

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PROFESIONALITA A AUTENTICITA

Jak projít procesem profesionalizace
a neztratit přitom sebe sama – svou živelnou energii, autenticitu?

Viktor Kuzník

Vedoucí práce: MgA. Miroslava Pleštilová

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

PROFESSIONALISM AND AUTHENTICITY

How to get through the process of professionalization without
loosing yourself - your spontaneous energy, authenticity?

Viktor Kuzník

Supervisor: MgA. Miroslava Pleštilová

Opponent: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Final exam date: 17. 6. 2020

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

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

Profesionalita a autenticita

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Ve své diplomové práci nezkoumám *profesionalitu* a *autenticitu* jako pojmy – v obecných rovinách jejich významu, ale zabývám se vzájemnými vztahy profesionality a autenticity v herecké práci na základě vlastních zkušeností získaných během studia na DAMU. Svůj proces profesionalizace demonstruji na jednotlivých zápisech z vlastního hereckého deníku, které si zaznamenávám od začátku studia, a odpovědích na anketu, týkající se psychologie herecké tvorby, kterou vytvořili v roce 1923 po konzultacích s řadou herců a režisérů ruští teatrologové N. J. Efros, L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij.

Abstract

Instead of observing professionalism and authenticity as terms themselves – generic in their meaning, I tend to explore their mutual relation, based on the experience I obtained during my studies of acting at DAMU. I have based my master thesis on the notes I have been making all throughout my studies at the Academy of Performing Arts, and a survey concerning the psychology of acting practices, created in 1923 by Russian teatrologists N. J. Efros, L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij and with the help of a group of actors and directors, where I display my own outlook on the process of professionalization.

Poděkování:

Rád bych poděkoval všem pedagogům DAMU, kteří mě procesem profesionalizace provedli. Především hereckým pedagogům panu Ladislavu Mrkvičkovi, MgA. Tomáši Pavelkovi a MgA. Miroslavě Pleštilové, jejichž připomínky zaplnily můj herecký deník. Speciální poděkování patří MgA. Lence Veverkové za velkou ochotu při korekturách.

Obsah

1. Úvod	1
2. Herecké zápisky.....	3
3. „Vyhýbej se pauzám, které nejsou na místě!“ (8. 1. 2017).....	5
4. „Rytmus Smerďákova je jiný, než Ivana – nesladit se!“ (26. 5. 2018).....	9
5. „Dialog bez konfliktu je ztráta času!“ (13. 3. 2019)	13
6. „Civil na jeviště nepatří.“ (24. 4. 2018).....	16
7. „Potlač své osobní kritické hodnocení!“ (20. 1. 2017)	19
8. Herecká zpověď.....	23
9. Závěr	38
Použité zdroje	40
Seznam literatury	40

1. Úvod

Během studií na DAMU se v mém hereckém zápisníku objevilo mnoho nejrůznějších poznámek (připomínek) – z úst pedagogů, režisérů, kolegů, autorů knih či přímo mých, které vznikly na základě mého pozorování. Tyto poznámky měly a stále mají za cíl rozvinout můj herecký talent – „profesionalizovat“ mě (v nejlepším slova smyslu) – posunout o „metu“ dál v herecké práci. Vytvořit z herce amatéra herce profesionála¹.

Jak ale projít procesem profesionalizace během studia na Divadelní fakultě a neztratit přitom sebe sama – svou živelnou energii, autenticitu²? Jinými slovy, jak najít rovnováhu mezi tolika připomínkami, radami, doporučeními a tím „něčím“ (nehmatatelným), co přesvědčilo přijímací komisi o mém přijetí? Jak opracovat svůj herecký talent a nezablokovat tvůrčí, svobodný přístup k herecké tvorbě? Ve své diplomové práci na tyto otázky hledám odpovědi. Jednotlivé kapitoly nazývám několika vybranými zápisy (připomínkami) z mého hereckého deníku a zkoumám důsledky zapracování těchto připomínek. Zajímá mě, jak může „splnění“ i zdánlivě banální (technické) připomínky ovlivnit mé herecké myšlení a jak svou prací „na sobě“ působím na celek – inscenaci. Zároveň mě zpětné reflektování zapsaných připomínek (i těch úplně prvních) nutí přemýšlet o tom, které byly pro mou hereckou tvorbu zásadní a jak ovlivnily mé směřování. Na rozboru jednotlivých zápisů z hereckého deníku demonstruji svůj vlastní (individuální) proces profesionalizace ve vztahu k autenticitě – na základě získaných zkušeností během studia a v dialogu s vybranými úryvky z odborné literatury.

Jako doplnění zápisů z hereckého deníku přikládám své odpovědi na anketu, kterou v roce 1923 sestavil N. J. Efros, L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij

¹ „Profesionál – Kdo něco koná jako povolání a je v tom odborník. Kdo něco koná kvalitně dobře.“ (PETRÁČKOVÁ, Věra a Jiří KRAUS. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0497-1, s. 621.

² „Autenticita vyjadřuje původnost (ryzost, upřímnost, živoucnost existence). Filosoficky znamená myšlenková autentičnost například zbavení se abstraktní univerzality [...]. To vyžaduje neustálý pohyb sebetvorby a sebezpřekračování, subjektivní oddanost pravdě.“ (OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. 4., rozšířené a přepracované vydání. V Praze: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7601-001-7, s. 22.

a několik dalších významných divadelních odborníků po konzultacích s řadou herců a režisérů, týkající se psychologie herecké tvorby. Tyto konkrétní otázky vybízejí ke zkoumání dalších problematik herecké tvorby, kterými se v rozboru vybraných připomínek nezabývám (nebo se o nich zmiňuji jen okrajově), ale považuji je za neméně důležité. Zkušení divadelníci kladou i takové otázky, které jsem si nikdy předtím v průběhu studia nepoložil a které mě nutí k nalézání konkrétních odpovědí – stanovisek. Mé odpovědi mohou více přiblížit můj individuální přístup k jednotlivým aspektům herecké tvorby (práci na herecké postavě, vnímání ansámbly, čtení dramatického textu, cítění prostoru apod.) a vytvořit ucelenější představu o mém subjektivním vnímání herecké tvorby po čtyřech letech studia herectví na DAMU, kde jsem proces „profesionalizace“ absolvoval.

„Konservatoř. Jarka se snaží postihnouti nějak kořen a podstatu této školy. Šla s radostnou odevzdaností do rukou lidí, kteří patrně nebudou míti jiného úmyslu, než ji přiblížit jí samé. [...] Zdá se jí, že je tu nesmírnost látky, nezměrnost pracovní vůle, takové bohatství, že se ho celého těžko někdy zmocní. Je to pocit chaosu a Jarka jím chce proniknout. Chce si jej osvojit. Chce býti jeho nadvládným pánem.“³

³ FREJKA, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948, s.103.

2. Herecké zápisky

V mém hereckém deníku je zapsáno mnoho technických připomínek, jako například: „*Pozor na drmolení. (15. 1. 2017)*“, „*Důraz je na slově ´proč´. (2. 6. 2018)*“, „*Zpevni postoj. (27. 4. 2017)*“, „*Nechod´ na střed, bud´ víc u kraje. (11. 9. 2019)*“ atd., jiné by se daly označit jako herecká moudra: „*Je třeba svou figuru obhájit, ale nezušlechťovat. (4. 3. 2019)*“ či „*Za vším, co děláš na jevišti, si stůj. (1. 3. 2017)*“, další měly v danou chvíli dmýchat mou imaginaci: „*´Ty jsi nula!´ – tě zasáhne jako šíp! (27. 3. 2018)*“ a nebo „*Bartley má dvě hemisféry – jednu na bonbóny, druhou na dalekohledy (13. 11. 2018)*“, a pak mnoho obecných (zdánlivě jednoduchých) připomínek, kterým je důležité neustále věnovat pozornost a které se v mém zápisníku objevují mnohokrát (nebudu u nich tedy uvádět data): „*Uvolni se.*“, „*Zpřítomni se.*“, „*Bud´ konkrétní.*“ apod.

Nechám-li se připomínkou, radou, doporučením „nakopnout“, dochází k žádoucímu nasměrování tvůrčí energie. Takováto připomínka mě vytrhne z komfortních zón a dostává mě do tvůrčího stavu. Procházím procesem profesionalizace bez ztráty sebe samého. Rozvíjím svůj herecký talent a získávám „dovednosti“, které odlišují herce profesionála od herce amatéra. Směřuji k autentickému hereckému výkonu v souladu s hereckou technikou.

Neustálé korektury (připomínky) mě ale mohou také zablokovat. V případě, že si vezmu připomínku, radu, doporučení „osobně“ – jako útok – začnu mít pocit, že vše, co dělám, je špatně. Z připomínek se pak stávají další a další kontrolky, které staví do cesty pomyslné mantinely. Pokud jsem zablokovaný, nejen, že připomínku nezpracuji, ale ještě přitom ztratím tvůrčí svobodu – talent zůstane „nevyužitý“ a ustrne. Jinými slovy, nejen, že talent nerozvinu, ale mohu jej naopak „udusat“. Zablokovaný herec nemůže být schopen autentického hereckého výkonu.

V každé připomínce, v každé radě, v každém doporučení je tedy třeba objevit něco, z čeho tryská život – nic nedělat jen mechanicky, technicky (bez života). Je důležité rozumět připomínce v kontextu, protože vše souvisí se vším – nevnímat ji jako „segment“, který funguje jen sám o sobě. Dokážu-li si

pojmenovat podstatu, jádro věci, jsem schopen připomínce automaticky věnovat pozornost i při dalším zkoušení – nezačínat „od znova“. Ukládám si tak i ty nehmatatelné „dovednosti“, které se spolehlivě naučit nedají, ale je třeba je nosit ve svém „hereckém batůžku“. Jedině tak mohu předejít nežádoucí „uniformitě“, kterou může proces profesionalizace způsobit.

„Jedno staré podobenství vypráví o kolu, které se otáčí, pracuje stále rychleji, ale osa, vlastní střed a příčina vypadne a kolo se točí dál, jen prázdné a bez užitku. Udržovat přímý vztah k jádru paměti považuji za stejně významné, jako rozvíjet nové specializace.“⁴

Považuji za velmi důležité si připomínky, poznámky, zjištění zaznamenávat, do svého hereckého deníku, abych se k nim mohl kdykoliv vrátit a objevit v nich něco dalšího, co mě může v herecké tvorbě obohatit i nadále. Velmi inspirativní jsou například deníkové zápisy herečky Jarmily Horákové⁵, či záznamy o studiu role Hamleta Radovana Lukavského⁶.

⁴ AXMANN, Mikoláš. Text z habilitační přednášky Interpretace grafického projevu, 16. 12. 2011, VŠUP Praha.

⁵ FREJKA, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948.

