Jinak by se dávno té manipulaci vzepřel. Chce mu ukázat novou a jedinou správnou cestu. Naučit ho, jak se stát skutečným člověkem. Hodlá se stát jeho duchovním vůdcem. Pevně věří, že to s jeho pomocí Basini může dokázat. Törless mlčí. Považuje to tedy za znamení souhlasu. V ten okamžik se ze sprchy vrací Reiting, proto si Beinberg přisedne k Törlessevi co nejbliž, obejmě ho kolem ramen a říká, že od toho klidně může dát ruce pryč. Chce tím dát Reitingovi jasně najevo, že o jeho tajemství ví a Törless je na jeho straně. Podívá se významně na příchozího Reitinga, který stojí zaskočený a opětuje mu zdánlivě nechápavý pohled. Beinberg ví, že získal aktuální převahu díky momentu překvapení, a zabírá si Basiniho postel, na kterou se posadí a začne meditovat, jakoby se předchozí situace vůbec nestala. Navenek chce působit klidným a vyrovnaným dojmem, ale uvnitř to v něm vře. Ví, že se Basini cítí sebevědoměji díky domnělé ochraně, kterou mu Reiting slíbil, a očekává vzájemnou konfrontaci. Do pokoje vchází Basini, který si okamžitě všímá své anektované postele, na které Beinberg medituje. Po výměně pohledů s Reitingem si jde sebevědomě sednout na svou postel. Beinberg jej ale samozřejmě nenechá a fyzickou silou jej z postele vytlačí.

Basini si běží pro ochranu k Reitingovy, který ale ví, že je pro něj zle. Beinberg stojí na posteli a je připravený si vzít vše, nebo nic. Nechce ztratit svůj vliv a je pro jeho uchování schopný udělat cokoli. Reiting cítí Beinbergovu převahu, za kterým stojí v tomto okamžiku i Törless, a plivnutím rozkousaného jablka do tváře dává Basinimu najevo, že jeho ochrana v tuto chvíli skončila. Beinberg je v sedle a tuto spanilou jízdu si začíná patřičně využívat. Nutí Basiniho opakovat, že je zloděj, prase, a dokonce ho přiměje plazit se po všech čtyřech a u toho chrochtat. Snaží se

Basiniho úplně ponížít, aby mohl začít znovu budovat jeho osobnost od úplných základů. Törless s Reitingem se znechucením odcházejí, z čehož má Beinberg obrovskou radost. Ocítají se totiž o samotě a jsou skryti před zraky ostatních bezvěrců, kteří by rituál očištění a znovuzrození, který na Basinim hodlá otestovat, mohli narušovat.

#### 6.2.4 Rituál

Beinberg si obřadně sedá do meditačního sedu a upřímně se hluboce zadívá do Basiniho očí. Cítí lásku k bližnímu a touhu mu pomoci. Věří, že už zanedlouho bude vedle něj nový, lepší Basini. Rituál začíná otázkou, jestli se chce stát lepším člověkem. Basini odpovídá, že asi ano, je poníženy a má strach z Beinbergovy síly. Pro Beinberga je to první šokbrnutí v jeho plánu transformace Basiniho. Ptá se jej proto znovu a důrazněji, jestli se chce stát skutečně a opravdu lepším člověkem. Basini neví, a to je právě ta potíž. Musí přijmout odpovědnost za svá jednání, teprve pak může něco změnit. Basini tvrdí, že odpovědnost přijímá. Beinberg z něj cítí, že mu tak odpovídá jen proto, aby mu dal pokoj. Když selhává dialog, musí zvolit Beinberg jinou metodu. Zahajuje rituál očištění. Zapaluje vonnou tyčinku, okuřuje Basiniho a za zvuku Óm mu ji podává a vybízí jej, aby po něm následující zvuky ve stejné hlasové výšce opakoval. Basini tak činí, a proto jej, ještě v meditační atmosféře, vybízí, aby mu dal všechny jeho peníze. Přebírá si je a chce pokračovat v rituálu, ale je nucen odpovídat na všetečné otázky. Trpělivě mu vysvětluje, že peníze nejsou pro něj, ale na charitu, čímž začne jeho očištění. Dále vybízí Basiniho, aby mu dal všechny jeho věci. Z nich, přesněji ze saka, polštáře a občanského průkazu, vytváří napodobeninu Basiniho, který má představovat jeho minulé já. Pokládá ji na zem a vybízí Basiniho, aby vedle něj ulehl. Rituálně usedá, zavírá oči a velmi tiše dává Basinimu jasné instrukce. Má zavřít oči, jako by chtěl spát, rozprostřít svou mysl a své tělo a všechny pocity nechat jít. Basini jej ale z meditačního stavu vyrušuje přehnanou silou výdechu, kterou se po Beinbergovi snaží napodobit, a nesoustředěností. Beinberg je velmi rozladěný, nedaří se mu pokračovat v jeho rituálu, protože ho pořád něco vyrušuje. Mění proto taktiku, přeskakuje klidovou část rituálu a nasazuje velký kalibr. Vytahuje z kapes dva křišťály, z nichž jeden dává na hlavu figury představující jeho staré já, druhou na čelo Basiniho. Začíná táhle kroužit rukami nad křišťály ve výšce jednoho metru, oči má zavřené, vydává zvuk Óm a

snaží se Basiniho mozek vyladit na alfa a theta vlny, čímž chce docílit přesunu vědomí jeho starého já do nově rodícího se stvoření.

