

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

HERECKÁ CESTA OD STUDIA POSTAVY K POZNÁNÍ SEBE SAMA ANEB JAK  
VNÍMÁM STUDIUM NA HERECKÉ ŠKOLE

**David Krchňavý**

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: Ondřej Vetchý

Datum obhajoby: 17. 6.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Acting of Dramatic Theatre

**MASTER ´S THESIS**

AN ACTOR ´S JOURNEY FROM STUDY OF CHARACTER TO SELF  
KNOWLEDGE, OR HOW I PERCEIVE STUDYING AT AN ACTING SCHOOL

**David Krchňavý**

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: Ondřej Vetchý

Datum obhajoby: 17. 6.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Prague 2020

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

### **HERECKÁ CESTA OD STUDIA POSTAVY K POZNÁNÍ SEBE SAMA ANEB JAK VNÍMÁM STUDIUM NA HERECKÉ ŠKOLE**

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Cílem této práce je reflexe a uvědomění si vlastní práce během čtyřletého studia. Zároveň práce řeší problematiku, se kterou se může student herectví potkat na herecké škole, vývoj osobnosti a pokus o nalezení vlastní herecké cesty. Práce se také pokouší uvést klady a zápory, které s sebou přináší předurčení hereckého typu či prototypu, během studia na škole. Práce umožňuje náhled do mysli studenta, tedy jak jednotlivec vnímá intenzivní práci na roli a na sobě samém v průběhu studia. Tento náhled poskytuje formou vlastní zповědi, pocitů při zkoušení postav a rozhovorem se dvěma studenty herectví.

Opírá se tedy nejen o literaturu, ale hlavně o opravdové prožitky nabyté během studia. Řeší vnímání a komunikaci v kolektivu spolužáků a pedagogů.

## **Abstrakt**

The aim of this work is reflection and realization of own work during four-year study. This work also discuss issues that student can deal with at an acting school, an evolution of personality and an attempt to find your own acting (actor's) journey (path). This work also tries to state the pros and cons which brings the predestination of an acting type or antitype, during studies. The work allows a preview of student's mind therefore how an individual perceive intensive work on a part and himself during studies. This preview provides through own confession, feelings during rehearsing characters and an interview with two acting students.

It is therefore based not only on literature but mainly on real experiences acquired during studies. It deals with perception and communication in group of classmates and teachers.

## **Obsah**

<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Herecký talent.....</b>	<b>8</b>
1.1 Problematika a rozvoj.....	11
<b>2. Herecké předpoklady .....</b>	<b>19</b>
2.1 Empatie .....	21
2.2 Představitivost .....	22
2.3 Plastika .....	24
2.4 Temporytmus .....	27
2.5 Emocionální paměť.....	30
<b>3. Rozhovor .....</b>	<b>36</b>
<b>4. Bratři Karamazovi/Míťa na učebně a v Disku .....</b>	<b>48</b>
4.1 Učebna .....	48
4.2 Disk .....	51
<b>5. Herec a režisér .....</b>	<b>54</b>
<b>6. Herec a pedagog .....</b>	<b>56</b>
<b>Závěr.....</b>	<b>58</b>
<b>Poděkování .....</b>	<b>59</b>
<b>Použitá literatura .....</b>	<b>60</b>

## Úvod

Ve své magisterské práci se zaměřuji na předpoklady herce, či studenta herectví, které se rozvíjí v průběhu studia na škole. Zabývám se tedy především vlastní problematikou při tvorbě postav a poukazuji též na skutečnost, jakým způsobem tyto postavy posouvají herce v jeho osobním životě. Poznáním postavy tak poznám sám sebe a naopak.

Shledávám důležitým uvědomovat si své nedostatky a cíleně na nich pracovat. Zabývám se otázkou, jak jsem na nich pracoval individuálně nebo kolektivně. Poukazuji tedy na většinu absolventských rolí a hledám v nich nedostatky a přednosti, které vznikaly v průběhu jejich tvorby.

Dále se snažím prozkoumat cíl cesty, který jsme si určili při práci s hereckým partnerem, režisérem a pedagogem. Mluvím tedy o problematice, kdy se nedosáhlo očekávaného cíle, a jakým způsobem by se mohlo postupovat při další práci na jeho dosažení.

## 1. Herecký talent

V čem vlastně tkví herecký talent? Jedná se o jistý soubor předpokladů, které by měl herec splňovat. Umět se pružně přizpůsobit situaci, v níž se postava, kterou ztvárňuje, nachází. Při přijímacím řízení se tedy hledá, co má daný člověk v sobě. S čím přichází a zda je možné tyto schopnosti zdokonalovat, rozvíjet a posunout je na vyšší úroveň. „*Herectví je obestřeno tajemstvím,*“<sup>1</sup> je to až magický proces vybrat uchazeče, který splňuje předpoklady na to stát se hercem. Člověk, který se rozhodne pro tuto školu, by měl ovšem ze všeho nejlépe znát své předpoklady, ale také i své problémy. Samotným talentem je tedy být si vědomý sám sebe, umět samostatně a cíleně pracovat na svých nedostatcích a pokusit se je odstranit. Nikdo ovšem nemůže říct, že chápe ono tajemství, které se v herectví vyskytuje. Je to podle mého názoru soubor okolností, které nás vedou k cítění onoho pudu, díky kterému se můžeme zdokonalovat a opravdu prožít dramatickou situaci, v níž se nacházíme.

Talentem je tedy myšlena také herecká pružnost a pozornost, jak psychická tak fyzická. Tyto dvě složky se musí doplňovat a jít ruku v ruce při procesu tvorby. Myslím si, že při výběru na hereckou školu jde o to, aby byl uchazeč co nejvíce organický, živý. Musíte vlastně vidět, jak vytváří z myšlenky hmotu a tvaruje ji do něčeho, co vás okouzlí. Je důležité tyto schopnosti prověřovat, jelikož se může stát, že jsou ještě hluboko uvnitř, ale stačí jen drobný impuls a pak můžeme vidět, jak se tyto schopnosti derou ven. Někdy ovšem ani dost silný impuls nezapne ono MAGICKÉ COSI. V tomto případě může jít i o uchazečův stres, anebo mu chybí ten „čudlík“, kterým si v hlavě některé věci prostě přepne a ukáže sebe v celé své kráse.