⁶ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

3. „Vyhýbej se pauzám, které nejsou na místě!“ (8. 1. 2017)

Hned na prvních stránkách mého deníku se objevuje tento zápis, který se v průběhu studia opakuje snad při každém zkoušení. Preventivně si jej v různých podobách v deníku aktualizuji, abych na tuto důležitou připomínku nezapomněl. Jakkoliv je tato formulace z prvního ročníku krkolomná, připomíná důležitou věc a to, že pokud není pauza významotvorná (naplněná), nepřispívá vyznění monologu, dialogu, situace, ani inscenace – ba naopak (pokud je pauza významotvorná, není pochyb o její důležitosti). Rozlišuji (si) dva druhy nežádoucího (nenaplněného) „pauzování“, kterému je třeba věnovat pozornost: „kouskování“ a „nenavazování“⁷.

Jedná-li se o takzvané „kouskování“, „sekání“ nebo „drobení“, nežádoucí pauzy se objevují mezi slovy nebo větami mých replik. Například: „Ty nevíš, - pauza – že to udělal on?“. Často je to způsobeno literární čárkou, která se píše, ale nečte. Herecký pedagog Ladislav Mrkvička nám kladl na srdce, že interpunkce je největším nepřítelem hereckého projevu a ať čárky mezi větami nezdůrazňujeme. Také, že tečka na konci věty se mnohdy mění v čárku, protože myšlenka může vydat na celý odstavec a není dobré ji dělit výrazným ukončováním jednotlivých vět – je třeba gradovat až do konce, neztratit „tah“ a smysl sdělení. „Kouskování“ tedy není jen technickou chybou. Je to výstražná kontrolka, že nesdělují myšlenku.

V prvním semestru druhého ročníku jsme zkoušeli scénické čtení pod režijním vedením pedagoga Štěpána Pácla. Měli jsme co do činění s divadelní hrou J. K. Tyla *Krvavé Křtiny*, která je velmi náročná na hereckou interpretaci. Pamatuji si z prvních zkoušek, že jsme se spolužáky četli jednotlivé repliky svých postav velmi krkolomně a smysl sdělení se mnohdy vytrácel. Na tomto projektu s námi ovšem spolupracovala zkušená herečka Národního divadla Taťjana Medvecká (hrála sv. Ludmilu) a my jsme měli možnost ji sledovat při práci. Přečetla repliky své postavy takovým způsobem, že jsem rozuměl každému jedinému slovu, myšlence a tedy tématu, které její herecká postava nese. Přečetla obsah! Samozřejmě, že Tylovu hru velmi dobře znala, a tedy věděla

⁷ Tyto názvy nejsou odborné, ale pouze pracovní – v herecké „hatmatilce“.

přesně, co její postava v dramatu řeší, ale tento obrovský rozdíl interpretace herecké postavy zkušenější herečkou, oproti nám studentům ve druhém ročníku, mi pomohl pochopit, co znamená interpretovat postavu jako celek. Ve svých replikách neudělala žádnou bezvýznamnou pauzu ani příliš neakcentovala jiné slovo než to, ke kterému samotná myšlenka směřovala, nebo ze kterého se odvíjela myšlenka další. Její energie neměla sestupnou tendenci, jak tomu u nás méně zkušených často bývá, ale naopak svou energii investovala do celé své výpovědi a tím získaly repliky tendenci vzestupnou. Složitá souvětí, kde myšlenka vydá na celý odstavec, najednou začala dávat smysl – vdechla replikám život.

Tato zkušenost mi pomohla uvědomit si, že je třeba vnímat vždy hereckou postavu jako celek. Je třeba hluboce porozumět tématu své herecké postavy a objevit svou osobitou (autentickou) interpretaci – v souladu s obsahem a formou. V případě „bezduchého“ odříkávání replik mohu těžko přesvědčit diváka k aktivnímu pozorování. Zaměřit se (technicky) na práci s interpunkcí, jak nám vštěpoval pan Ladislav Mrkvička, je velkým „tahákem“ ke konkrétnějšímu sdělení, není to však z daleka vše. Je třeba tvůrčího přístupu k herecké práci, který si mohu pěstovat jen já sám – to mě ani ten nejlepší pedagog nemůže naučit, může mě v tomto ohledu jen povzbudit. Pamatuji si slova pedagoga Michala Pavlaty, který mi po zkoušce řekl: „Herec si o každé větě musí něco myslet. (22. 3. 2017)“ A to beru na vědomí!

„Herectví je [...] umění přijmout za vlastní i cizí osiřelá slova, osvojit si je i s jejich mimoslovním zázemím, s podhoubím, s důvody proč jsou vyslovena i s jejich duší, která je nehmátné, neviditelné a neslyšitelné povahy.“⁸

Jedná-li se o takzvané „*nenavazování*“, mám na mysli nežádoucí pauzy, které se objevují mezi mými replikami a replikami hereckého partnera. Mnohokrát jsem se přesvědčil (jako herec i divák), že touto chybou nejvíce trpí davové scény. Uvedu jednoduchou modelovou situaci, na které se pokusím demonstrovat, co může toto nenaplněné „*pauzování*“ způsobit.

⁸ PILAŘOVÁ, Eliška. *Petr řečený Čepek*. Praha: Orbis, 1995. Osobnosti, události. ISBN 80-235-0069-4, s. 47.

Na širokém jevišti je deset postav a každá z těchto postav postupně promlouvá – vedou dialog. První postava promluví (takže se divák automaticky podívá na první postavu), replika první postavy směřuje k druhé postavě (divák ovšem neví, které postavě je replika adresována. Dozvídá se to až tehdy, kdy druhá postava promluví – divák si ji nachází očima). Tímto způsobem dialog pokračuje dále. To by se zdálo být v pořádku. Jenomže mezi replikami jednotlivých postav této modelové situace vždy vznikne nežádoucí pauza (první postava promluví – pauza – druhá postava promluví – pauza – třetí postava promluví – pauza – atd.). Tyto nežádoucí pauzy (za předpokladu, že je režisér nevyžadoval) způsobí, že davová scéna ztratí tempo, dynamiku a pointa divákovi unikne. Čím to?

Nežádoucí pauzy v této modelové situaci vznikají proto, že herci (hrající postavy modelové situace) reagují na repliky nejdříve mimoslovně (v pauze mezi replikami) a pak až replikou, aniž by si uvědomovali, že divák je očima stále „přilepený“ na té postavě, která promluvila naposledy, takže tuto mimoslovní reakci nemusí mezi tolika postavami zahlédnout (za předpokladu, že je nevýrazná). Pauza, která by mohla být v dialogu dvou postav významotvorná (protože by byla zaregistrována očima aktivního diváka a vytvářela napětí) se v davové scéně může snadno proměnit na nevýznamotvornou. Jsem přesvědčený, že by tuto modelovou situaci zachránilo právě „navazování“. Herci by totiž vše, co „uhráli“ v pauze (mezi replikami), měli „uhrát“ v replice, kterou navazují, a tím „pauzování“, jež retarduje rytmus situace (davové scény), eliminovat.

Herečtí pedagogové nás vždy nabádali k tomu, abychom se nadechovali na konci repliky partnera a mohli tak okamžitě navazovat. Mnohokrát se mi potvrdilo, že to platí pro všechny žánry a styly (nechce-li to režisér jinak). Speciálně při zkoušení komedie se stává, že nás brzdí „psychologizování“ dramatického textu, které úsměvným, často banálním, situacím ubírá na lehkosti. Jakmile situaci „přemyslím“ a začnu každé větě přisuzovat psychologickou motivaci, komika se zákonitě vytrácí.

Nevýznamotvorné pauzy, v případě „kouskování“ i „nenavazování“ nevnímám jen jako „kosmetické“ vady, které v konečném součtu při nejhorším prodlouží večer strávený v divadle, ale jako „požírače“ energie herců i diváků – hercům dovolují „vydechnout“ (ztratí vnitřní napětí, naléhavost sdělení, plynulý

tok energie) a potenciálně aktivního diváka umožní nudou. Věřím, že zapracování této „technické“ připomínky výrazně rozdmýchá život na jevišti (i v hledišti).

„Představte si významuplnou jevištní pauzu vyjadřující sílu a vnitřní aktivitu, vytvářející silnou atmosféru a udržující diváky v napětí. Takové pauzy nejsou neobvyklé, protože pauza nikdy není úplné vakuum nebo psychologicky prázdný prostor. Prázdné pauzy by na jevišti neměly existovat. Každá pauza musí mít smysl. Dobře připravenou a perfektně provedenou pauzu (ať už dlouhou, nebo krátkou) můžeme nazvat vnitřní akcí. Jejím opakem je akce vnější, jejíž vrchol můžeme definovat jako moment, kdy jsou všechny viditelné a slyšitelné výrazové prostředky použity v plném rozsahu: kdy řeč, hlasy, gesta, pohyby i světelné a zvukové efekty dosahují svého maxima. Mezi těmito dvěma extrémy existuje celé spektrum vnějších akcí, v nichž se intenzita v různé míře zvyšuje či snižuje. [...] Příliv a odliv vnitřních a vnějších akcí vytvářejí rytmické vlny skladby představení.“⁹

⁹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 206.

4. „Rytmus Smerďakova je jiný, než Ivana – nesladit se!“ (26. 5. 2018)

Tato připomínka se vztahuje ke zkoušení bakalářské inscenace *Bratři Karamazovi*¹⁰ (režie Aminata Keita), kterou jsme později přesunuli do divadla DISK (premiéra 23. 1. 2020), konkrétně k dialogu Smerďakova (kterého ztvárňuji) s Ivanem Fjodorovičem (Michael Goldschmid).

Dramatická situace (v pátém obraze) vypadá tak, že se Smerďakov snaží vloudit do přízně Ivana Fjodoroviče, který přítomnost Smerďakova s odporem odmítá. Smerďakov se domnívá, že společně s Ivanem F. sdílí to, co nikdo jiný neví a číhá na něj na každém kroku. Ivanovi F. to pumpuje krev v žilách a nenávidí se za to, že se Smerďakovem ztrácí čas, přesto jej něco poutá a vede s ním podivný dialog. Když si představím, že jsou postavy této situace hudební nástroje, tak mi jejich společná hra rozhodně nesplývá v jedno. Nejenom, že ze sebe loudí odlišné tóny, které se potkávají v pokroucené harmonii, ale také rytmus jejich hry se liší, protože interpretují různé notové zápisy. Každá z těchto postav chce něco docela jiného – pohání ji jiný „motor“.