Po krátké chvíli jej ale Basini opět vyruší, a to už Beinberg začíná být zoufalý. Proto zvolí poslední způsob. Ponoří se do extatického stavu a rychlými kmitajícími pohyby rukou doplněnými o hrdelní zvuky se snaží urychlit přesun jeho vědomí. Dodává formulace o osvícení a následném očištění, které zakončují rituál, ale než je stihne doříct, vyruší ho opět Basini, který se snaží napodobit jeho hlasitý výdech, protože Beinbergovi přirozeně nerozumí a neví, co má dělat. Beinberg je úplně zničený. Jeho rituál očištění nezafungoval, což jen dokládá Basiniho škrábání se na místě kde se kříšťál dotýká jeho čela. Kdyby vše fungovalo, nic by necítil. Beinberg tuší úplnou porážku a následný výsměch a ponížení od ostatních spolužáků. V tom okamžiku jej napadne spásný plán, který se ze zoufalství rozhodne bezesbytku splnit. Musí spálit všechny Basiniho věci, a tím i jeho minulé já. Když se Basini zbaví všech svých věcí, může začít od znovu, jeho očištění to může pomoci. Beinberg posbírá všechny Basiniho přítomné věci a odchází je rituálně spálit na školní zahradu.

### **6.2.5 Eskalace důsledků**

Do děje se vracíme po několikaměsíční pauze. Vztah mezi Beinbergem, Reitingem a Törlessem je opět v rovnováze. Z Basiniho si udělali osobního sluhu. Ten ale všechny pokyny dělá naprosto nepřiměřeně důsledně, předvádí před ostatními pokyny, které je nucen vykonávat jen, když jsou spolu jednotliví aktéři o samotě. Basini tím vyjadřuje svůj protest proti utlačování, čímž poodhalí jednotlivé zvrácenosti každého z nich.

Tuto scénu vyjadřujeme v inscenaci pohybovými prostředky za doprovodu hudby.

Beinberga nejvíc rozčílí, když před ostatními vykonává jednu ze součástí rituálu očištění. Cítí se najednou trapně a zranitelně a reaguje na Basiniho fyzickým atakem, kterým ho vyhodí z místnosti. Všichni už jsou z Basiniho znechucení, a proto navrhují jednotlivá řešení, co s ním provedou. Reiting navrhuje vydat ho třídě, ale Beinberg má lepší řešení. Navrhuje, aby nahlédli do jeho nitra, uvedli ho do stavu samádhí a mohli tak spatřit jeho podstatu. Teprve pak si s ním totiž budou moci dělat cokoliv.

Reiting nesouhlasí, a tak Beinberga popadá amok, bere ze stěny pověšenou pušku právě ve chvíli, kdy se Basini vrací do místnosti po čtyřech a napodobuje prase. Všichni jsou si vědomi moci, kterou Beinberg puškou v ruce získal, a proto jej nechají konat. Beinberg přiloží Basinimu hlaveň k čelu a nutí ho k meditaci násilím. Propadá se do čím dál většího zoufalství, protože jeho metody jsou zcela nefunkční. Reiting ucítí chvíli slabosti a odzbrojí ho. Beinberg se ale nemíní vzdát. Naakumulované pocity zoufalství se během několika chvil promění v city plné nenávisti a pohrdání. Popadne opasek ležící na posteli a začíná jím Basiniho škrtit. Týrání druhé lidské bytosti jej začíná fyzicky vzrušovat a propadá se do záchvatu šílenství, ve kterém Basiniho takřka usmrtí. V poslední chvíli jej odtrhne Reiting, který tím Basinimu zachrání život. Beinberg leží na zemi a zprudka oddechuje. Cítí slast a uspokojení. Když přijde po chvíli zpátky plně k vědomí, slyší hádku mezi Törlessem a Reitingem, kteří se dohadují, jak dál postupovat. Törless s tím už nechce mít nic společného. Reiting mu ale připomíná, že teď už od toho nemůže dát ruce pryč. Beinberg zprudka vstává, popadá Basiniho za ruku a táhne ho po zemi. Musí pokračovat v meditaci a mučení. Zkroučí mu ruku do té míry, že Basini viditelně trpí. Do Beinberga se opět vlévají slastné pocity. Törless ale vyhrožuje, že je nahlásí řediteli, což v Beinbergovi vyvolá pocit ohrožení. Pohrozí mu s Reitingem, že jestli se nebude chovat dle jejich vůle, dopadne to s ním jako s Basinim. Mezitím však nestřežený Basini popadne pušku, namíří jí na všechny zúčastněné a nařídí, aby si klekli. Popadne Reitingův telefon, v němž je uložené kompromitující video, a rozšlape ho na zemi. Beinberg má najednou reálný strach o svůj život. Před chvílí mučil člověka, který už nemá co ztratit, a připravuje se, že přijde o život. V ten moment se ale do pokoje blíží Törlesseva matka, která přijela za svým synem, a všichni se snaží v rychlosti zahladit stopy po svých činech.