*„Tělo se musí proměnit v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších pocitů, představ, nuancí a citů.“*<sup>2</sup> To je cíl, kterého

---

<sup>1</sup> Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola. str. 12

<sup>2</sup> Čechov, M. (2017). *Hercova cesta. O herecké technice*. Praha: KANT, 2017, str. 141



by si měl být každý student vědom a cíleně pracovat na této citlivosti a propojit své tělo a mysl. Stát se jakýmsi nástrojem, na který budu hrát, cvičit a zdokonalovat se. Vědět, jak přistupovat k dané situaci, roli a možnostem, které mi nabízí pedagog a režisér.

Samotné talentové zkoušky, které probíhají na DAMU, jsou doslova impulzem pro mě, jako pro studenta herectví. Docentka Salzmannová píše ve své knize Chvála pedagogickému bláznovství, že podporuje, aby se studenti herectví chodili na přijímací zkoušky dívat. Já s tím mám vcelku čerstvou zkušenost. Byl jsem na zkouškách asi dvakrát v životě. Poprvé to bylo ve druhém ročníku a musím se přiznat, že v tu dobu jsem nedokázal pochopit, jak a podle kterých kritérií se vybere dvanáct lidí. Vše jsem bral velice povrchně. Moje schopnost, jako pozorovatele, byla zastřena povrchním myšlením. Co se jevílo jako velký problém, bylo maličkostí. Neuměl jsem číst v lidech. Teprve nyní, kdy jsem si přijímací zkoušky zopakoval, jsem najednou pochopil, jakým způsobem se na uchazeče má člověk, který pracuje v tomto oboru, dívat. Je to o otevřenosti. O tom nebýt hned zaujatý a snažit se vidět hlouběji. V takových situacích většinou pedagog herectví nebo režisér, který je členem výběrové komise, dá uchazeči zadání. Vystrčí ho z jeho komfortní zóny. Uchazeč je nucen na místě používat fantazii. Dalo by se to přirovnat ke zkoušce v profesionálním divadle. Pedagog dá jistý impuls, o kterém jsem již psal. V tu chvíli jsem pozoroval, jakým způsobem je uchazeč schopen pochopit a provést úkol. Najednou vidím, jak se mění pohyb těla, jak se z naučeného stává autentické. Uchazeč tedy ukazuje opravdu svou verzi toho, jak cítí situaci. To je dle mého názoru nutný požadavek pro studenta herectví. Aby dokázal za sebe interpretovat postavu. Bavím se samozřejmě o přijímacích zkouškách, protože v praxi je to ovlivněno dalšími složkami. Ale schopnost zachovat si autenticitu je velmi důležitá. Stejně tak je důležité, aby onen pedagog dával uchazeči tyto úkoly tak, aby dokázal prověřit talent na základě všeho, co by uchazeč v sobě mohl skrývat.

Pro mě, jako pozorovatele se jednalo o velký přínos do mé herecké práce. Je potřeba umět vnímat ostatní a dokázat posoudit, zda byl výkon přijatelný, anebo nedostačující. Nutí mě to potom přemýšlet nad sebou samým. Zda vidím chyby jen na ostatních a na sobě nikoli, nebo zda vůbec dokážu uvidět a pocítit talent. Tedy ve zkratce - umět pozorovat a chtít vidět víc.

Definicí hereckého talentu je pro mě určitá dětská hravost. Děti jsou nejlepší herci. Vidí věci, které dospělí nevidí, a myslím, že v hercově duši musí zůstat tato „dětskost“, spontaneita. Herci jsou velké děti, které si hrají na písku s ostatními. Chtějí ukazovat své výtvary rodičům/publiku. Předvádějí se. Hrají si. Smějí se. Žijí. Talentem je pro mě tedy ona dětská, čistá energie, která se doplní jistou vyzrálostí, abychom mohli řešit to, co nás trápí, zajímá. Chceme dávat najevo emoce, chceme křičet, chceme být vyslyšeni, chceme pochopení. Přesně tato míra energie se musí tvarovat v projevu, v průběhu zkoušení. Tento energetický výdej je palivem pro mě i pro moje partnery. Jakmile není v člověku život, je, dle mého názoru, v této práci ztracen.

*„Mám také ráda osobnosti komplikované, jež často mohou klást i odpor nebo mají sklon jít do konfliktu s autoritou.“<sup>3</sup>* Důležitým činitelem, je tedy schopnost mít vlastní názor. Pokorně přijímat všechny rady od pedagogů, učit se, ale nesmí se z herce stát pouhopouhá loutka. Ač si většina lidí může myslet, že herci nic jiného nejsou. Je dobrý takový zdravý nesouhlas s pedagogem nebo režisérem. Proč? Z nesouhlasu se rodí komunikace, podněcuje to myšlení, rozvíjí fantazii a vede k otevřenosti, která je nedílnou součástí každého herce. Bez těchto komponent se nedá tvořit. Musíme být schopni projevovat svůj názor a stát si za tím, co cítíme. Když probíhá komunikace, můžeme se posouvat a učíme se, nestagnujeme na místě.

---

<sup>3</sup> Salzmannová, E. (2019). *Chvála pedagogickému bláznovství*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. Str. 18

Stagnovat znamená umřít. A nic neživého nemůže být na jevišti. Pokud se vytratí život z nás, vytratí se ze všeho.