Během zkoušení jsme si tyto okolnosti velmi dobře uvědomovali a rozdílný rytmus jednotlivých postav jsme postupně objevovali. I přesto se nám do tohoto dialogu (v generálních zkouškách) vloudilo jednotvárné, neměnné „staccatové“ tempo, které jsme od sebe navzájem automaticky (podvědomě) přejímali – převážně v expresivních částech dialogu. Nebylo tedy zřetelné, že každá postava řeší situaci jiným způsobem. Základní kontrast mezi postavami se nám vytratil a tím také napětí celé situace – jako by se vše „zploštilo“. Připomínka, která upozornila na „sladění se“ v rytmu, byla při zkoušení (nejen) tohoto dialogu zásadní.

Je třeba svůj přirozený, „živelný“ rytmus tvarovat tak, aby souzněl se specifickými potřebami inscenace. O tom píše také Radovan Lukavský:

„Talentovaný herecký výkon je vždycky také rytmický. Cit pro rytmus vyvěrá až z biologických základů lidské bytosti. Člověk rytmicky dýchá, rytmicky

¹⁰ F. M. Dostojevskij, dramtizace E. Schorm (překlad P. Voskovec).

mu bije srdce, rytmicky probíhají i biochemické reakce v jeho tkáních a buňkách. Nevím, jak který herec pocit rytmu zažívá a jak si ho uvědomuje. [...] Snad jako kategorické impulsy vycházející z taktovky neviditelného dirigenta kdesi uvnitř sebe, který velí: Ted' promluv! – ted' zmlkni! – ted' nasad' k pohybu – zrychli jej – zdrž jej – ted' udělej pohybovou tečku! [...] Takový rytmický zážitek může být v člověku spjat s i s diletantskou formou projevu, takže když se jí později snaží zbavit, potlačuje bezděky i rytmický živel. Cit mu sice opět káže: promluv ted'! – ale rozum mu říká, že by měl počkat, až se slovo řádně zrodí z podtextu, že by mělo být artikulováno, že by mělo zaznít pravdivě [...] – zkrátka hlava je plná technických i tvůrčích starostí, noří se do hlubin psychologie, a vtom se odkudsi ozve cosi primitivního a z ničeho nic si umane: promluv ted'! Jakoby tu vznikal rozpor mezi vnitřními zákony a formálním prvkem, jakým je rytmus. Ale není takový rozpor. Je tu jen odpor, který klade každý materiál svému zpracování. Že by psychologické procesy byly něčím zdlouhavým, co rozbíjí každý plynulý spád a rytmus je pověra. Nestačí umět si vnitřní pochody navodit, je třeba umět to udělat v pravý čas a podle potřeb celého díla je ovládnout a zpracovat. [...] To umělec – tvůrce v nás dává svou taktovkou rytmické impulsy. A je věcí naší profesionální techniky, aby náš nervosvalový aparát byl připraven a schopen těmito povely se řídit. Teprve pak se z primitivního, živelného rytmického citu stane umělecký smysl pro rytmus hereckého výkonu, který se uskutečňuje v prostoru a čase."¹¹

Umělecký smysl pro rytmus je pro hereckou práci stěžejní. Nejen při souhře s partnery (velmi souvisí s „nenavazováním“, které jsem v předchozí kapitole popisoval), ale také při tvorbě herecké postavy. Kdybych se řídil jen svým vlastním živelným rytmem, tak by se Smerďakov od Trofimova¹² příliš nelišil – zůstal bych ve své komfortní zóně. Vnitřní rytmus herecké postavy (člověka) je významný charakterizující prvek, který je třeba v průběhu zkoušení objevit.

V tomto ohledu mi velmi pomáhá dramatický text – tam je veškerá nápověda. Autor měl jistě při psaní konkrétní představu – viděl, jak postava vypadá, jakým způsobem se hýbe a mluví i jaké nosí oblečení, a její vnitřní

¹¹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 88, 89.

¹² A. P. Čechov, *Višňový sad* (Divadlo DISK, režie Aminata Keita).

rytmus otiskl do replik dramatických postav (pomocí hlásek, slov, skladby vět, apod.). Při čtení se mi takováto představa intuitivně „vizualizuje“ (možná naprosto odlišná než autorova) a začíná mnou prostupovat – to je základní stavební kámen. Rytmus postavy se pak v dialogu s partnery a režisérem při prostorových zkouškách postupně opracovává.

V případě Smerďakova jsme se s režisérkou Aminatou Keitou soustředili na zpomalování tempa chůze, gest i mluvy. Tušil jsem, že na jeho zevnějšku je znát tenze způsobená strachem. Jeho patologická obezřetnost jej svírá a kontroluje. V mém hereckém zápisníku se objevovaly poznámky jako: „*Bud' pozadu – ve stínu. Smerďakov pozoruje, slídí. (8. 4. 2018)*“, „*Pozor na dominanci – duše lokajská. (7. 5. 2018)*“ nebo „*Čeká na pohlazení, touží po pochvale. (31. 5. 2018)*“, které jsem nechal působit na své tělo. To významně ovlivnilo vyznění této herecké postavy a ve výsledku celé inscenace.

S pomyslnou taktovkou uvnitř každého herce, o které píše Radovan Lukavský, se pojí herecká „dovednost“ nazývaná se „timing“ (načasování), která je ovšem vrozenému citu pro herecký rytmus úměrná – nedá se tedy spolehlivě naučit. Můžeme jí ale věnovat pozornost a tím ji zušlechťovat.

V inscenaci *Obsluhoval jsem anglického krále*¹³ (Divadlo A. Dvořáka, režie Milan Schejbal, premiéra 26. 4. 2017), kde ztvárňuji roli Jana Dítěte, je situace, kde se krásná Vlastička (Monika Timková) v hospodě před očima všech štamgastů demonstrativně polévá vodou. V mokrých šatech přichází k Janovi D. a pokládá prázdné sklenice na jeho ták. Janovi D. vyschlo tou podívanou v ústech a z jiné (plné) sklenice se s vytřeštěnými očima napije. Tím, jako pikolík, překračuje jistou hranici a incident se stává směšným. Je pozoruhodné, že o tom, zda bude mimoslovní reakce (napití ze sklenice) publikem vnímána jako fór, rozhodují vteřiny. V průběhu reprízování jsem zjistil, že jakmile reakci uspěchám svým živelným rytmem, který křičí „už už!“ a neposlechnu ten zkušenější – herecký rytmus, který tepe v souladu se stylem a žánrem divadelní hry, diváci se z pravidla nesmějí. Rozdíl mezi „reálným časem“ a „časem na jevišti“ je zásadní a je třeba tyto rozdíly citlivě vnímat.

¹³ B. Hrabal, dramaturgie I. Krobot, P. Oslzlý.

Hercovou oporou při objevování hereckého rytmu je režisér, který by měl plnit (i) roli „dirigenta“ a rytmus inscenace (spolu)vytvářet. Během workshopu na DAMU (ve druhém semestru třetího ročníku) nám významný německý režisér Thomas Ostermeier popisoval, že každé slovo, věta, dialog, obraz, hudba, celá inscenace vytvářejí jakousi dynamickou „křivku“, kterou nazývá „shapes of mountain“. Klade velký důraz na to, aby vše eskalovalo ve správný moment. Kreslil nám prstem do vzduchu pomyslné obloučky – rytmická pravidla. Zkušenost získaná na workshopu byla inspirující. Tyto rytmické „obloučky“ vnímám z jeviště i hlediště.

Úryvek z kapitoly *Skladba představení* z knihy Michaila Čechova s Ostermeierovým pojmem „shapes of mountain“ dosti souvisí. M. Čechov tuto problematiku nazývá *rytmickými vlnami*.

„Rytmičké vlny dodávají představení krásu a výraznost, probouzejí ho k životu a ochraňují před monotónností. Někteří režiséři se mylně domnívají, že představení jako celek musí buď až do konce postupně gradovat, nebo dosáhnout jediného vrcholu někde uprostřed hry. Obě tyto mylné koncepce je nutí soustřeďovat silnější výrazové prostředky buď do středu představení, nebo do jeho konce, a tím zbytečně snižují úroveň celého představení. Na druhé straně, pokud si uvědomí, že existuje několik vrcholů a celá řada rytmických vln, nebudou si nechávat to nejlepší až na konec, kdy už je příliš pozdě. [...] Poznají, že pro to, aby dali svému představení maximální působivost, reliéf a různorodost, udělají víc, když plně využijí každý vrchol a každou rytmickou vlnu.“¹⁴

¹⁴ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 206, 207.

5. „Dialog bez konfliktu je ztráta času!“ (13. 3. 2019)

Připomínka zazněla při zkoušení *Višňového sadu*¹⁵ (Divadlo DISK, režie Aminata Keita, premiéra 18. 3. 2019) a uhodila hřebík na hlavičku! Pedagogové k nám promlouvali po jedné z „projížděček“, abychom v sobě znovu objevili zaujetí – „vyostřili špičky ledovce“, znovu hledali to, co nás v situacích „žene“, a tím se vyvarovali obecnému konverzování „bez konfliktu“. Čím to, že nám z „živých emocí“, ke kterým jsme se na zkouškách dopracovali, zbyly jen umělé intonace, ze kterých se vytratila živost?

V začátcích studia, kdy se svou emocionální pamětí¹⁶ ještě nedokážeme pracovat, je náročné se k „hlubšímu prožitku“ alespoň přiblížit. Absenci větší citlivosti musíme nahrazovat „vnějškově“ a „vnitřek“ zůstane ve většině případů netknutý – snažíme se vyšplhat na vrchol pomyslné hory, ale nejde to. Později, když se naše tělo stane citlivějším nástrojem, se záblesky „jevištní pravdy“ (užívám tento termín raději v uvozovkách) mohou objevovat už velmi brzy (na prvních čtených či prostorových zkouškách), ale není snadné (si) je uchovat – už nejde o to se na vrchol pomyslné hory vyšplhat, ale jde o to z něj nespadnout. V této (nikdy nekončící) fázi máme co dočinění s nejtěžším požadavkem herecké práce – uměním repetice (opakováním nazkoušeného).

Tato problematika se ovšem netýká jen opakování „velkých emocí“ při interpretaci náročných dramatických textů jako je *Višňový sad*. Je třeba znovuprožít každé, i té nejbanálnější situace v kterékoliv divadelní hře. Při zkoušení komedií nám herecká pedagožka Miroslava Pleštilová připomínala: „*Už to máte zmechanizované!*“, aby znovu rozdmýchala bezprostřednost našeho jednání. Uvědomuji si, že kámen úrazu byla vždy „samozřejmost“ se kterou jsme situace hráli – jako by naše postavy už dopředu věděli, jak vše dopadne. Vím z vlastní zkušenosti, že herecká postava musí vše prožít jako poprvé –

¹⁵ A. P. Čechov, překlad L. Suchařípa.