Když vstoupí do pokoje, všichni sedí na svých postelích a snaží se působit slušným, ale ležérním dojmem. Ostatní chlapci zjišťují, že si Törlesseva matka přijela pro svého syna, který se rozhodl ze školy odejít. Nechává je samotné v pokoji, aby se mohli naposledy rozloučit.

Jedna životní kapitola končí. Cesty našich hrdinů se rozcházejí. Nebojte se, brzy je určitě potkáte. Z našich synáčků roste nová elita národa.

## 6.2.6 Shrnutí

Detailně jsem popsal vnitřní motivace postavy Beinberga v průběhu jednotlivých situací hry. Jsem přesvědčen, že pokud herec nezná motivace a myšlenkové pochody, které k nim vedou, a jen plní narežirované aranžmá, hraje přibližné obecné emoce a postava se stává naprosto plochou. Je naprosto nezbytné pro budování charakteru postavy detailně pochopit rozdíly i průsečíky mezi „osobou herce“ a ztvárňovanou „hereckou postavou“. Pokud se tak nestane, herec hraje pouze sám sebe v daných okolnostech, a to je pro mě z uměleckého hlediska naprosto nepřijatelné.

Vždy se mi lépe tvořily charaktery co nejdál od mého vlastního. Ony rozdíly jako by se daly lépe vystihnout. Proces pochopení cizích myšlenkových pochodů je disciplína velmi složitá, ale práce na ní velmi zábavná a naplňující. O to více mě mrzí, že jsem obsazován do charakterů, které by se prvoplánově daly přirovnat ke mně blízkým. Prvoplánových proto, že role „velkých a hloupých“ mi nejsou nikterak bližší, než „inteligentních a introvertních“ hrdinů. Trendem filmového a televizního světa je obsazování po typu. Je to pro mě pochopitelné, kamera je v zobrazované pravdě neúprosná a obsazení proti typu herce si troufne jen málokdo. Mrzí mě však, že tyhle trendy se přelévají i do divadelního světa. Ani na škole jsem neměl možnost si vyzkoušet dostatek postav mně vzdálených. Příkladám to za vinu školnímu provozu, kdy režiséři a dramaturgové, kteří si nejsou jisti, zda je jejich vedoucí ročníku vůbec pustí do dalšího semestru, nemají odvahu experimentovat a sázejí na jistotu. Tento trend se potom logicky přelévá i do profesionálních divadel, kde absolventi z obavy o budoucí práci dávají přednost osvědčeným praktikám.

Doba se neúprosně a neustále vyvíjí a mladý herec, který po škole začíná budovat kariéru, se musí přizpůsobit trendům, pokud chce ve světě profesionálního divadla přežít. Jsem připravený hrát záporné charaktery a využívat svých fyzických dispozic, když po mně budou žádané. Nesmírně se ale těším na spolupráci s režisérem, kterému bude záležet na mém osobním rozvoji a bude mě obsazovat do rolí podivínů, chudáků, nebo kladných charakterních rolí. Pro můj další osobní růst si potřebuji osahat co nejvíce typů, aby se ze mě mohl stát multifunkční herec.

### 6.3 Vývoj práce na fyziognomii hereckého ústrojí

Před začátkem studia na DAMU jsem přepokládal, že vše, co se odehraje na jevišti, musí být stoprocentně naturalistické jako v běžném životě, abych mohl působit pravdivě. Tohle mylné přesvědčení mi bylo naštěstí brzo vyvráceno dříve, nežli došlo k jakémukoliv neštěstí. Poznání skutečné podstaty divadla šlo ruku v ruce s poznáním jednotlivých aspektů divadelní praxe. Pozitivně mě také ovlivnila četba *Hereckého paradoxu* od Denise Diderota, který se ve svém díle o pravdivosti taktéž zmiňuje.

„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.“<sup>10</sup>

Mé mylné přesvědčení mě provázelo nejspíš od chybného výkladu *Stanislavského metody herecké práce*, který ve svém díle mimo jiné píše:

„Nejlépe je, když si role herce docela podmaní. Prožívá ji pak živelně, nemyslí na to, jak cítí a co dělá, všechno vychází samovolně z podvědomí.“<sup>11</sup>

Až dialogem s erudovanějšími lidmi jsem zjistil, že oba autoři mají svým způsobem pravdu. Důležité je podívat se, co píše Stanislavskij dále. Zabývá se totiž vztahem mezi podvědomím a vědomím a jejich společné kooperaci při jevištním výkonu.