Konfrontace, či nesouhlas, jsou nedílnou součástí při studiu. Já jsem se tomu dlouhou dobu vyhýbal, ale potom jsem udělal pár kroků, které mě posunuly jak v praxi, tak v životě. Byl jsem několikrát konfrontován s pedagogem nebo režisérem. Ač mi to nepomohlo tam, kde jsem chtěl. Zjistil jsem něco mnohem cennějšího. Mám svůj názor! Víím, co chci dělat, a víím, kdy se mohu vyjadřovat a k čemu mám právo se vyjadřovat. Tyto konflikty byly tedy asi největší lekcí za celé studium. Bude to možná znít pateticky, ale z každé prohry, či ze špatné zkušenosti se člověk poučí a naučí více, než kdyby pořád vyhrával. Proto si myslím, že co se týče talentu a jeho hledání, jak na přijímacích zkouškách, tak po dobu čtyř let na škole, je důležité, aby jak studenti, tak pedagogové měli možnost chybovat a zkoušet. Jít do extrémů. Otevřít se novým věcem. Divadlo je jeden velký kolektiv, ve kterém má každý svoji roli. A jedině konfrontací, komunikací a vzájemnou inspirací můžeme něco vytvořit. Jsme částice, které do sebe narážejí, a jedině tak může něco skutečně vznikat. Proto je konfrontace takovým živoucím činitelem. Dokáže v nás rozdmýchat tvůrčí plamen. Pokud se ovšem nepozastavím ani nad jedním ze zmíněných činitelů, pak nevím, zda jsem schopen já nebo někdo jiný vidět mezi sebou talent.

## **1.1 Problematika a rozvoj**

V mém případě si uvědomuji hodně chyb a zlovyků, které jsem dosud nevyřešil. Může se stát, že o některých ještě ani nevím. Mým velkým problémem, na kterém jsem pracoval, bylo postavení těla při hraní. Často se mi dodneška stává, že nedokážu svoji energii kontrolovat, a tak se předkláním. Při zkoušení postav, které by měly být sebevědomé, se to ovšem moc nehodí. Je to známka jakési poníženosti a nedůvěry v sebe sama. V následující kapitole budu mluvit o některých rolích, které jsem nazkoušel během svého studia. Tedy o rolích, které byly pro mne zásadní. V tom smyslu,

co jsem si z nich vzal a zjistil o sobě. Tedy chyby, nedostatky a poučení.

### **Orsino/Tobiáš**

Problémem při studiu těchto dvou postav bylo, že jsem je neuměl oddělit. Hodně se to projevovalo na těle, které nerozdělovalo role Tobiáše (staccatového, zrychleného, živelného) a Orsina (leggatového, myslícího, pomalého, libujícího si). Tělo bylo rychlejší než myšlení. Bylo to způsobeno tím, že Tobiáš je jako neřízená střela, nepřemýšlí, ale jedná, možná někdy rychleji než myslí. Na druhou stranu Orsino a jeho mysl si dává na čas. Každý pohyb, který udělá, je přesný tak, aby ho mohl každý zavnímat. Poslouchá se a libuje si v tom, co říká.

Zde jsem šel tělem napřed a najednou to byli dva Tobiášové. Ovšem postupným reprízováním oné klauzury jsem přišel na to, že jde o soustředění a jakési nasazování a sundání si masky. Pochopil jsem, že se jedná o různé toky energií a různé myšlenkové pochody. Jelikož jsem obě role tvořil zvnějšku, nemohl jsem přijít na to, jak to udělat, aby byly odlišné. Víím, že na každou musím pohlížet z jiného úhlu. Tehdy mě nenapadlo tvořit Orsina zevnitř sebe. Jelikož jsem byl zahlcen Tobiášem. Našel jsem tedy povrchní znaky, které mi dotvářely Orsina. Tedy jeho chůzi, veliká gesta, která jsem vlastně okoukal od hereckého pedagoga.

A najednou jsem až postupem reprízování nacházel i podstatu Orsina v jeho vnitřním světě. Co prožívá, proč miluje Violu, a odpověděl jsem si na všechny otázky, které jsem předtím jen hádal. Odpověděl jsem si na chůzi, kterou jsem zvolil náhodně. Gesta, která jsem převzal, mi začala dávat smysl. Ale bylo to jen díky reprízám klauzury. Ztratil jsem zábrany a věděl jsem, že Tobiáše už mám vytvořeného a někde ho v sobě vždy najdu. Tak jsem si více mohl pohrávat s tím, jak udělat Orsina plastičtějšího. Když se na to zpětně dívám, byl to velký protiúkol hrát Orsina. Je to přece jen typ milovníka, snílka, beznadějně zamilovaného. Ale nemohl jsem tuto postavu naplnit tak, jak bych chtěl. Dostal jsem protiúkol, ale k tomu ještě jednu postavu. Dnes

bych dělal Orsina víc zženštilého, ale jen drobnými, vnějškovými prostředky. Myslím, že musí být vidět, že Orsino je víc žena než Viola. Aby vynikla její síla a odhodlání. V Orsinovi jsem se sice začal cítit lépe, ale tehdy mě nenapadlo, jak bych ho mohl udělat tak, aby to byl ten „MŮJ“ Orsino. Kéž bych dostal takovou příležitost pracovat pouze na svém protiúkolů a dát do toho víc! Ale i tak mi to dalo zajímavou zkušenost, díky které nad touto postavou mohu alespoň přemýšlet.

### **Kreon**

Míra energie a až přehnaná zuřivost, byl problém, se kterým jsem se setkal již v prvním semestru při Antigoně, kdy jsem hrál Kreonta. Byl to vlastně jen křik a nic hlubšího tam nebylo. Svoji intenzitu jsem se musel naučit tvarovat, jinak by můj herecký projev byl jednotvárný a plochý. Kromě toho jsem se dostal na hranici možností svého hereckého aparátu (naběhlé žíly na krku, zrudnutí ve tváři, ohrožení hlasivek). Vzhledem k tomu, že často dostávám takové role, jsem se musel s tímto problémem potýkat více než jednou.

Ovšem zde se jednalo o moje úplně první setkání s antikou. A šlo o první herecké klauzury. Při tomto zkoušení jsme se zaměřovali především na to, aby bylo vše řečeno pravdivě a zároveň dostát nárokům na jistou deklamativnost textu. Nejtěžší bylo nespadnout do monotónnosti, což se u interpretace antiky často stává. Při dialogu s Haimonem, kde velká míra textu byla psána stichomythií, jsem se musel držet tak, abych neztratil svůj tok myšlenek a zároveň, abych dodržel tok textu. Nesmělo se z toho stát mechanické odpovídání.