¹⁶ „*Emocionální paměť pracuje, když člověk znovuprožije určitou emotivní vzpomínku. Stanislavskij v tom upozoroval však jistý rozdíl. Pro hereckou práci ‘emoční vzpomínání’ není samo o sobě dostačující. Je třeba, aby herec s pomocí emocionální paměti znovu emotivní skutečnosti probudil k životu. Jinými slovy herec by si neměl na takovou zkušenosti jen znovu vzpomenout, ale znovu ji prožít. Záměrně znovu oživit emotivní zkušenost zapojením emocionální paměti je schopnost, kterou má každý z nás, ale každý ji není schopen použít.*“ (STRASBERG, Lee. *Das emotionale Gedächtnis*, in: Stegemann, B. [ed.] *Lektionen 3 [Schauspielen Theorie]*, Berlin 2010: s. 143.)

s veškerým vnitřním zaujetím, jako když dítě dostane vysněnou hračku. Pokud situaci uvidím očima herce, který už tuto situaci na zkouškách prožívá po sté, nepodaří se mi reagovat živelně. Je ovšem obtížné, si tento entusiasmus udržet po celou dobu zkoušení. Když se blížíme k premiéře, sami cítíme, že se nám opakováním scén vytrácí radost ze hry a voláme po publiku, abychom konečně nabrali nový vítr do plachet smíchem z hlediště. Ozývají se stížnosti jako: „*Už to fakt nechci projíždět znova, nebaví mě to!*“ nebo „*Když tam nikdo nesedí, nedá se to hrát!*“ apod.

Pamatuji si, že jsme při zkoušení *Poprasku na laguně*¹⁷ (Divadlo DISK, režie Vojtěch Nejedlý, premiéra 15. 11. 2019) málem bojkotovali gagy, které během zkoušení vznikly, protože jsme neměli dostatečnou odezvu z hlediště a podléhali jsme pocitu trapnosti (v prázdném hledišti seděl jen režisér s dramaturgem a herečtí pedagogové, kteří se příliš nesmáli něčemu, co viděli po tolikáté). Ve třetím dějství, na konci jedenáctého výstupu, se do sebe celé ženské osazenstvo pustí hlava nehlava a Fortunato, jehož ztvárňuji, se přičítá, aby poprask smířil. Přesvědčil jsem režiséra o tom, že by měla „bojová“ scéna končit výraznou tečkou – kopancem „do koulí“. Bolestivou ránu dostává právě Fortunato, který svou ženu a švagrové nedokáže udržet na uzdě. O tom pak koneckonců vede svůj „bolavý“ monolog, kterým obraz uzavírá. Tento typ fóru je ošemetný snad i v žánru komedie dell'arte, takže se mohlo snadno stát, že bychom ho během generálních zkoušek nahradili něčím „přijatelnějším“ – já sám jsem začal o tomto gagu pochybovat. Na jednu „projížděčku“ se ovšem dostavili pedagogové Tomáš Pavelka a Martin Pacek, kteří viděli i tuto scénu poprvé a tolik očekávaná odezva se dostavila. To (nejen) mě ujistilo, že i přihlouplé fóry tohoto typu v kontextu celé inscenace mohou fungovat velmi dobře, pokud jsou předvedeny se stoprocentním zaujetím a s asistencí aktivního diváka. Byla to správná vzpruha, abychom zkoušení dovedli do zdárného konce – do premiéry.

Konec zkoušení je ovšem jen formální. Je třeba tvůrčího přístupu na zkouškách i během představení. Jedině tak se vyhneme bezduchému repetování, ze kterého se vytrácí živost, napětí a tedy i základní konflikt, po kterém volali pedagogové při zkoušení *Višňového sadu*.

¹⁷ C. Goldoni, překlad R. Souček.

„Divadlo = R r a. [...] Repetice, reprezentace, asistence. [...] Répétition, říkají Francouzi, a jejich slovo vyvolává asociace spojené s mechanickou stránkou procesu. Týden po týdnu, den po dni, hodinu po hodině – a práce se stává dokonalou. [...] Laurence Olivier si opakuje sám pro sebe řádek dialogu tak dlouho, až se jeho jazykové svaly stanou absolutně poslušnými – čímž dosahuje naprosté svobody. [...] Repetice je ovšem slovo bez lesku. Nemá v sobě kouska hřejivosti. Okamžitě jej spojujeme s mrtvolností. Repetice nám připomínají hodiny klavíru v mládí, opakování stupnic. Repetováním je patnáct představení zájezdní hudební komedie, kde se všechno automaticky opakuje, kde veškeré akce ztratily svůj význam a ztratily svou chuť. [...] Jako bychom tu v jednom slově nalézali základní kontradikci divadelní formy. Co může tento rozpor smířit? Odpověď obsahuje francouzské slovo pro představení – représentation. Reprezentace je moment, kdy se něco znovu prezentuje, kdy se něco minulého ukazuje znovu, něco, co kdysi bylo, a nyní zase je. [...] Chopí se včerejší akce a znovu ji rozžije, v každé její složce – včetně úplné bezprostřednosti. Jinými slovy reprezentace je tím, zač chce platit – totiž za zpřítomnění. Možno si všimnout, že právě tohle představuje regeneraci životnosti, kterou repetování hubí – a to platí stejně o zkoušce jako o představení. [...] Čím více tento jev studujeme, tím více zjišťujeme, že má-li se z repetování vyvinout reprezentace, je třeba ještě něčeho víc. Zpřítomnění se neudělá samo, vyžaduje pomoci. [...] A tady nalézáme odpověď. Vede nás přirozeně k publiku. Je zřejmé, že bez publika není cíle a není významu. [...] Assistance – přihlížím ke hře [...]. Asistovat – je prosté slovo; a je to klíč. [...] Za této asistence, asistence očí, soustředění, zájmu, potěšení a koncentrace se repetování mění v reprezentaci. [...] Repetice, reprezentace, asistence. V těchto třech slovech jsou zahrnuty tři prvky, jež jsou nezbytné, aby událost vešla v život.“¹⁸

¹⁸ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*; z angl. orig. přel. Alois Bejblík; dosl. naps. Lída Engelová. Praha: Panorama, 1988. Dramatické umění, s. 191-194.

6. „Civil na jeviště nepatří.“ (24. 4. 2018)

Při přečtení tohoto zápisu v mém hereckém deníku si vybavuji konkrétní zážitek ze zkoušení *Racka* (A. P. Čechov) na hereckém semináři ve druhém semestru druhého ročníku pod vedením pedagoga Ladislava Mrkvičky.

Se spolužačkou Eliškou Zbrankovou (v roli Arkadinové, já jsem hrál Trepleva) jsme zkoušeli intimní dialog ze třetího dějství. Zahráli jsme ho velmi soustředěně. Nikdy předtím se nám nepodařilo udržet v tomto dialogu takové napětí. Byl to jeden z těch povzbudivých momentů, kdy jsme oba cítili, že se vytvořilo „něco“ (nehmatatelného), co jsme intenzivně spoluprožili. Byl to zážitek z živého – autentického – dialogu. Pan Ladislav Mrvička toto napětí cítil také. Věděl, že se stalo něco zásadního, že jsme s osudy svých postav splynuly a pochválil nás za tvůrčí energii. Pak ale, k našemu překvapení, namítl, že nás vůbec nebylo slyšet. Upozornil nás, že všechny ty niterné (autentické) repliky jsme si nechali pro sebe a zapomněli na diváka. Pronesl slova: *„Bylo to skvělé! A teď pojdte hrát divadlo.“* Pochopil jsem, že touto připomínkou nás nasměroval, abychom to – autentické – co jsme mezi sebou vytvořili, byli schopni „předat“ i ve velkých sálech. Abychom svou autenticitu povýšili hereckou technikou.

Kdybychom tento dialog předvedli před kamerou nebo mikrofonem takovýmto způsobem, jak jsem jej popisoval, jistě by se dalo říct, že je autentický – tato média by intimní dialog zaznamenala z bezprostřední blízkosti a problém s hlasitostí by byl vyřešen. Kdybychom ale úplně stejným způsobem dialog hráli na prknech Národního divadla v Praze, asi by nikdo z diváků neřekl, že hrajeme autenticky – nic z toho, co jsme mezi sebou vytvořili, by na diváka v zádních řadách nebo na galerii nedolehlo.

Autenticitu v hereckém projevu je třeba znovu a znovu objevovat – jako by se „měnila“ s každou hereckou postavou, divadelní hrou, žánrem, prostorem, divákem atd. Jsem přesvědčený, že je herectví autentické jen tehdy, je-li v souladu s obsahem a formou. Proces profesionalizace nám dopomáhá k tomu, abychom tyto (divadelní) zákonitosti pochopili.

Vybavuji si herecké cvičení, které nám zadal na seminářích herecké tvorby (ve druhém semestru prvního ročníku) pedagog Tomáš Pavelka. Měli jsme předvést etudu, že jdeme po ulici a najdeme na zemi bankovku. Zdánlivě jednoduché zadání komplikoval tím, že nám určil číslo od jedné do pěti. Jednička znamenala, že máme situaci hrát co nejrealističtěji, pětka naopak, že máme zahrát situaci co nejvíce stylizovaně – až do komedie dell'arte. Prostor pro hereckou fantazii je v tomto cvičení poměrně široký, protože lze postavu, žánr, prostor definovat příchodem, reakcí a odchodem. Bylo zajímavé pozorovat, že když někomu z nás (studentů) bylo zadáno například číslo čtyři a dotyčný svou etudu převedl (se svou vlastní představou o míře stylizace, kterou představuje číslo čtyři), všichni přihlížející měli pocit, že zahraná etuda neodpovídá míře stylizace, kterou očekávali. Bylo evidentní, že jsme se při předvádění etudy neradi „zbavovali“ své komfortní „civilní“ polohy (možná z pocitu trapnosti). Měli jsme za to, že by etuda zahraná „nepřirozeně“ nebyla autentická. Postupně jsme přišli na to, že jakmile se někomu z nás povedlo zadané číslo „trefit“, postoupit v míře stylizace výš a vzdálit se „civilu“ bez jakýchkoliv zábran, byla i tato „nepřirozená“ stylizace vždy přirozená. Herecký projev dotyčného byl autentický, i přesto, že se reakce na nalezenou bankovku tolik lišila od té „civilní“. Toto zjištění bylo zásadní pro všechny zúčastněné.