„Naše vědomí může působit na podvědomí aspoň nepřímou. Jsou psychické oblasti, které se vůli a vědomí podřizují a současně mohou ovlivnit i naše bezděčné duševní pochody. Tvůrčí práce je potom z větší části bezděčná a podvědomá a jen z menší části probíhá pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Řídí ji naše organická přirozenost.“<sup>12</sup>

Onu organickou přirozenost podpořil svou hereckou metodou „představování“ Michail Čechov, který byl Stanislavského žákem a z jeho práce přímo vycházel. Ve své knize *O herecké technice* popisuje proces neustálého představování a přehrávání jednotlivých scén a obrazů hry a kladení otázek postavě, na které právě pracujeme.

„Vedete a dotváříte svou postavu kladením nových otázek i tím, že jí přikazujete, aby vám ukázala různé varianty možných způsobů provedení podle

<sup>10</sup> DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7., s. 41.

<sup>11</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 19.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 19.



vašich představ (či režisérova výkladu postavy). Představa se pod vlivem vašich otázek mění a rozvíjí, až s ní postupně (nebo najednou) začínáte být spokojeni. To ve vás probudí emoce a vzplane ve vás touha hrát!“<sup>13</sup>

Z každého titulu jsem si pro svou práci odnesl několik poučení. Stanislavského vize automatického hraní, vycházejícího z podvědomí, neznamená nekontrolované herectví, při kterém herec může způsobit nepředpokladatelné a nebezpečné akce a zcela se odchýlit od předem stanovených nazkoušených situací. Diderotovo pojetí jsem začal zakomponovávat v přípravě a budování charakteru především v podobě vnější charakteristiky. Čechovova metoda ve mně ale otevřela zcela nový způsob práce, který uplatňuji ve své tvorbě neustále. Ukázal mi předem netušené možnosti práce na „herecké postavě“. Její vliv na mou „osobu herce“ pociťuji nezdědka každým dnem i v osobním životě. Často si při procházce městem představuji extrémní situace, které by se potenciálně mohly stát, a následné reakce přítomných lidí v blízkém okolí.

Všechny metody mi byly vždy velmi přínosnými a ideálním stavem je dle mého mínění kombinace všech přístupů, protože jsou všechny platné a vzájemně se nevyklučují.

V počátcích studia jsem bojoval především se svými handicapami, které mi způsobovalo mé vlastní tělo. Musel jsem se naučit ovládnout své tělesné ústrojí, aby mi nebylo ke škodě, ale ku prospěchu. Ve své postupové práci jsem psal o fyzické újmě kolegy a postupné práci na ovládnutí svého tělesného ústrojí.

„Není jednoduché ztvárnit násilí uvěřitelně a přitom neublížit svému hereckému kolegovi. Musím se přiznat, že začátky nebyly pro mne vůbec jednoduché. Rozbité židle a rekvizity by ještě bylo možné přehlédnout, ale modřiny na ruku a kolenu už nikoli. A protože uvěřitelnost je po herci samozřejmě vyžadována a já se nebyl schopen smířit s tím, že někomu doopravdy ač nechtě ubližuju, museli jsme začít hledat technické způsoby, jak násilí ztvárnit uvěřitelně, bez následků. Ono je velmi nepříjemné získat pověst člověka, který neustále něco rozbíjí a snášet narážky a vtipy na svoji adresu.“<sup>14</sup>

Při nastudování této látky jsem se ve zmiňovaném okamžiku, kdy Beinberg škrtí opaskem Basiniho, snažil posunout sebekontrolu na ještě vyšší úroveň, než kterou jsem si do té doby osahal v průběhu studia. Při prvních aranžovacích

---

<sup>13</sup> 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 978-80-7331-449-1, s. 153-154.

<sup>14</sup> HONZÍK, Josef. *Síla jako slabost*. Praha: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, 2017, s. 3.

zkouškách jsme přemýšleli, jaký způsob fyzického mučení zvolit, aby vypadal dostatečně brutálně v kontrastu s okolním děním na jevišti. Škrčení za pomoci opasku byl až několikrát způsob, který nad ostatními vyniknul po vizuální i praktické stránce. Herec Pavel Neškudla, který ztvárňuje postavu Basiniho, se při každém představení technicky jistí rukou, kterou drží pásek v přední oblasti krku, aby nemohlo dojít k přilehnutí koženého materiálu na pokožku a jejímu poškození. Herec Pepa se snaží netáhnout za pásek směrem ke krku, ale držet jej v její bezpečné vzdálenosti s napnutými svaly ve fyzické tenzi, kterou dohrává celkovým tělesným napětím pro uvěřitelnost jevištního zpracování. Míra provedení se s každým odehraným představením mění, ale ve shodě s kolegou Pavlem Neškudlou má můj vliv na jeho zdravotní stav po každém odehraném představení jednoznačně sestupnou tendenci.

Při práci na roli Beinberga jsem byl donucen na sebe jako herce nahlédnout z ptačí perspektivy. Už mě unavovalo přijímat sám sebe jako člověka, který svým kolegům jakkoli ubližuje, a neustále vysvětlovat personálu jednotlivých divadel, proč jsem danou rekvizitu rozbil. V průběhu zkoušení jsem zničil dvě ze čtyř závěsných svítilen. Tuto nešťastnou událost považuji za mezník. Od té doby jsem až extrémně opatrný na jednotlivé herce i rekvizity a má pověst začíná nabírat světlejších kontur.