O čem je vlastně postava Kreonta? Tuto otázku jsem si kladl, ale odpověď jsem neznal. Bavili jsme se hlavně o tom, že je to panovník, král. Jelikož jsem hledal gesta, ve kterých bych mohl setrvat. Gesta a postoje, která jsou pro mě důležitá, abych budil dojem krále. Jak jsem se již zmiňoval, většina věcí šla přes hlas, tedy křik, který neznamenal nic.

Cítil jsem se nekomfortně, nebyl jsem zvyklý hrát staršího muže. Ještě k tomu krále. Nevěděl jsem, co mám dělat s rukama a nohama. Kam se dívat. Hodně jsem řešil sám sebe. Později jsem si uvědomil, že se dá na Kreontovi pracovat i jinak. I když je to panovník a je silný, přece jen ho rozhovor se synem rozčílí a vyděsí. Kreont totiž balancuje na hranici toho, že má strach a chce strach budit, což mi nahrálo a mohl jsem tedy na tom pracovat.

### **Trigorin**

Vedení monologu a schopnost zobrazit myšlení postavy! Zde jsem byl poprvé odkázán na strukturování monologu a tok myšlenky. Nedařilo se mi porozumět tomu, co postava prožívá, nedokázal jsem číst mezi řádky a uvědomit si, jaký boj v sobě postava svádí. Jednalo se o postavu Trigorina, jehož myšlenky jsem nedokázal vzít za své. Pan Mrkvička mě zastavoval vlastně po větě a snažil se mi přiblížit, co by to pro mě mohlo znamenat. Rozuměl jsem tomu tak, že podle jeho výkladu bych to tak tedy měl udělat. Více jsem ovšem přemýšlel nad sebou než nad situací, kterou mám pocítit a ve které mám jednat. A tak jsem se neposunul, ale stagnoval jsem na místě.

Nyní si uvědomuji, že jeho připomínky měly být pouze impulzem, navozením pocitu, abych každou myšlenku monologu nezačínal od nuly. Abych si neustále držel strukturu a energii při každé Trigorinově myšlence. Bylo to o nasazování a schopnosti z jednoho tématu přejít hned na druhé, aniž by se ze sta procent energie kleslo na padesát.

Trigorin pro mě byl jedna velká neznámá. Dělal mi velké problémy, jelikož jsem se nemohl naladit na jeho strunu. Tedy na jeho způsob myšlení. Byl mi vlastně cizí, ale miloval jsem ho. Možnost si ho ještě někdy zahrát bych bral hned.

Nicméně při čtení jsme stále naráželi na to, jaký člověk to je. Já jsem byl toho názoru, že není tak křehký, jako Treplov, je více zemitý. Cítil jsem rozpor mezi zemitostí a nesvázaností. V rozporu s tím se ale postava projevuje paradoxně slabošsky, a to zejména ve vztahu k ženám. Měl z něho vyzařovat temperament a sebevědomí, ale zároveň ono slabošství, což se

dělalo těžko, když jsem si byl nejistý při vedení monologu. Jak jsem již psal, bylo to jen o toku energie. Potřeboval své myšlenky sdělovat s takovou naléhavostí, že Nina se zamiluje přesně do toho jeho zápalu.

Častokrát jsem uvažoval, proč jsem byl já obsazen do této postavy. Jestli jsem pedagogy takto vnímán. Trigorin v mém věku a s mými zkušenostmi mi byl vzdálený. Hodně mi při jeho tvorbě pomohl kostým. Bylo to jen sako, ale udělalo mi většinu práce. Vytvarovalo mi postavu. V saku jsem chodil jinak než bez něj. Jako bych měl najednou oporu v zádech. Což bylo přesné pro Trigorina, který dle mého má neskutečné štěstí, tedy vše se sype z nebes. Pořád ho něco tlačilo dopředu. Ale bylo mu to málo. Měl strach ze zklamání, z neúspěchu. Dokonce mi někdy připadal i jako „fňukna“.

Ovšem tento aspekt psychologie postavy jsme nakonec neprohlubovali. Vlastně jsem se nejvíc nejistý cítil s Ninou. Jelikož jsem tam necítil svou převahu. Tedy Trigorinovu moc, ale s Arkadinou to bylo něco jiného. Dávalo mi to mnohem větší smysl. Jelikož se jednalo o situace v životě, kterými jsem si prošel. V dialogu s Ninou řeší existenciální věci, věci ohledně neúspěchu, jak ho vidí druzí, co si o něm myslí, ale s Arkadinou řeší životní situaci, která je pro mne mnohem více představitelná. Je to animálnější. Zatímco monolog s Ninou je intelektuálnější, a to mi nejspíše dělalo problém. A proto jsem těmto jeho myšlenkám neporozuměl. Dalo by se říci, že díky této intelektuální povaze postavy Trigorina se opět jednalo o protiúkol. Kdybych měl práci na postavě zpětně zhodnotit, tak jsem nedošel úplně na konec cesty, ale věděl jsem kudy mám jít. Až teď, když píšu tuto práci mě napadá, zda nemám tendenci se apriorně podceňovat!?

### **Simeonov-Piščík**

Jedná se o první postavu v Disku, kterou jsem ztvárnil. Byl to pro mě úplně jiný zážitek. Najednou jsme se přesunuli do velikého prostoru, který bylo třeba naplnit energií. Byla to velmi silná zkušenost. Na tohle zkoušení mám vesměs velmi dobré vzpomínky hlavně proto, že jsem cítil po dlouhé době, že mám naprostou volnost. Která u této role byla na místě.

Bylo to snad poprvé, co jsem postavu tvořil sám od základu. A byla to jediná možnost. Simeonov-Piščík se pro mě stal velice živoucí postavou. Ze začátku, tedy na čtených zkouškách, jsem nechtěl tuto postavu. Další studie zemitosti, komediální figurka, která musí nějak rozhýbat děj a vnést do něj spád. Tempo. Vyžadovalo to velkou míru energie, kterou vím, že disponuji, proto jsem byl nejspíš do této role obsazen.