„Rozšířené mínění staví přirozenost do protikladu ke stylizaci, což je správné jen potud, pokud se stylizací myslí umělá stylizovanost. [...] Představitelé nových stylů obviňují z nepřirozenosti ovšem i styly, v odporu ke kterým se konstituují; tak romantismus považoval klasicistický způsob vyjadřování, pohybující se v rámci přísných předpisů, za nepřirozený, protože bránil spontánnímu projevu emocí; představitelé starších divadelních škol museli zase pokládat za nepřijatelný naturalistický způsob už proto, že překračuje hranice estetičnosti, které jim samým nepřipadaly vyumělkované, ale přirozené. Tak je to ostatně nejenom v herectví; ale i v každodenním životě, kde móda a s ní spojené způsoby chování, jimiž se řídily starší generace, připadala mládeži nepochopitelná obvykle právě proto, že se v ní projevoval nedostatek přirozenosti. Konkrétní obsah pojmu přirozenost se zkrátka se změnou dobového cítění také mění a s ním se mění i způsoby stylizace. Styl vždycky znamená jisté

omezení ve smyslu vytyčení nějakého rámce, ve kterém se ovšem daná osobnost - stane-li se jí tento rámeček vlastní - může nejsvobodněji projevit."¹⁹

S „civilismem“ na jevišti se pojí také herecký nešvar, kterému je žádoucí se vyvarovat – „plevelná“ gesta. Není jednoduché se jich zbavit, protože je používáme i při běžné komunikaci, stejně jako parazitní slova. Na jevišti nám ovšem ubírají energii, kterou můžeme investovat lépe. Typickým plevelným gestem je poletující ruka, která nám taktuje do rytmu replik nebo přešlápnutí ze strany na stranu. V tomto ohledu mi velmi pomáhá (mimo jiné) práce na *Orestovi*, kde je v rámci způsobu inscenování důležité vydržet vždy v pevném postoji (nejedná se o to, zablokovat své tělo, ale o cílené směřování své energie na sdělení textu). Plevelná gesta jsou rušivým prvkem, protože jim divák přisuzuje význam, který nemají.

Gesta by měla mít jasný začátek a konec. Velmi živě si pamatuji, jak nás pan Ladislav Mrkvička na seminářích Herecké tvorby při zkoušení zastavoval, když jsme začali se svou replikou zbrkle v chůzi, aniž bychom se „ukotvili“. Vštěpoval nám, že i přechod po jevišti (gesto) je replikou – není tedy možné, abychom repliku „rozbíjeli“ replikou. Toto pravidlo samozřejmě má i své výjimky, ale vždy si na něj vzpomenu, když vidím herce, co bouchá rukou do stolu a zároveň mluví. V reálném životě se to děje běžně, na jevišti by se to dít nemělo.

*„Kvalita našeho herectví se rozvíjí a trénuje, když jí prostě věnujeme pozornost. [...] Herec japonského divadla Nó může celé roky zdokonalovat jediné gesto, stejně jako baletní tanečnici trvá léta, než s ovládnutím svých svalů dokáže kouzla. Ale veškerá virtuosita mistra divadla Nó znamená jen málo, pokud jeho ornamentální technika ukazuje výhradně k sobě samé. Jeho vysoce kontrolované umění musí navenek vypadat spontánní. [...] Rozdíl v kvalitě mezi jednotlivými představeními nespočívá jenom v samotné technice, ale v životním impulsu, jenž působí, že už techniku nevnímáme; léta školení se musí vypařit v žáru života. [...] I to nejstylizovanější umění se týká života. Čím více života je v uměleckém díle, tím kvalitnější umění.“*²⁰

¹⁹ VOSTRÝ, Jaroslav. *Předpoklady hereckého projevu*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991, s. 90.

²⁰ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7, s. 13, 14.

7. „Potlač své osobní kritické hodnocení!“ (20. 1. 2017)

Všímám si u sebe, i u svých kolegů, častého negativního sebe hodnocení, které nemá nic společného se střízlivým reflektováním své práce. Během představení (někdy i během zkoušek) odcházíme z jeviště se slovy: „*To jsem pokazil!*“ (i ve chvíli, kdy jsme doopravdy nic nepokazili), ačkoliv dobře víme, že náš pocit z vlastního herectví může být naprosto odlišný od pocitu režiséra, pedagoga, kolegy či diváka. Častokrát jsem se přistihl, že dokonce sám sebe kritizuji přímo v průběhu situací, dialogů, monologů, namísto koncentrace směřované k dění na jevišti. Ani jedno ani druhé není k užítku.

Profesionální herec by měl mít zdravé herecké sebevědomí (které nemá nic společného s exhibováním), aby mohl – beze strachu – všechny své „dovednosti“ plně využít. Právě strach způsobuje nejrůznější bloky. To on se mě táže: „Děláš to správně, tak jak to režisér chtěl?“, „Zvládneš to?“, „Jsi pro tuto roli dost dobrý?“. To strach mě kritizuje i ve chvíli kdy to není potřeba. Strach způsobuje vnitřní nejistotu. Zapíná „racionální“ mód, který blokuje všechny spontánní – autentické – reakce a izoluje mě od partnera, prostoru i diváka.

Jsem přesvědčený, že pocit strachu se s procesem profesionalizace úzce pojí. Slyšel jsem od některých svých spolužáků, že měli více hereckého sebevědomí před tím, než začali studovat na DAMU a že se teď na jevišti nebo před kamerou cítí o mnoho méně komfortněji. Řekl bych, že tato skutečnost je způsobena tím, že jakmile začneme brát hereckou práci „vážně“, jako profesionálové, chceme dostát svým vlastním požadavkům na sebe, požadavkům pedagogů, režisérů apod. Chceme sebe i ostatní přesvědčit, že jsme dobrými herci. To nás dostává do křeče. Něco nás sevře. Strach z neúspěchu?

Strach se ke mně loudí vždy před představením převlečený za nervozitu (upřímně řečeno, není reprízy, před kterou bych nebyl nervózní alespoň trochu). Nervozita mě ale dokáže velmi pozitivně rozvibrovat (jsem v očekávání, jaké bude publikum, jak se nám dnes bude hrát – to vytváří napětí). Pokud po prvních replikách nervozita zmizí, mám nad strachem vyhráno. Když ale nervozita neustupuje a trvá i během představení, začne být na obtíž. Už nepovzbuzuje, ale

blokuje – zaměstnává hlavu sebekritickými myšlenkami a dokonale odvádí pozornost.

Někdy strach cítím i fyzicky; dokáže mi zablokovat tělo, sevřít žaludek, roztrást hlas, ruce, kolena apod. Tyto nepříjemné pocity mám v živé paměti z premiéry inscenace *Orestes*, kde ztvárňuji roli Posla. Velmi mi pomohlo si pojmenovat okolnosti, které se v mé hlavě (zbytečně) přetvořily v překážky, abych objevil příčinu svého strachu. Přikládám zápis ze svého deníku.

15. 9. 2019 – *Orestes: posel*

„Jedná se o samostatný výstup (monolog), který posouvá děj. Veškerá má pozornost se tedy musí soustředit na sdělení tohoto monologu – to je můj úkol. Š. Pácl (režisér inscenace) mi neustále připomínal, že je tento výstup (monolog) nesmírně zásadní pro vyznění celé inscenace. Má postava se nikdy předtím ani potom neobjeví, takže je to jediný pokus „obhájit se“ (což zní hloupě, ale těžko se tomuto pocitu bránit – před kritickým publikem na DAMU). Š. Pácl trval na tom, aby všechny repliky monologu směřovaly k obci – k publiku, takže není možné se zrakem opřít o partnera a vést dialog (monolog) s ním (nezbývá, než se spolehnout na sebe a „ustát“ přímou konfrontaci s divákem). Do této herecké postavy musím „naskočit“ během vteřiny a odehrát čtyřstránkovou tragédii „z fleku“, aniž bych měl možnost se někdy předtím (během hry) napojit na partnery, prostor a publikum – „ohřát se“. Navíc, v antické tragédii, inscenované klasickým způsobem, je viditelná každá nepřesnost, ať už se jedná o gesto či mluvu (verš). Tyto a jiné okolnosti vedly ke vnitřní nejistotě – strachu (ten během zkoušení sice zdárně mizel, ale premiérová nervozita vzala za své). Nervozita v průběhu nejistého výkonu eskalovala natolik, že mi doslova vyschlo v krku. Slova monologu jsem ze sebe loudil tak obtížně, až jsem měl dojem, že snad ani nejdou slyšet. Reflektoval jsem vyřčené repliky monologu a negativně se sebehodnotil – „Co to proboha děláš?“, říkal jsem si – tím jsem ze své koncentrace vypadával a začal ztrácet sebedůvěru. Na zkouškách se to už přeci dařilo, tak jak je možné, že to nesvedu před divákem? Chtěl jsem to jen doříct a zmizet z jeviště co nejrychleji (takhle intenzivní pocit strachu na jevišti jsem měl snad poprvé). Všemi silami jsem poselství předal a „zahanbeně“ odkráčel. Sebekritika pokračovala i mimo jeviště. Tento premiérový zážitek mi pomohl k uvědomění, že přílišná snaha obstát před kritickým publikem zablokovala mé soustředění na hereckou postavu – sdělení monologu. Sebekontrola paralyzovala

i ty „dovednosti“, na které se mohu obyčejně spolehnout. Tolik jsem chtěl vše zvládnout a být padnoucím dílem inscenace, až mě tíha zodpovědnosti zavalila. Je jistě správné věnovat se herectví zodpovědně a nekašlat na to, nesmí se to ale proměnit v urputnost. Vykašli se na přehnanou zodpovědnost, kterou si na sebe bereš. Uvolni se!”

Paradoxně mě tato nepovedená premiéra „nakopla“ do příštího reprízování. I v této roli jsem získal sebedůvěru (důvěru ve své „dovednosti“, které jsem během studia již načerpal a v to, co jsem objevil s režisérem Štěpánem Páčem a svými hereckými kolegy během zkoušení). Podařilo se mi strach eliminovat. Nemá totiž smysl o sobě – o své postavě pochybovat. A už vůbec ne ve chvíli, kdy stojím na jevišti. Podle Declana Donnellana je možné vyléčit veškerá zablokování strachem kouzelnou formulí „tady a teď“.

„V dimenzi "tady a teď" strach neexistuje. [...] Strach vládne budoucnosti pod jménem Úzkost a minulosti jako Pocit viny. [...] Jeho důsledky se sice projevují v přítomnosti, ale jeho počátky se nacházejí jedině v minulosti a budoucnosti. [...] Klasický recept na katastrofu je myšlenka: „Ten kousek, co jsem právě sehrál, byl příšerný, ale budu se snažit a ten příští zahraju opravdu skvěle!“ Okamžik, kdy zradím přítomnost, abych koketoval s minulostí nebo budoucností, otevírá strachu příležitost k akci. Dokud herec setrvá v přítomném okamžiku, strach nemůže dýchat.”²¹

Znám ze své vlastní zkušenosti, že pokud na jevišti ono „tady a teď“ prožívám, strach se mi vyhýbá. Nedávám mu příležitost, aby se zjevil, protože veškerá energie směřuje k momentálnímu dění na jevišti a myšlenky rodící se v mé hlavě patří výhradně herecké postavě, takže je mé „já“ (se svou minulostí a budoucností) upozaděno. Když nemám strach, nemám zbytečné zábrany a v žádném případě se nekritizuji během svého výkonu. V takovémto tvůrčím stavu se na jevišti cítím sebevědomě – jsem si vědomý sám sebe. Kontrolka „mluv více nahlas!“ nebo „nepřešlapuj!“ je někde hluboko v podvědomí (neblinká). Můžu se tak plně koncentrovat na to, co se děje mimo mě. Nezavírám se do sebe, ale naopak se otevírám do prostoru – partnerům, divákům. V tomto stavu zažívám

²¹ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7, s. 47.

hereckou svobodu a nebojím se riskovat. Hra je živější – v souladu s obsahem a formou.