Při své první práci v profesionálním pražském divadle jsem si ověřil nutnost důkladné znalosti vnitřního života „herecké postavy“ na cestě k jejímu celistvému ztvárnění. Ve své postupové práci jsem psal o pochopení a přijetí vlastního typu a postupném ovládnutí svého fyzického ústrojí. S odstupem času si však čím dál více uvědomuji, že jsem byl do tohoto typu vybrán a zaučen. Tento princip výběru je asi běžnou praxí ve většině hereckých ateliérů, kdy při sestavování budoucího ročníku je žádoucí, aby byl kolektiv typově rozmanitý. Protože nechci vést negativní notu o osobních křivdách, které mi byli na škole způsobeny, dodám už pouze, že díky přemíře postav, které páchaly na druhých násilí, jsem byl schopen ovládnout své fyzické ústrojí na profesionální úroveň. Většinu násilných scén odehrají podvědomě s lehkou mírou psychického vědomí, které pouze kontroluje, aby vše proběhlo bez problémů. Tímto se má „herecká postava“ stává svobodnou a není třeba, aby byla v klíčových chvílích nahrazována „osobou herce“, jako jsem to byl nucen vykonávat v počátcích svého studia.

## 7. Příprava na představení

Je 17:30 a já se snažím protlačit Karlovou ulicí plnou turistů na číslo 26, kde sídlí divadelní fakulta AMU. Vcházím skrz kavárnu jako vždy, zdravím barmana a na otázku, zda s ním vypiju panáka, odpovídám: „Ne, díky, dneska hraju, třeba po představení“. Vyslechnu si několik fórů na mou osobu a pokračuju dál. Otevírám čipem šatnu a scházím po schodech dolů. Nahoře ještě spěšně rozsvítím, protože tu sem dnes ještě nikdo nezavítal. Odkládám věci a vím, že nemám času nazbyt. Čeká mě série příprav na představení, které dnes hrajeme. Příprava typicky stejná, přesto však u každé inscenace trošičku rozdílná.

Na každé představení si vždy doma zabalím do batohu dvě důležité věci: text a tašku s hygienickými potřebami. Rád si procházím v ještě potměšile šatně jednotlivé scény, ve kterých se objevuje postava, kterou mám za několik desítek minut ztvárnit. O samotě si herec může opakovat svůj text nahlas, aniž by kohokoli vyrušoval v koncentraci, čímž si nejen rozmluví své hlasové ústrojí, ale hlavně si zopakuje text, čímž eliminuje riziko vzniku ztráty paměti v průběhu představení. Pro mě je tento čas vždy velmi přínosný a slouží mi k naladění se na téma hry a soustředění mé pozornosti k postavě, do které se každé jednotlivé představení snažím přetělesnit.

Herci jsou obzvlášť plémě upovídáné, na komunikaci založené a rádi spolu řeší problémy osobního i profesního života. Rizikem velké hromadné herecké šatny, ukázkovým příkladem budiž Divadlo Disk, je, že se po příchodu větší skupiny herců promění ze svatyně koncentrace na veřejnou žvanírnu, která svou atmosférou může vzdáleně připomínat Španělskou corridu, jejíž atmosféru nám skvěle popsal Ernest Hemingway ve svém románu *I slunce vychází*, známý též pod přiléhavým názvem *Fiesta*. Už v prvním ročníku studia mi došlo, že pravděpodobněji nežli to, že změnám zaběhlé divadelní pořádky, je skutečnost, že by na Zemi dopadl asteroid. Právě proto a možná právě od této doby datuji své brzké příchody na každé představení.

Další důležitou činností přípravy hmatatelné je převlečení se z civilního oblečení do divadelního kostýmu, který důkladněji popisují v kapitole osmé. Dále vstupuje na scénu má hygienická taška. Po zastříhnutí vousů, patřičné úpravě vlasů a líčení zakončuji akt vnějškového ladění spolu s mými věrnými souputníky kartáčkem a pastou. Posledním zmiňovaným činem vzdávám hold své zubní sklovině, a především pak svým hereckým kolegům.

Vždy, když dokončím systematickou sérii příprav, zbývají do začátku představení minuty. Všichni se připravují na svá místa, dokuřují se poslední cigarety. Adrenalin v těle roste, touha po životě v jiné realitě, která vzniká teď a tady, sílí. Hudba hraje, světla se rozsvěcí, herci začínají hrát. Magický divadelní stroj se rozjíždí na plné obrátky a my můžeme být jeho součástí. Kdo nachází ve své práci zalíbení, nachází ve svém životě půlku štěstí.