Celé prvním dějství, kde dlouhou dobu nepromluví, se pro mě stalo nejzábavnější z celého zkoušení. Hledal jsem místo v prostoru tak, abych stále vyzařoval energii postavy a byl připraven na své výstupy. Zde jsem poprvé čekal na ostatní, až naleznou své místo v prostoru. Stalo se tedy, že se celé první dějství měnilo a já jsem byl nucen začít znovu hledat své místo v prostoru. A to vše dokola. Věděl jsem, že když budu vycházet z ostatních, tak motivace pro mou postavu budou snazší a autentičtější.

Velmi rychlé střihové herectví. To jsem u Piščika provozoval nejčastěji. Střihy mezi naprostou euforií a žalem. Poprvé mi byl vyložen jako člověk, co se nezajímá o jiné, ale to se mi nezdálo pro postavu výhodné. Jelikož Piščik stále chce peníze, půjčuje si a je to pro něj obrovské téma. Až životní.

Proto je to postava, která balancuje na hranici tragiky a komiky. Řeší svou životní otázku peněz v naprosto nevhodných situacích. A všichni mu půjčují. Ovšem na konci čtvrtého dějství pro mě přichází moment, kdy postava ožije a je hotová. Piščik v naprosté euforii přichází vrátit vše, co si kdy půjčil. S nadějí, že se bude se všemi bavit a nebude řešit svůj životní strach. Ovšem všichni od něj odcházejí. Nikdo už tam dále nemůže žít a Piščik zůstává sám. Ukazuje se zde pro mě dobrota, která je v něm hluboko zakořeněna. Pod tím vším netaktním je obrovská míra pochopení a lítosti. „*Všechno má na tom světě svůj konec,*“ je pro mě nejsilnější replika Piščika. Je to replika, kterou říká Raněvské, ale sám si uvědomí, že je konec i pro něho. A znovu začne šilet a dělat ze sebe figurku. Je to jeho obrana. V tom se vlastně tak trochu nacházím. Než ukázat, že je vše ztraceno a není cesty



zpět, alespoň naposledy vám vykouzím úsměv na tváři. Cítím pak z postavy plno života, když vím, že jsem do ní vložil kousek sebe samého.

---

## **Shrnutí**

*„Nic v divadelní práci nepohlí víc energie než odstraňování následků strachu a strach je bez sebemenší výjimky destruktivní.“<sup>4</sup>* Proč tedy tento pocit? Proč cítím strach, když jdu na jeviště? Strach si pohrává s myslí herce a omezuje ho, zavírá jeho mysl. Brání představivosti, která je základním kamenem této profese. Při zkoušení scénické tvorby mě strach zaháněl do kouta hlavně při komediálních rolích. Najednou se mé tělo a mysl zastavily. Nebyly ochotny pokračovat v tvorbě a já neviděl možnosti. Byl jsem slepý. Zablokovaný. Strach je nepřitelem sebedůvěry. Se strachem se v tomhle oboru nedá žít, pracovat a tvořit. Vždy si kladu po představení nebo i během zkoušení otázky. Bylo to dobré? Je to vtipné? Dává to smysl?

Tyto otázky si kladu právě proto, že jsem vyděšený, bojím se, že zklam. Že zklam své přátele, rodinu, pedagoga a sám sebe, a tak se uchyluji do samoty. A to není správná cesta, kterou bych se měl vydat. Jelikož potom se přikláním k sebekontrolě, která je bezpochyby pádem na dno, ze kterého se těžko vstává.

Nyní si tedy kladu otázku na konci studia. Proč se bát? Je nutné, aby každá práce na roli byla obestřena strachem a nedůvěrou v sebe sama? Ne!!! Nemusíme se bát, pokud budeme věřit sami v sebe. Pokud vím, co od situace, ve které se nacházím, mám chtít, pak se musím zaměřit právě na to. Nikoli na sebe. Když mám strach z čehokoli, tak se obrátím na přátele. V tomto případě je to stejné. Budu vycházet z důvěry v režii. A budu maximálně vycházet ze svého hereckého partnera. Pokud s ním budu prožívat situaci a nebudu se sebezpozorovat a kontrolovat, k čemuž mě dohání strach, pak

---

<sup>4</sup> Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola. Str. 40

můžu dosáhnout zlepšení, posunu a můžu v sobě objevit něco, co mně strach tak dlouho zakrýval. Jinými slovy mohu dosáhnout skutečné tvůrčí svobody.

## 2. Herecké předpoklady

Již v kapitole o hereckém talentu jsem zmiňoval ony předpoklady, které by měl herec splňovat při studiu na herecké škole. Dispozice rozdělujeme na vnitřní a vnější. Do těch vnitřních spadá například představivost, emocionální paměť, empatie, plastika, tempo-rytmus. O těchto předpokladech se budu vyjadřovat jednotlivě, protože jsou důležitým základem hereckého talentu, ale jsou zde i další, na které bych chtěl poukázat.

První semestr na škole jsme začali velice intenzivně. Už v létě jsme se viděli na seznamovacím kurzu a v Poněšicích jsme dělali herecká cvičení s naším budoucím pedagogem Štěpánem Páclm. Štěpán vedl hereckou propedeutiku, což jsou vlastně předpoklady herectví. V Poněšicích jsme se zaměřovali především na NÁS. Na kolektiv. Všechna cvičení jsme prováděli skupinově. Byli jsme vedeni k vnímání partnerů, orientaci v prostoru, k vzájemné komunikaci a citlivosti. V Poněšicích jsem to vnímal jako špatný vtip a nebyl jsem si jistý, kam to vše spěje. Podobně tomu tak bylo při nástupu na DAMU, kde jsme Štěpána vídali každý týden tři hodiny. Pro mne z počátku neúnosné! Necítil jsem se komfortně, když jsem měl být sám za sebe a dělat nějakou etudu, hned jsem byl zastaven, ať NEHRAJI. Nerozuměl jsem, co se po mě chce. Po prvním semestru, kdy jsme dělali různé řekl bych „hry,“ jsem pochopil, že jde o rozvíjení oné hravosti, kterou jsem již zmiňoval. O to naučit se sami za sebe vyjádřit nějaký pocit, či situaci. Učilo nás to nebát se ztrapnit před ostatními spolužáky. Šlo o velice užitečný proces, který pokračoval až do zimního semestru druhého ročníku. Pomalu, ale postupně jsem začal chápat smysl těchto cvičení.