„Herec nevytváří obraz člověka jako malíř v samotě svého ateliéru, ale na scéně před očima diváků. K tomu je zapotřebí mít schopnost soustředění a fyzického i psychického uvolnění, prostě schopnost obklopit se ‘kruhem veřejné samoty’, aby jeho přirozenost mohla tvořit v celé své organické jednotě, bezprostředně a nerušeně, jako by diváků ani nebylo. Stejných schopností je ovšem zapotřebí i tehdy, má – li si herec počínat přirozeně a nenuceně v přímém styku s divákem, jak to na něm některý typ her od antiky podnes vyžaduje.“²²

²² LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 25.

8. Herecká zpověď

V roce 1923 sestavil N. J. Efros, L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij a několik dalších významných divadelních odborníků po konzultacích s řadou herců a režisérů podrobnou anketu, týkající se psychologie herecké tvorby. Poslali ji předním divadelním umělcům, jejichž odpovědi docházely po sedm let do divadelní sekce Státní akademie věd o umění. Dotazovaní byli ujištěni, že bez jejich dovolení se odpovědi publikovat nebudou. To vedlo k hluboké upřímnosti. V sedmém čísle ročníku časopisu *Těatr* byly otištěny odpovědi významného herce Michaila Alexandroviče Čechova, které jsou velmi hodnotným doplněním jeho odkazu, kterému se můžeme přiblížit v kapitolách *O herecké technice*.²³

Pokusím se rovněž o upřímné zodpovězení otázek, i přesto, že mé odpovědi budou v diplomové práci otištěny mým jménem, nikoliv anonymně. Věřím, že až se k anketě vrátím po čase, bude velmi zajímavé pozorovat možnou proměnu svých stanovisek.

1. Co pro svou hereckou práci získáváte při prvním seznámení s hrou?

Vytváří se první „náčrty“. Postavy i situace se malují před očima. Pamatuji si, že při prvním čtení (nahlas) Čapkovy *Matky* jsem měl naprosto spontánní citový prožitek – takto intenzivní úplně poprvé. Pochopil jsem, že jsou slova této divadelní hry tak silná, že není třeba je jakkoliv „dobarvovat“ a držel jsem se věcnosti.

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký mají vliv na vaši tvorbu?

Bavím se tvůrčí prací, takže myslím i na jiné postavy, než je ta má. Snažím se vždy vnímat hru jako celek a mohu-li někde přispět svým nápadem, i v situaci, ve které má postava není, rád jej nahlas vyslovím. Dokážu si

²³ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

představit, jaké podněty jiných postav vybízejí k jednání mou postavu. Vydá-li se kolega „správným“ směrem, může mi při práci pomoci výrazně. A opačně!

3. Má na vaši hereckou tvorbu vliv jazyková charakteristika hry, melodie a rytmus jazyka?

Za předpokladu, že s tím autor či překladatel hry vědomě pracoval, mohou být jazyková charakteristika hry, melodie a rytmus jazyka skvělou nápovědou, jak postavu „uchopit“. Přes důrazy, hlásky, melodii slov apod., lze vnímat postoj, gesto, vnitřní rytmus postavy. Je zajímavé přistupovat k textu také iracionální cestou. Při velmi inspirativním workshopu, s renomovaným režisérem a pedagogem Erwinem Maasem, jsme dosáhli nečekaných výsledků, když jsme text nevnímali racionálně (nevykládali jsme si co je daná postava zač a co cítí), ale zkoumali jsme jednotlivá písmena, slova, věty na základě rytmických impulsů. Cvičení vypadalo tak, že jsme se pohybovali v prostoru a loudili ze sebe slova naprosto „neadekvátním“ způsobem, jakým bychom je pravděpodobně nikdy neřekli – úkolem bylo nad ničím nepřemýšlet. To vedlo k tomu, že repliky, které bychom si racionálně vyložili určitým způsobem, zazněly naprosto jinak, než bychom si (vy)mysleli. Objevili jsme takové interpretace dramatických situací, ke kterým bychom se racionální cestou pravděpodobně nikdy nedostali.

4. Zajímáte se při studiu převážně o svou roli nebo o celou hru?

Zajímá mě obojí. Zajímá mě má role ve vztahu k celku.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Ano, nacházím podobnosti se svými zážitky. Například v inscenaci *Agent tzv. společenský* (Švandovo divadlo, režie M. Kinská) hraji Martina, jehož otec spolupracoval s StB. Martin se dozvídá, že jeho otec donášel a chce se jej na to zeptat. Jak se asi cítí člověk v takovéto situaci? Jakým způsobem se svého otce zeptá? Jak dosáhnout autentičnosti v tomto dialogu? Já osobně jsem se v takové situaci neocítl, takže si to mohu jen představovat. O Martinovi vím, že po tom, co se tuto skutečnost dozvěděl, nejedl a nespál – toto téma je tedy pro něj smrtelně důležité. I já jsem se svým otcem v minulosti řešil něco, co pro mě bylo v určitou

chvíli smrtelně důležité. Nechám tedy pracovat svou představivost²⁴ a čerpám z tohoto konkrétního zážitku. Pokud takový zážitek nemám, důvěřuji své schopnosti empatie.

6. Hledáte rysy role v sobě nebo v jiných lidech nebo v literárních pramenech?

Určitě se to navzájem prolíná. Někdy se mi postava maluje před očima na základě dramatického textu (o tom jsem psal v kapitole „Rytmus Smerďakova je jiný, než Ivana – nesladit se!“) jindy mě inspiruje gesto kolemjdoucího.

7. Vycházíte při vytváření jevištní postavy od určité skutečné osoby, kterou znáte? A v jaké míře vás tento vzor omezuje?

Sbírám jen fragmenty. Hledám inspiraci v dikci, gestu, chůzi nebo v držení těla, ale nikdy jsem „nekopíroval“ skutečnou osobu doslova.

8. Vzniká ve vaší představě typ, který máte zobrazit, ihned, pocítíte jej bezprostředně, anebo k němu dospíváte promýšlením a kombinováním různých prvků, z nichž se skládá?

Hrubá představa většinou vzniká hned. Ale to je právě pouze představa typu. Kdybych postavu při zkoušení blíže nezkoumal, ve snaze objevit její charakter, a zůstal bych pouze u typu, postava by byla pouhou šarží. Snažím se ohledávat postavu ve všech situacích hry a nalézat osobitou interpretaci.

9. Co vzniká dřív – psychologické, pohybové nebo orální gesto role?

Nemohu určit. Jedno ovlivňuje druhé.

²⁴ „Hercovy smysly během představení nikdy nedokáží absorbovat stejně velké množství vjemů, jaké absorbuje osoba v reálné situaci. Jinak řečeno herečka v roli Kleopatry nikdy neuvidí kobru se stejnou intenzitou jako historická královna. Navíc toto velkorysé smíření s nevyhnutelným neúspěchem přináší tvůrčímu umělci uvolnění a povzbuzení. Skutečnost, že nikdy nemůžeme dospět až k cíli, je vynikající východisko; perfekcionismus, usilování o dokonalost nejsou nic než marnivost. Herec musí přijmout omezené možnosti svých smyslů a dát volný průběh představivosti.“ (DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7, s. 19.)

10. Můžete určit okamžik, při studiu role, v němž pro vás postava ožívá?

Když při zkoušení „zapomenu“ na to, že jsem herec na zkoušce a propadnu vnitřnímu životu své postavy. Velmi tomu pomáhá ta fáze zkoušení, kdy máme na sobě kompletní kostýmy, dekorace stojí na své místě a světla doplňují atmosféru dění na jevišti.

11. Stalo se ve vaší tvůrčí práci, že postava ožila díky jednotlivému slovu nebo nějakému vnějšímu impulsu?

Jakmile cítím, že jsem vytvořil cokoliv autentického, ať už je to jednotlivé slovo nebo gesto, postava ve mně ožívá.

12. Upřesňujete si v období přípravné práce text role?

Učím se text přesně, ale během zkoušení si dovolím ledacos. V případě *Poprasku na laguně* jsem si text upravoval výrazně, vzhledem k žánru, který vybízí i k improvizaci. V antické tragédii si textové změny nedovolím (to by nedopadlo dobře).

13. Měníte na reprízách jednotlivá místa v textu role?

Výjimečně. Během zkoušení spíše, než na reprízách. Na zkouškách to může korigovat režisér.

14. Učíte se roli nahlas nebo v duchu?

Obojí. Myslím, že učení se nahlas (i čtení nahlas) je skvělý trénink – ucho se stane citlivější na falešné intonace. Věřím, že jsem to zúročil i v rozhlasové tvorbě.

15. Čerpal/a jste někdy při studiu role z literárních, uměleckých nebo vědeckých pramenů?

Ano, je to vždy inspirativní. Při studiu Trofimova (*Višňový sad*) jsem načítal filozofické knihy. Nevím, jestli to bylo při zkoušení k užitku, ale každopádně to obohatilo mě, jako herce, a to se vždy promítne.

16. Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?

Zajímám se primárně o situace ve hře. Samozřejmě ale přemýšlím i nad minulostí a budoucností postavy, abych se jí přiblížil. Při studiu role Trepleva (*Racek*) jsem si psal poznámky jako: „Když byl malý, matka ho nechávala v herecké šatně. (13. 2. 2018)“ apod.

17. Vycházíte při vytváření vnějšího vzhledu postavy bezprostředně od svého zevnějšku, nebo hledáte cesty, jak sebe přizpůsobit vzhledu, který u dané postavy považujete za ideální?

Řekl bych, že obojí. Ale začínám od podstaty, jádra herecké postavy, takže na kulhání nebo šišlání nespěchám.

18. Hledáte v textu role (nebo hry) nebo v jiných pramenech podobu postavy (masku, kostým atd.)?

Ano. Nosím si náznaky kostýmů na zkoušky. Považuji to za velmi důležitou součást práce na roli. U Smerďakova (*Bratři Karamazovi*) jsem si „ulízával“ vlasy od prvních zkoušek.

19. Promýšlíte ke studiu role gesta a mimiku, nebo se rodí bezprostředně?

Obojí. Nad svou postavou přemýšlím intenzivně. Vrtá mi hlavou, jak asi vypadá, jak mluví, jak se pohybuje, takže mě někdy gesto napadne v tramvaji cestou ze školy. To ale považuji za stejně bezprostřední, jako když se gesto objeví na zkoušce. V obou případech se konkrétní gesto objeví jen tehdy, když se postavou nechám prostoupit.