## 8. M. Frich: Pan Biedermann a žháři

S budováním charakteru postavy v kontextu komediálního herectví jsme se setkali při našem posledním absolventském kusu v Divadle Disk. Nastudovali jsme průlomovou hru dramatika Maxe Fritche: *Pan Biedermann a žháři*. Návrat do teritoria tragikomedie, které jsme pečlivě zkoumali zejména v zimním semestru druhého ročníku, byl pro mne velkou výzvou. Jednalo se o mou poslední roli na půdě školy. Taktéž komediální povaha textu mě již od počátku těšila. Nikoliv jen s odstupem času se mi vybavují hřejivé vzpomínky na celý průběh tohoto zkoušení. Nepamatuji se, že bych se někdy během svého studia tak vehementně těšil na jednotlivé zkoušky. Tuhle atmosféru především vytvářel celý tvůrčí tým v čele s režisérkou Bárou Maškovou. Při práci většinou panovala uvolněná nálada a pozitivní energie. Věřili jsme práci, kterou jsme dělali, a dokonce i příkoří způsobené mezi námi spolužáky, vytvořená v průběhu studia, jsme přirozeně „házeli za hlavu“.

Mým úkolem se stalo ztvárnění jedné z hlavních postav hry Josefa Schmitze, který se se svým kumpánem Eisingerem vloudí do přízně a pod střechu úspěšného zástupce střední třídy Bohumila Biedermanna, kterému se tím pádem pomalu, ale jistě začíná bortit život jako domeček z karet. Schmitz s Eisingerem jsou skvěle sehranou dvojicí záporných postav, kterým ale paradoxně divák takřka po celou dobu představení fandí. Jejich role jsou jasně rozděleny. Zatímco Eisinger je mozkiem celé operace, postava Schmitze je předobrazem mohutného, jednoduchého, přímého člověka, který ve svém jednání může působit až dětinsky.

Způsob, kterým jsem postavu tvořil, mi nebyl nikterak cizí. Dalo by se tvrdit, že šlo o velmi podobný typ „silného a hloupého“ člověka, kterých jsem za dobu studia ztvárnil hned několik. Značný rozdíl byl ovšem ve tvorbě vzhledem ke komicky laděnému žánru inscenace, kterému se podřizoval jak kostým, tak i jednotlivé aspekty hereckého projevu.

Spolu s kostýmní výtvarnicí Polinou Akhmetzhanovou jsme dlouhou dobu nemohli vystihnout kostým, který by podtrhoval charakter mé postavy, a zároveň by odpovídal i jejím představám. První částí, kterou následovala série postupného doplňování kostýmu, který tvořil celkový vizuál, byly boty. Dokázali jsme sehnat staré ošoupané kanady, které předznamenávaly celkový charakter vizuální stránky kostýmu. Ta měla být v přímém kontrastu s kostýmem postavy Eisingerera, který měl střih podle poslední módy. Poté jsme zkompletovali černé vytáhlé „kapsáče“ až k pasu, černý rolák, džínovou bundu a čepici, schválně nezakrývající uši. Speciálně

kalhoty mi evokovaly pocit mohutnosti a celkovou větší tělesnou muskulaturu, než je má vlastní. Postavě jsem v průběhu zkoušení vytvořil specifickou chůzi, tvořenou dlouhými ráznými kroky, podpořené pevnou, až ztuhlou horní polovinou těla. Posledními detaily vnějškové charakterizace byla pevná a rázná gesta rukou, hluboké posazení hlasu a dobrácký, až naivní úsměv. Korunou byl knír, který, podpořený černou řasenkou na jinak oholené pleti, působil naprosto dominantním dojmem.

V poslední fázi zkoušení a před každou reprízou jsme se svými hereckými kolegy šli na jeviště a procházeli si, už v „hereckých postavách“, jisté složitější pasáže inscenace. Má transformace v „hereckou postavu“ začínala od oblečení, zapravení si kníru a úpravy vlasů, po finální akt, kterým pro mě byl nasazení čepice. Ta chvíle pro mě byla mezníkem, od kdy jsem se snažil, zejména přes fyzické jednání, splynout s „hereckou postavou“. Specifickou mluvou jsem už skoro vždy komunikoval se svými kolegy až do samotného představení. Samozřejmě se mi ale do mysli vkrádaly parazitní myšlenky, které jsou „osoby herce“ Pepy a ne „herecké postavy“ Schmitze. Odvážuji se tvrdit, že přetělesnění do „herecké postavy“ není ani nesmí být nikdy totální. Vždy musí „osoba herce“, byť sebeméně, korigovat její jednání. Ideálním stavem je majoritní nadvláda „herecké postavy“, kterou musí „osoba herce“ hlídat a být připravena v krizových situacích zasáhnout svým rozumem, důvtipem a mnohdy také improvizací.

Jako jeden příklad z mnoha uvedu událost, která se nám během reprízování přihodila. Jeden z mých hereckých kolegů omylem rozbil v průběhu představení na scéně skleničku. Můj mozek okamžitě této události připsal zvýšenou důležitost. Věděl jsem, že bude následovat pohybová scéna a že je nesmírně důležité, aby se nikdo nezranil. Zároveň jsem ale nechtěl ohrozit kvalitu právě hraného představení. Po vzájemných významných pohledech, které mezi námi kolegy proběhly, jsme kolektivně usoudili, že budeme beze změny pokračovat v představení dál, se zvýšenou pozorností a se zodpovědností každého jednotlivce sama za sebe. Musím podotknout, že si naštěstí nikdo ze zúčastněných nepřivodil žádné zranění.