Během těchto tří semestrů jsme dostávali nejrůznější úkoly. Většinou šlo o přípravu etudy. Třeba na téma strach, láska, bolest, kdy jsem se cítil nejvíce šťastný a naopak nešťastný. To bylo jediné zadání. Mohli jsme si s tímto zadáním dělat úplně cokoli. Budovalo to ve mně velkou míru svobody, což je jeden z předpokladů, který jsme zde pěstovali, a myslím, že je to velice přínosné cvičení. Nehledě na to, že jsme mohli pracovat i ve skupinách, takže

rozvoj naší komunikace a porozumění byl také znát. Byli jsme si navzájem herci a režiséry. Byli jsme tedy nuceni komunikovat, abychom etudu patřičně prozkoumali. Učili jsme se vidět situace a chápat je, rozvíjeli naši schopnost pozorovat, abychom mohli následně debatovat o možnostech a dalším vývoji na semináři. Herecká propedeutika se stala opravdu nedílnou součástí výuky na herecké škole. A tím myslím opravdu nedílnou. Je to totiž jedno z mála míst, kde jsou všichni herci z ročníku pohromadě. Nejen, že to utužuje kolektiv a spolužáci se o sobě víc dozvědí, ale také společně zkoumají své důležité herecké předpoklady.

Ve velké míře se jedná o fantazii, kterou prohlubují pomocí různých cvičení. Například studenti leží v kruhu a říkají, co vidí ve své mysli. Student herectví tedy dává impulzy všem ostatním spolužákům k prohloubení jejich vlastní fantazie. S tím jde i ruku v ruce citlivost a důvěra. Dvě složky, které musí být při takto intimních cvičeních přítomny. A měly by být přítomny v každém herci, aby dokázal zacítit nejen vlastní podněty, ale i podněty, které vydává partner.

Příjem a výdej podnětů pro mne byly velkou překážkou, protože jsem cítil, že je dostatečně vydávám, ale nepřijímám. Bylo to způsobeno nedostatečnou soustředěností. Myšlenky mi létaly ve vzduchu a nedokázal jsem je dostatečně koncentrovat do prostoru a do přítomnosti. Ale jen díky tomuto cvičení jsem byl schopen při první prostorové zkoušce v Disku najít možnosti, jak podněty přijímat a vydávat. Věděl jsem, kam se mám postavit atd. Viz. Simeonov-Piščík.

Takže fantazie, citlivost, výdej a příjem podnětů, soustředění. Tyto předpoklady jsem na herecké škole v hodinách propedeutiky tvaroval a procvičoval v praxi. Může se to zdát jako něco, co je samozřejmé. Ale ze zkušeností, které jsem zatím měl z profesionálního divadla i z divadla Disk, vím, že jsou to ty nejzákladnější předpoklady, na které se nesmí při studiu na škole zanevřít.

## 2.1 Empatie

Schopnost vcítit se do pocitů nebo emocí jiných lidí. V zásadě jde o to oprostit se od svých předsudků, hodnot a pocitů, abychom porozuměli, tedy vcítili se do člověka/postavy. Přijmout postavu a její myšlení, emocionalitu, způsob jednání za své. Při studiu postavy, při tvůrčím procesu, je empatie nutnou složkou pro zkoušecí proces. Je nutné své emoce a tedy stav, ve kterém se nacházím, umět odlišit od postavy, kterou se pokouším vytvořit. Tedy mé momentální rozpoložení nesmí ovlivnit rozpoložení postavy. Nebo mé rozpoložení může být motorem při procesu zkoušení, musím tedy maximalizovat znalost sebe sama, abych mohl oddělovat moje pocity a pocity, které mám vytvořit.

Empatie je proces. Proces vnímání druhého člověka tak, abychom se do něho mohli vcítit. Pan profesor Šípek ve své knize cituje Adolfa Hildebranda. *„Hildebrand zdůrazňuje vnímání všemi smysly současně a estetický prožitek vysvětluje za pomoci pocitů těla, kdy se jakoby stáváme větší či menší, abychom se objektu, resp. obrazu přizpůsobili, abychom s ním ladili.“*<sup>5</sup> Ladili! To byla věc, která mě na tom zaujala. Nejde tu tedy jen o psychické napojení se na člověka. Pokud zapojujeme do empatie/vcíťování celé tělo, stává se tedy, že signály našeho těla, při zkoušení nebo při hraní, dávají vzniknout porozumění s partnerem. Víím, kdy k němu mám jít, co udělat. Kdy obejmout partnera, kdy ho praštit. Jako by se herečtí partneři napojili přes mysl i tělem. *„Empatie – optický, vizuální vjem se jako prožitek může projevit v celém těle.“*<sup>6</sup> Je to takový tanec. Mohu dělat správně kroky, ale vrchní část těla neví, co má dělat. Proto je třeba tuto schopnost pěstovat, abychom se mohli pomocí empatie dostatečně naladit na správnou melodii situace, hry nebo postavy.

Paradoxně dochází k tomu, že ač se vcítujeme do pocitů druhých, je nutné při studiu postavy si umět zachovat distanci. Je to vlastně naše

---

<sup>5</sup> Šípek, J. (2010). *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT. Strana 56

<sup>6</sup> Šípek, J. (2010). *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT. Strana 57

možnost, jak můžeme nahlížet na postavu zvenku i zevnitř, aniž bychom byli v tu chvíli její součástí. Mluvil jsem o výše zmíněném rozpoložení herce během procesu tvorby. Přesně v této situaci je distance/sebeodstup kladným činitelem při tvorbě.

Další pro mě zajímavou úvahou je empatie z pozice herce a diváka. Jsem schopný ukázat, tedy zformovat své vcítění, svou míru empatie tak, aby se divák s postavou identifikoval? Vcítit se do ní? Mým úkolem je divákovi předat pocit, názor. Chci, aby z představení odcházel nějakým způsobem osvícen, zasažen. Proto je potřeba naše postavy, emoce a pocity ukázat. Nechat lidi, aby je dostatečně zavnímali. Dovolit jim přístup k postavě. Pak můžeme schopnost empatie vlastně rozvíjet během divadelní hry. Tím, jak čistě a otevřeně působíme na herecké partnery, jak je vnímáme a pociťujeme, tím dáváme možnost divákovi prožít a sdělit všechny emoce a myšlenky. Empatie je bezesporu klíčovou schopností herce při studiu a tvorbě postavy.