20. Posloucháte se při studiu role, v průběhu představení?

Slyším se, ale řekl bych, že se cíleně neposlouchám v průběhu představení. Pokud vím „proč“ to říkám, nepřekvapí mne „jak“ to řeknu. Když slyším rozhlasový záznam, nejsem překvapený. Myslím, že je tato schopnost užitečná i během zkoušení. Mnohdy se stává, že režisér řekne: „Tu repliku jsi řekl přesně!“. Kdybych se během hry neposlouchal, tak nejsem schopen fixovat, repetovat.

21. Kontrolujete se při studiu role před zrcadlem?

Doma i na ulici si často texty „brblám“, ale před zrcadlo se při studiu role cíleně nestavím.

22. Když studujete roli, vidíte sám/sama sebe, jak roli hrajete? Jak podrobně?

Mimo čas zkoušení si situace hry "vizualizuji". Dokážu si svou postavu v konkrétní dramatické situaci představit a sleduji, co dělá. Často se to u mě pojí s učením textu hry. Neučím se jen mechanicky. Ve vyhrazeném času zkoušení se nechávám postavou vést, snažím se do ní ponořit – myslím, že na sebe ze třetí osoby nekoukám.

23. Zařazujete do své práce na roli jako průpravná cvičení i takové momenty, které ve hře nejsou?

Zajímají mě výhradně situace, které ve hře jsou.

24. Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděl/a roli v cizí interpretaci?

Dřív ano, teď už se toho „nebojím“ – naopak. Může se stát, že se s režisérem vydáme do slepé uličky, ze které se potom obtížně dostává. Tím, že vidím cizí interpretaci, vlastně zjišťuji, jestli s tou konkrétní představou o postavě souzním. Pokud ano, vím, že tímto směrem to může být správná cesta a rád se nechám poučit. Postavu nelze hrát stejně jako někdo jiný. Každý člověk postavě vdechne něco ze sebe – nenapodobitelného.

25. Jakou část práce na roli uděláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma) a která je pro vás podstatnější?

Považuji domácí přípravu za velmi důležitou, ale je to ta část práce, která je v izolaci od ostatních. Nejdůležitější je zkoušení v prostoru, s partnery, režisérem – tam do sebe leccos naráží, vzniká napětí, tvůrčí kolektivní energie. Nemohu přesně říci, co „vytvořím“ doma a co na zkouškách. Myslím, že se to prolíná.

26. Do jaké míry vám pomáhá nebo překáží režisér?

Rád s režisérem diskutuji, nebaví mě jen plnit úkoly. Je skvělé, když má režisér nápady a dává mi k tvorbě impulzy. Někdy stačí jedno slovo (dobrá připomínka) a všechno „zaklapne“. Režisér bývá na obtíž tehdy, kdy vytváří atmosféru, ve které se ostýchám něco vyzkoušet.

27. Postihujete podstatné rozdíly mezi svou interpretací na posledních zkouškách a na prvním představení (nebo na veřejné generální zkoušce)? Změnil/a jste někdy při takové veřejné interpretaci něco podstatného v jednotlivých scénách nebo v celkové charakteristice role? Mohl/a byste určit, co takové změny způsobilo?

Veřejná generální zkouška je zkouška jako každá jiná, akorát s publikem. Je žádoucí nepřestat pracovat. Změny se dějí přirozeně i během reprízování, protože celá inscenace stále roste (v ideálním případě). Změny ale nesmí probíhat v nesouladu se záměrem režiséra inscenace. Nikdy se mi nestalo, že bych se před publikem „utrhnul“ a hrál svou roli naprosto jinak, než na posledních zkouškách.

28. Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje?

Nedokážu to tehdy, nejsem-li soustředěný a v „tom“.

29. *Potřebujete se na to duševně připravit?*

Je pro mne důležité se před každým představením zpřítomnit (rozmluvit se, převléct se do kostýmu, nalíčit se atd.), abych se připravil na to, co (koho) budu hrát. Během představení se pokud možno nerozptyluji „všednostmi“, které se inscenace netýkají, a vnímám rytmus konkrétní reprízy.

30. *Máte nějaké postupy, jimiž vyvoláváte jevištní emoce?*

Postupy nemám. Pro mne je nejdůležitější citlivě vnímat partnera, text, atmosféru a propadnout představě – tvůrčímu „kdyby“.²⁵

31. *Používáte při představení umělé povzbuzující prostředky? Zpravidla, nebo výjimečně? Možná jste pozoroval/a vliv těchto povzbuzujících prostředků na hře jiných herců?*

Výjimečně. Myslím, že by měl člověk cokoliv (nejen hereckou práci) zvládat bez povzbuzujících prostředků.

32. *Zjistil/a jste někdy, že se v den představení od rána převtělujete do postavy, kterou máte večer hrát?*

Myslím na ni, ale cíleně se nepřevtěluji. Stane se, že při opakování textu hry se mi na okamžik změní držení těla, chůze nebo se objeví gesto herecké postavy.

33. *Mělo na váš výkon nějaký vliv vzrušení panující kolem premiéry? Jaký?*

Ano. Premiéra je první oficiální předvedení inscenace (mimo veřejnou generální zkoušku), takže jsem vždy nervózní. Tato vzrušující atmosféra může

²⁵ „Dokud existuje pouze reálná skutečnost, reálná pravda, které člověk nemůže nevěřit, tvorba se ještě nezačala. Ale tu se objevuje tvůrčí ‘kdyby’, tj. domnělá, vymyšlená pravda, ve kterou herec umí věřit stejně opravdově, ale s ještě větším nadšením než skutečné pravdě. Úplně tak jako věří dítě v jsoucnost své loutky a všeho života v ní a kolem ní. Od chvíle, kdy se zjevilo ono kdyby, přenáší se herec z plochy skutečného, reálného života na plochu jiného, jím vytvářeného a vymyšleného života. Jakmile mu uvěří, může začít tvořit.“ (STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946, s. 315.)

skvěle „nakopnout“, ale zažil jsem i opačný efekt. Konkrétní zážitek jsem popisoval v kapitole „*Potlač své osobní kritické hodnocení*“.

34. Existuje pro vás nějaký rozdíl, pokud možno, jaký, mezi interpretací role před plným hledištěm a před poloprázdným hledištěm?

To, jak se diváci v konkrétní večer sejdou (i v jakém počtu) ovlivňuje ledacos. Někdy se hraje lépe, jindy hůře – a to je záhada pro každého divadelníka.

35. Jak váš vnitřní pocit v průběhu představení ovlivňují: a) kostým; b) maska; c) dekorace; d) rekvizity?

a) Kostým považuji jako součást masky – převtělení. Ovlivňuje mě velmi. Nosím si náhozy kostýmu i na zkoušky, nerad hraji ve svém vlastním oblečení.

b) Maska rovněž. Způsob úpravy vlasů, make-up, to vše mě dostává z mého všedního života do světa herecké postavy.

c) Prostor mě výrazně ovlivňuje při zkoušení, protože nabízí spoustu nových impulzů, stejně jako světla. V průběhu představení cítím atmosféru prostoru, kterou беру do hry přirozeně.

d) Pokud se s rekvizitami naučím pracovat během zkoušení, pak mě na jevišti neobtěžují.

36. Do jaké míry pociťujete jako realitu to, co se kolem vás děje na jevišti?

Je skvělý pocit, když veškeré racionálně vypínám a postava mě „vede“. V takových chvílích mám pocit, že mě divadlo dostává do jiných dimenzí. Nestalo se mi ale nikdy, že bych naprosto zapomněl na to, že jsem herec, který hraje postavu – to není zdravé.

37. Ovlivňují vaši hru okolnosti z vašeho života, které se v dané chvíli podobají tomu, co se děje na jevišti?

Ano. Čerpám ze svých vlastních zkušeností. Nestačí-li vlastní emocionální paměť, spoléhám na schopnost empatie.

38. Hrál/a jste někdy komickou nebo veselou roli v době, kdy vás potkalo nějaké neštěstí? Jak se to projevilo na vaší hře? Jak se to projevilo na obecenstvu?

Velké neštěstí mě naštěstí nepotkalo. Ze špatných nálad a pocitů úzkosti mě dokáže dobrá repríza i vyléčit. Myslím především na svou postavu a všední starosti vypouštím.

39. Využíval/a jste někdy při své interpretaci náhod představení?

Ano. Pokud se stane na jevišti něco, co nelze přehlédnout, беру to do hry.

40. Mohou vaši hru narušit partnerovy chyby v textu, neočekávané změny v aranžmá, opožděné příchody na scénu atd.?

Narušují akorát plynulost hry. Změny v aranžmá vítám, protože mě nutí k okamžité reakci.

41. Stalo se vám někdy, že jste musel/a, když vám náhodou vynechala paměť, improvizovat text? Jak se to projevilo na vašem jevištním pocitu?

Neděje se mi to často. Pocit je to nepříjemný, ale jsou na to s odstupem času hezké vzpomínky. Tyto momenty jsou zaručeně autentické!

42. Cítíte při představení náladu v hledišti?

Ano! Je skvělé, když je publikum soustředěné, daleko lépe se pracuje s napětím mezi jevištěm a hledištěm.

43. Jaký vliv má na vás potlesk publika?

Pokud je potlesk intenzivní a hlasitý, je to známka, že se představení líbilo. To je povzbuzující. Ale vzhledem k tomu, že je „standing ovation“ i po představeních, ze kterých bych odešel v polovině, není to rozhodně známka kvality.

44. Stává se vám, že o přestávkách a po představení si bezděčně ponecháváte způsob řeči a držení těla postavy, kterou hrajete?

O přestávkách ano, spíše záměrně, než bezděčně. Po představení svou postavu opouštím, protože sundávám kostým.

45. Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?

Snažím se „žít“ představení i mimo jeviště. Nerad chodím do šatny, často zůstávám u jeviště, abych představení vnímal a byl na něj naladěný.

46. Jaký vliv mají na vaši hru názory publika a kritiky?

V případě, že hodnotí publikum či kritici inscenaci negativně, na jevišti se to nesmí promítnout. Stojím si za tím, co na jevišti dělám.

47. Pomáhá vám praktická analýza vašeho výkonu, kterou dělají divadelní recenze? Získal/a jste v nich nějaké užitečné rady? Korigovala jste svou interpretaci pod vlivem těchto recenzí?

Pomáhá mi praktická analýza od hereckých kolegů, režiséra a pedagogů. Divadelních recenzí na studentské inscenace v divadle DISK mnoho není. Rád se učím také pozorováním. Zjišťuji, co funguje, co nefunguje a snažím se to aplikovat na sobě. Když vidím dobrý herecký výkon, snažím se analyzovat, proč se mi jeví dobrým. Stejně tak to dělám u špatného hereckého výkonu.