Zde bych rád zmínil podobnost se situací popisovanou v kapitole třetí, kdy v klauzurním představení Havlovy *Vernisáže* popisují vystoupení z „herecké postavy“ k mé „osobě herce“. U tohoto příkladu došlo pouze k převzetí kontroly vědomé činnosti nad automatickou činností podvědomí. Troufám si tvrdit, že v tomto případě „herecká postava“ nepřestala existovat, pouze jsem dal přednost pudu sebezáchovy před nekontrolovaným hereckým aktem.

Práce na této inscenaci mi potvrdila řadu věcí, o kterých jsem byl přesvědčený už z minulé tvorby jak z doby studia, tak i v divadle Disk. Vyzdvihla nezbytnost kostýmu, který podtrhuje charakter postavy a pomáhá její charakterizaci. Tuto potřebu jsem si přenesl i do profesionálních divadel. Po této zkušenosti kladu zvětšený důraz především na boty, ve kterých se, pokud je to možné, snažím zkoušet od začátku práce na zkušebně.

## 8.1 Vliv publika na herecký výkon

Zajímavá pro mě byla zkušenost s reakcemi publika, které se s každým odehraným představením měnily. Vycházely především z komediální povahy inscenace. Pokusím se popsat hlavní rozdíl mezi zkoušením a reprízováním, a technické dovednosti, které jsme se museli naučit používat.

Zkoušení komedie je vždy těžší, nežli práce na tragédii, v tom ohledu, že pracujete s představou reakcí publika na jednotlivě nazkoušené situace a „gagy“. Jediný, od koho v průběhu zkoušení dostáváte zpětné reakce je tvůrčí tým. Jelikož se ale jednotlivé situace přehrávají stále dokola, často dochází k zevšednění jinak vtipných momentů a pocitu, že zkrátka vtipné přestaly být. Tuto skutečnost jsme hojně pociťovali v „generálovém týdnu“, kdy jsme čekali na první diváky jako na spasení.

O to radostnější byly v tomto ohledu reprízy. Po každém odehraném představení, jsme mohli rekapitulovat, která místa se povedla a která nikoliv. Publikum je vždy nekompromisní a jeho reakce jsou okamžitou zpětnou vazbou. Pokud po odehrání „vtipné scénky“ zůstává v sále hrobové ticho, víte, že jste jednoznačně vedle. Salva smíchu, nebo dokonce potlesk je ukazatelem správné cesty, ale skrývá v sobě také jistá nebezpečí. Může se totiž stát, že publikum příliš strhne hercovu pozornost, kterou by měl věnovat své hře a hereckým kolegům.

„Dále jsem zpozoroval, že velkou brzdou tvořivých sil je skutečnost, že přítomnost obecenstva 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 strhuje 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.“<sup>15</sup>

Také bylo potřeba technicky zvládnout přerušení dialogu, pokud se v jeho průběhu část obecenstva začala smát. Docházelo totiž k situacím, kdy nám přes tuto hlasitou reakci publika nebylo rozumět. Naučili jsme se proto s tímhle aspektem pracovat a to dvojnásobným způsobem, podle intenzity jednotlivých reakcí. Pokud šlo o výraznou reakci, udělali jsme v dialogu pauzu. Snažili jsme se ji udělat na místě, které logicky dávalo smysl, a počkali jsme, až se obecenstvo utiší. Když šlo jen o drobné narušení, technicky jsme zvýšili naši hlasovou hladinu, aby nás bylo slyšet.

Po několika reprízách jsme už měli vyzkoušená některá místa inscenace, která fungovala. Situace, na které byla reakce obecenstva dlouhodobě vlažná, jsme se snažili drobně změnit. Předem jsme se například s kolegy domluvili na prodloužení některých pauz, zrychlení tempa, přidání „doubletaku“ a dalších technických náležitostí, kterými jsme se snažili vylepšit jednotlivé situace a tím i inscenaci jako celek.

Obrovskou radost mi vždy způsobovaly pozitivní reakce na poupravené situace. Ne vždy ale byly jen pozitivní. Stávalo se, že pasáže, které se v jednom představení setkaly s bouřlivým ohlasem, jinou reprízu nechávaly diváky chladnými. Jistě je potřeba podotknout, že složení obecenstva bylo vždy jiné, a tedy i s jiným vkusem pro humor. Po celou životnost této inscenace jsme se ale snažili její jednotlivé části neustále zlepšovat a utkávat se o tak vrtkavou záležitost, jakou je divácká přízeň.