## 2.2 Představivost

Je to určitý děj, který probíhá v naší mysli. „*Představivost je vedoucí silou tvůrčího procesu.*“<sup>7</sup> A zejména u herce se jedná o podstatnou složku při tvorbě. Představivostí myslíme pojem „co by kdyby“. Jde tedy o neustálé kladení otázek a stimulů, díky kterým se naše představivost cvičí a trénuje tak, aby byla schopná pružně přijímat podněty od režiséra, ale také abychom mohli vložit naše pocity a dotvářet celek postavy.

Při přijímacích zkouškách jsem představivost používal především v pohybové části. Jevištní pohyb se mi zdál být jen o tom, abych se správně postavil, anebo chodil rovně. Netušil jsem, že má představivost bude prověřována i v tomto předmětu. Pan docent Pacek nám všem zadával několik etud, při kterých prověřoval právě onu představivost, schopnost „myslet

---

<sup>7</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 27

tělem." ( Legendární cvičení jako: jste semínko, co roste v květinu, jste na rande a náhle se změňte v mouchu atd.)

Dávám za příklad takové bizarní situace, protože mi došlo, co je při představě nejdůležitější. Utrhnout se! Urvat ze řetězu! Odvázat se! Pustit fantazii a hlouběji studovat, jak bych asi jako ta moucha vypadal, miloval. Když se neutrháme, tak ztrácíme vůli a naději na inspiraci. Pamatuji si, že jsem tuto etudu dělal s kamarádkou, která je ve třetím ročníku. Věděl jsem tedy, že si můžeme společně dovolit dělat cokoli. Utrhnout se. Je ovšem důležité, aby byl herec schopen utržení i bez přítomnosti osoby jemu známé.

Ale co je vlastně cílem? K čemu nás dovádí naše představivost? Je to poznání. Poznání vnitřního života postavy. Michail Čechov ve své knize O herecké technice uvádí, že vidíme na ulicích různé typy lidí. Vnímáme jejich gesta, mimiku, projev atd. Ale nikdy nenahlédneme do jejich nitra. Stejně je to i u divadelní hry. Autor nám představil postavy, ale my jim musíme vdechnout život. A na rozdíl od lidí, které vidáme, tak postavám, které si představujeme ve své mysli, můžeme přidělit i vnitřní znaky. Emoce, vášně, touhy atd. Jsme schopni nahlédnout do jejich nitra. Důležité je tedy pro přijetí postavy se aktivně podílet na jejím životě. Zhmotnit skrze nás představu. Tedy existovat. Je nutné představovat si věci do nejjemnějších detailů, abychom pocítili opravdovost. Z literární postavy herec stvoří člověka z masa a kostí.

S tímto darem představivosti musíme ovšem nakládat velice opatrně. Musíme si být vědomi jeho možností. Nic nepřichází jen tak. Je potřeba neustálého budování našich představ. Jedna z možností je vytvořit si souvislý tok představy, jako film (tuto metodu pojmenoval a rozvinul zejména K. S. Stanislavskij). Určit si v životě postavy, body, milníky, které jsou pro postavu nejdůležitější a vytvořit si emocionální mapu. Představa nás totiž nutí k tomu, abychom skutečně věci prožili. Pokud je naše představa silná a existuje teď a tady, můžeme ji oživit na jevišti skrze postavu a její jednání. Jak jsem již několikrát zmínil, jde o neustálé procvičování. Ať už je to doma

nebo ve škole. Pořád je třeba si hrát s naší myslí, klást jí otázky, líčit na ni pasti a provokovat ji, aby nezakrněla. Představivost je nezbytnou částí talentu herce, protože oživuje a dopoví to, co nikdo jiný nemůže dopovědět.

Je několik druhů představivosti. Ale mě zaujaly dva. Je to jednoduché, buď je představivost iniciativní, anebo naopak. Tomu slovíčku neiniciativní bychom se měli obloukem vyhýbat. Každý nemůže být hned při příchodu na DAMU na sto procent kreativní, ale iniciativa při zkoušení je důležitým bodem. Je nutno nabízet a dávat podněty skrze naši představivost. Co je ovšem cestou zpět? Když přebírám představy jiných o své postavě. Neříkám tím neposlouchat rady. Ale proto je třeba iniciativy. Musím mít vlastní představu o tom, koho budu ztělesňovat. Pak mohu s režisérem diskutovat o možnostech postavy. Ale jakmile jen plním představy někoho jiného, tak se stávám loutkou. A končí tak má práce na postavě. Zmizí postava a zmizí její život. Nic pak není originální. Vidím pak na jevišti jen herce/splňovače a nic víc.

### **2.3 Plastika**

V kapitole o představivosti jsem již zmiňoval předmět, kterému se na DAMU říká jevištní pohyb. V tomto předmětu a vlastně ve všech pohybových předmětech na škole, kterými jsou tanec, trénink, jógová terapie, šerm, akrobacie atd. jsem pocítil plno rozdílných přístupů k pohybu. Tedy pohybu určenému pro hereckou práci. Plastika se zabývá propojením mentální a tělesné roviny při vykonávání pohybu.

Jde tedy o oduševnělý pohyb, pohyb s vnitřním obsahem. Stejně tak jako gesto, které musí vycházet z hercova nitra a drát se na povrch, tak pohyb musí mít stejnou cestu. Vše vychází z vnitřního cítění. Naše tělo je závislé na vnitřních podnětech a přesně tyto podněty se na pohybových hodinách hledají. Vlastně jsem si to jako student nikdy neuvědomoval, jak taková hodina probíhá a co to se mnou dělá. Jak a v čem mne to posouvá. Bral jsem to jen jako pohyb, možnost zacvičit si. Posílit své tělo. Ale nyní, když si uvědomím,



jakým způsobem hodiny probíhaly, uvědomuji si, že mi bylo podprahově vkládáno do hlavy plno podnětů a plno možností, jak své tělo správně rozhýbat, aby bylo připraveno na hereckou či scénickou tvorbu.