48. Má na vaši hru vliv to, jaký vztah k vám má soubor a partneři?

Tvůrčí atmosféra v souboru je pro hereckou tvorbu zásadní. O mnoho lépe se mi hraje s partnerem, kterému mohu říci své nápady, stížnosti, pocity, aniž by mě odsoudil. Očekávám to stejně od něj.

49. Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?

S herci, se kterými se znám lépe, jsem uvolněnější, sebranější. V průběhu zkoušení se ale snažím „oťukat“ se všemi a nedělat rozdíly – snažím se vidět očima své herecké postavy.

50. Považujete za nutné jevištní prožívání při každé repríze nebo pouze v procesu studia?

Každou reprízou se pokouším o stoprocentní výkon, takže považuji za nutné „prožívat“ každou reprízu, je-li to režijní záměr.

51. Existuje podle vašeho názoru rozdíl mezi emocemi jevištními a životními? V čem podle vašeho názoru spočívá.

Jevištní emoce je třeba tvarovat, dle herecké postavy, stylu, žánru, prostoru apod. a živě je repetovat každou reprízu. Z životních emocí se ale tyto jevištní tvoří. Emoce by měly být vždy autentické – v souladu s obsahem a formou.

52. Ztotožňujete se s rolí naprosto nebo pouze s některými místy? Kterými?

Pokouším se ztotožnit úplně, abych postavu mohl hrát autenticky. Vždy chci postavě porozumět v celku, abych ji mohl obhájit (ne zušlechtit!).

53. Vyvolávají ve vás momenty jevištního prožívání opravdové životní prožitky?

Stalo se mi na hereckých klauzurách ve druhém semestru druhého ročníku, když jsem hrál Trepleva, že jsem této postavě propadl takovým způsobem, že jsem „slzel“ i na „děkovačce“. Troufám si ale říct, že jsem prožíval za svou postavu, ne za sebe.

54. Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?

Záměrně, technicky, lze vyvolat cokoliv. Raději na to jdu ale z „vnitřku“, než z „vnějšku“.

55. *Co podle vašeho názoru působí na diváky silnějším dojmem: bezprostřední prožívání nebo záměrně vyvolané prožívání?*

Bezprostřední, protože je autentičtější.

56. *Všiml/a jste si někdy, že správné zobrazení vnějších projevů prožívání napomůže jeho vzniku?*

Ano, všiml jsem si toho a pracuji s tím.

57. *Stává se vám při hře, že část intelektu je pohlcena rolí, a zároveň jste schopen/schopna kontrolovat se a uvědomit si dojem, kterým působíte na obecenstvo?*

Ano, stává. Jedná-li se o režijní záměr, zcizující efekt, nebo jiné vědomé jednání, je to správně. Pokud je tento stav nežádoucí, je způsobený nekoncentrací. I jako divák vždy rozpoznám koncentrovaný herecký výkon od toho nekoncentrovaného. Pokud se mi nějaký herec během představení jeví jako „skvělý“ – autentický, vždy to přisuzuji především jeho soustředění. Takový herec má totiž bystřejší smysly, je napojený na partnery a prostor, živě reaguje. Koncentrovaný herec udržuje napětí se vším kolem sebe.

58. *Uskutečňuje se ve vás tvůrčí proces při každé repríze role nebo při jejím vytvoření?*

Neustálý tvůrčí proces mě baví. Vyhýbám se stagnaci. Nezřídka se mi stává, že odcházím po odehrané repríze domů s pocitem, že jsem přišel na něco nového, co mě posouvá k herecké postavě o krok blíže.

59. *Vyjmenujte ty své role, které považujete za nejlepší.*

Treplev (A. P. Čechov – *Racek*) – herecká klauzura.

Smerďakov (F. M. Dostojevskij – *Bratři Karamazovi*) Divadlo DISK.

Trofimov (A. P. Čechov – *Višňový sad*) – Divadlo DISK.

Fortunato (C. Goldoni – *Poprask na laguně*) – Divadlo DISK.

William (F. Barat – *Krásný mladý obludy*) – rozhlasová hra.

60. *Vyjmenujte ty své role, které máte nejradši.*

Tytéž, které jsem vypsal v odpovědi na otázku 59.

61. *Mohl/a byste říci, proč je máte nejradši?*

Práce na těchto postavách je nejkompexnější. Mám za to, že jsem se s nimi dokázal ztotožnit a obohatil je svou osobitou interpretací. Baví mě znovu prožívat osudy těchto postav.

62. *Jsou vždycky ty role, které máte rád/a, považovány také za nejlepší?*

Nevím. Nemyslím si, že to lze takto zobecnit.

63. *Máte při hře na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je podle vašeho názoru vyvolán?*

Zažívám na jevišti pocit euforie – adrenalin. Možná je vyvolán tím, že nikdy nevím, jak to dopadne a co vznikne. Jsem otevřený novým impulzům.

64. *Uspokojuje vás víc role, jejichž charakter je vám sympatický a podobá se vašemu, anebo je vám naopak příjemnější zobrazovat postavy, které jsou úplně jiné než vy?*

Mám štěstí na různorodé postavy. Myslím, že je práce na postavách mimo komfortní zónu zajímavější.

65. *Hrajete touž roli pokaždé stejně?*

Ne. Snažím se vyhýbat umělým, zmechanizovaným gestům a intonacím.

66. *Má na vaši interpretaci vliv změna divadla (budovy nebo souboru), pociťujete ji ve svém tvůrčím rozpoložení?*

Vybavuji si zážitek z festivalu *Divadelní léto pod plzeňským nebem*, kde jsme přivezli inscenaci *Jak se Vám líbí* (W. Shakespeare) z málo navštěvovaného divadla Kolowrat. To, jak nás nový prostor v plenéru probudil k tvorbě bylo neuvěřitelné – zvětšili jsme gesta, více se opřeli do veršů, situace fungovaly lépe. Nikdy předtím jsme tuto inscenaci nehráli s takovou radostí. Početné publikum nám energii vrátilo.

67. Uvědomujete si ten okamžik u často reprízované role, kdy se ztrácí svěžest interpretace? Mohla byste určit přibližně při kolikáté repríze? Uděláte něco pro to, abyste tomu zabránila?

Nezažil jsem ještě tolik repríz, abych to pociťoval.

68. Stalo se někdy, že jste studoval/a znovu roli, kterou jste už kdysi hrál/a? Omezovalo vás při novém nastudování vaše původní pojetí role?

To se mi ještě nestalo. Myslím ale, že bych roli po čase vnímal jinak. Objevil bych něco nového, co se mě bezprostředně týká.

9. Závěr

Herecká „skripta“ napsaná světovými divadelníky i metody pedagogů na Divadelní fakultě se ve svých tvrzeních, poučkách a postupech, jak se stát autentickým hercem (profesionálem), často velmi rozcházejí, protože jsou ovlivněni vlastním subjektivním cítěním, estetikou. Pochopil jsem tedy, že je na nás, na studentech, jaká slova pedagogů, režisérů, kolegů, autorů knih si zvolíme pro naši práci jako stěžejní, na kterých stavíme. Jinými slovy: „jakou polévku si namícháme“.

„Už Stanislavský řekl, že ‘každý je sám sobě nejlepším učitelem’. Učit se vlastní prací, učit se jeden od druhého, učit se od svých žáků i od svých učitelů – to je možnost otevřená pro každého profesionála.“²⁶

Při hlubším zkoumání jednotlivých připomínek vybraných z mého hereckého jsem zjistil, že podaří-li se mi je zapracovat, mohu ve své práci udělat velký krok vpřed. Mnohým z připomínek, jež jsem si zapsal v začátcích studia, jsem porozuměl až teď, kdy studium uzavírám – je tedy velmi inspirativní si herecký deník neustále aktualizovat a hledat mezi připomínkami vzájemné vztahy. V nikdy nekončícím procesu profesionalizace je vždy třeba tvůrčího přístupu k herecké práci; neustále v sobě pěstovat chuť k objevování něčeho živého, autentického. Jsem přesvědčený, že profesionalitu a autenticitu je třeba udržovat v neustálé koexistenci. Profesionalita bez autenticity je mrtvá. Autenticita bez profesionality je nepřizpůsobitelná specifickým potřebám celku, inscenace. Jedno bez druhého strádá.

Herecká anketa, která mě nutila k ohledávání vlastních postupů v herecké práci, byla užitečným doplněním deníkových zápisů. Pozoruhodné je také srovnání mých odpovědí se zodpovězenými otázkami studentů absolventského ročníku 2002-2003, které otiskl časopis DISK (6) v roce 2003. Je evidentní, že jednotlivé problematiky herecké tvorby jsou studenty DAMU vnímané velmi odlišně. Tímto srovnáním jsem si potvrdil, že je způsob a kvalita profesionalizace,

²⁶ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 36.

i ve vztahu k autenticitě, ryze subjektivní záležitost (významnou roli zde hraje také „konstelace“ pedagogů, kteří nás tímto procesem provedli). Reflexi, ke které jsem v jednotlivých kapitolách dospěl, považuji za velmi hodnotnou pro „rekapitulaci“ toho, co jsem během studia objevil. Věřím, že ve své příští herecké práci budu schopen na tyto „dovednosti“ navázat.

„Jak se člověk naučí být hercem? [...] Jak ovládne techniku a řemeslo, které mu také mají dát možnost rozeznávat jak co hrát. [...] Jak najde cesty k vlastní interpretaci? Musí pochopit míru totožnosti i napětí mezi obsahem a způsobem sdělení i zákon neustálého hledání, protože začne-li dostačovat zásoba naučených výrazových prostředků, přichází rutina.“²⁷

²⁷ PILAŘOVÁ, Eliška. *Petr řečený Čepek*. Praha: Orbis, 1995. Osobnosti, události. ISBN 80-235-0069-4, s. 41.

Použité zdroje

Seznam literatury

BROOK, Peter. *Prázdný prostor; z angl. orig. přel. Alois Bejblík; dosl. naps. Lída Engelová*. Praha: Panorama, 1988. Dramatické umění.

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

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

FREJKA, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948. Umělci o sobě a o všem (Československý Kompas).

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. 4., rozšířené a přepracované vydání. V Praze: Vyšehrad, 2018. ISBN 978-80-7601-001-7.

PETRÁČKOVÁ, Věra a Jiří KRAUS. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0497-1.

PILAŘOVÁ, Eliška. *Petr řečený Čepek*. Praha: Orbis, 1995. Osobnosti, události. ISBN 80-235-0069-4.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946.

STRASBERG, Lee. *Das emotionale Gedächtnis*, in: Stegemann, B. (ed.) *Lektionen 3 (Schauspielen Theorie)*, Berlin 2010.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Předpoklady hereckého projevu*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991.