Za největší rozdíl mezi zkoušením a reprízováním v žánru komedie považuji absenci diváků v průběhu zkoušení. Pro mnoho herců proto může být tato práce nepříjemná. Velký vliv také může mít na hercovo sebevědomí, pokud nedostává pozitivní ohlasy na svůj výkon. U práce na této inscenaci naštěstí tyto problémy nenastaly, a to především zásluhou soudržnosti celého kolektivu a vzájemným poskytováním si zpětné vazby mezi hereckými kolegy. Dále jsem popsal technické dovednosti, které jsme si museli osvojit pro ovládnutí každého představení, v důsledku nepředvídatelných reakcí obecenstva. Zkušenosti s vylepšováním jednotlivých situací mě utvrzují v nezbytnosti neustálé práce na každém představení pro udržení vysokého standartu inscenace.

---

<sup>15</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. 156 s., s. 148.



## 9. Závěr

Jedno se našemu působení v divadle Disk upřít nedá. Vyzkoušeli jsme si spoustu rozdílných věcí, principů a přístupů k divadlu a v krátkém časovém úseku o délce jednoho roku simulovali opravdový profesionální provoz se všemi pozitivními i negativními stránkami. Od první premiéry do poslední derniéry jsme byli vystaveni trvajícím napětí v kolektivu s vědomím neustále všeobjímajícího tlaku na získání angažmá či jakékoliv práce po škole.

V průběhu studia jsem pochopil, jak jsem na jeho začátku nechápal takřka nic, a zjistil jsem, jak moc naivní jsem byl, když jsem si myslel, že herectví je jako matematika.

Matematika je jazyk, který popisuje určité stránky našeho světa. Je to exaktní věda. Na divadle může onu zmiňovanou rovnici narušit jakákoli nepřesnost, chyba, ale skutečné a živé herectví chyba motivuje, nepřesnost posouvá, a pokud partner poslouchá a skutečně slyší a vidí a přirozeně reaguje, pak ji jeho malé nepřesnosti a chyby naopak mohou posouvat a zlepšovat jeho herecký výkon.

Divadlo si bere inspiraci z našeho světa, na jehož základě vytváří své světy, ve kterých nemusejí fungovat stejné fyzikální zákony, pojetí času apod. Proto se matematika nedá aplikovat na divadlo, protože divadlo je samo o sobě jiným světem, který se tvoří tady a teď po dobu trvání divadelního představení. Tento svět závěrečnou oponou zaniká, a tedy se žádná matematická reflexe tohoto světa nemůže konat.

Pokud jde o monodrama, ono je ve skutečnosti také dialogem – s divákem, sám se sebou, s imaginární postavou. Myslel jsem, že herectví je o dokonalosti a nedovoluje chybu, ale přišel jsem na to, že parazitní náhodnosti, které jsem se snažil ze své hry vymýtit, dodávají (v rámci jasně stanovených mantinelů) život „hereckému projevu“. Ze všech svízelných situací se můžeme dostat, pokud jsme napojení na herecké kolegy.

V této Diplomové práci jsem popsal proces vystoupení z „herecké postavy“ k „osobě herce“ v klauzurním představení Havlovy *Vernisáže* i situaci v jednom z představení inscenace *Pan Biedermann a žháří*, ve které, i vzhledem k předchozí zkušenosti, k vystoupení z „herecké postavy“ nedošlo, pouze převzalo kontrolu psychické vědomí. Vyjádřil jsem přesvědčení, že přetělesnění do „herecké postavy“ není ani nesmí být nikdy totální. Podvědomou prací vždy musí korigovat vědomí, zvláště při vyhocených a nebezpečných scénách.

Dále jsem vylíčil mé pokusy při tvorbě Psychologického gesta a roli kostýmu při tvorbě "herecké postavy", i jak jsem se naučil využívat rozdílů mezi „osobou herce“ a „hereckou postavou“ při své tvorbě.

Vyjádril jsem přesvědčení o nezbytné znalosti přesných motivací a myšlenkových pochodů „herecké postavy“ pro pochopení jejího vnitřního života a odlišení od sebe samého. Rozvedl jsem můj názor na negativní vlivy „obsazování po typu“, které jsou patrné i v divadelní praxi a jejímu úzkému propojení se školním režimem. Reflekoval jsem vyvrcholení mé práce na fyzickém ústrojí v průběhu studia, nastínil jsem nezbytnost přípravy na každé představení a popsal vliv publika na herecký výkon a přesvědčení o důležitosti ustavičné práce na každém představení pro udržení vysoké umělecké úrovně.

Všechno jednou končí a něco nového zase začíná. Touto prací bych rád udělal čáru za svým studijním životem a dětstvím. Předě mnou se rýsují obrysy nového života, kterému můžu jít naproti právě díky uzavření jedné kapitoly života, která byla radostná i bolestná, krásná a náročná.

Doba se neuvěřitelně rychle mění, je nutné držet krok a přizpůsobovat se novým trendům, pokud se chce mladý herec v této branži udržet. Cesta vede do neznáma a nám nezbyvá, než se na toto dobrodružství vydat beze strachu a s odhodláním!

## 10. Použité zdroje

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 978-80-7331-449-1.

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

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

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986

HONZÍK, Josef. *Síla jako slabost*. Praha: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, 2017