*„Neměnné tempo, neměnný rytmus a dynamika otupují vitalitu. Dovednost sice narůstá, ale jednostranně. Tvořivost zakrňuje.“<sup>8</sup>* Vkládání těchto podnětů fungovalo u pana docenta Packa hodně přes rytmus, který se neustále měnil, a pak přes hudbu a přelévání energie. Hodina byla strukturována takovým způsobem, že bylo nutné být na ní každé ráno stoprocentně aktivní. Jinak tělo pociťovalo po konci tréninku jistou neohrabanost, nedostatečné aktivizování. Dosud považuji tréninky s panem Packem za nejvíc produktivní a inspirativní. Tento typ tréninku vyhovuje myslím většině studentů. Nejen, že je to opravdu hodina a čtvrt intenzivního trénování, ale trénink také učí jisté zodpovědnosti. Být k sobě přísní a nepovolovat si uzdu. Protože to nepomáhá. Jen to zpomaluje rozvoj v pohybu. Při těchto hodinách jsme propojovali tělo i mysl. Najednou jsem opravdu v sobě cítil nával energie. Bylo to opravdové aktivizování, které bylo potřeba pro celý den ve škole. *„Pro umění jevištní plastiky je nepostradatelný oduševnělý pohyb a jednání vycházející z nitra. Jedině tak dojdeme k uměleckému ztělesnění života lidského ducha. Jen vnitřním procítěním pohybu lze pohyb chápat a vnímat.“<sup>9</sup>*

Chápat a vnímat. To je to podstatné! Pokud budeme pohyb provozovat bez vnitřního vjemu, nemá pohyb žádný smysl. To se nám odkrylo bohužel až na hodině jevištního pohybu ve třetím ročníku, též s panem Packem. Zde jsem pocítil hravost a smysl tohoto předmětu. Do té doby jsem bohužel nezažil takovou intenzitu práce s tělem, jako u pana docenta. Nasadil nám masky, a tím nám vzal tváře, abychom pocity vyjadřovali tělem. Proces her

---

<sup>8</sup> Króschlová, E. (2015). *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. Praha: NAMU. Strana 13

<sup>9</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 83

a zkoušení a chyb nás naučil mnohem více než konečný výsledek klauzury. Při hledání plastiky těla na jevišti je podle mého názoru zapotřebí naprosté intimity. Tedy vytvořit takové prostředí, kdy si dovoluujeme dělat chyby a vymazat pud ctižádosti a soutěživosti.

Vedle rytmu, který se neustále proměňuje, je významným komponentem kontakt se zemí. Tedy propojení se s materiálem, na kterém stojím. Je nutné cítit pevnou půdu pod nohama, protože se o ní opírám a je to pevný bod v prostoru, kde herec existuje. Je tedy nutné být s podlahou propojen. Samozřejmě nám byl kontakt s podlahou už mnohokrát popisován na hodinách propedeutiky nebo herectví, ale až ve čtvrtém ročníku to vnímám na hodinách tréninku s paní Gilovou. Vnímám to jako objevení nové cesty. Je to svobodnější. Většina cvičení je prováděna na zemi. A než vnější posilujeme spíše vnitřní svaly, takže je zde cítit naše nitro. Najednou je hmatatelné a můžeme se o něj opřít. Eva Kröschlová ve své knize o jevištním pohybu popisuje důležitost oděvu na trénink. Upnuté trikoty a hlavně vždy na bosu. Je pak lepší propojení s podlahou. Sžíváme se s ní a poté víme, jak po ní můžeme chodit. Víme, co si můžeme dovolit. Také pracujeme ve dvojici, kdy jeden druhého nese po prostoru, opírá se o něj, využívá těžiště a vše probíhá se zavřenýma očima. Nutí to herce, aby si vybudoval důvěru jak v ostatní, tak ve své vlastní tělo. A to je dle mého názoru nejdůležitější a nejpodstatnější při pohybových výukách. Naučit se věřit vlastnímu tělu a ovládat ho.

Plastika je tedy smysl pro pohyb a umění přelévání energie ve vlastním těle. A umění energii zacílit. Je to vlastně dovednost, která se dle mého názoru rozvíjí určitě až na herecké škole. Na přijímacích zkouškách může být viděna jistá ladnost a spojení těla a mysli, ale až na hodinách pohybu během studia může herec dojít k tomu, že plastika těla je VĚDOMOU činností.

Jevištní pohyb je jeden z nejdůležitějších předmětů na škole, jelikož spojuje vše dohromady. Pociťuji nutnost napsat, že by se měl jevištní pohyb více prosadit ve studijním plánu školy. Sám za sebe bych ocenil více hodin

tohoto předmětu. Z hlediska jeho schopnosti propojení. Stejně tak je důležitý při orientaci v prostoru, což je základem herecké práce.

## 2.4 Temporytmus

*„Označuje vnitřní vztahy mezi tempem, rytmem a dynamikou při umělecké organizaci prvků dramatického díla – časové i silové. Je součástí uměleckého ztvárnění časoprostorového rozměru hry.“<sup>10</sup>* Dalo by se říct, že se jedná o nejdůležitější prvek, který se musí vyskytovat v každém hereckém projevu a musí být přítomen v každém představení. Temporytmus Stanislavskij rozděluje na vnější a vnitřní. Vnější je tedy viditelná část, kterou vnímá divák zrakem, a vnitřní na sobě nejvíce pociťuje herec, a je důležité, aby byl schopen si tento žádoucí vnitřní i vnější temporytmus umět navodit během každého představení.

Bavím se tu o důležitosti této složky a rád bych ji popsal, ale je to obtížné. Nejnázornější je asi pocit diváka nebo herce při probíhajícím představení. Když vidím představení, nebo jsem sám jeho součástí, stane se, že nejsme jaksi na stejné vlně. Taková nesouhra. Jako by ručička na hodinách vydávala zvuk těsně před pohybem nebo naopak až pozdě po něm. Cítíme, že něco v nastavení hry není v pořádku. Proto je temporytmus nositelem mnoha silných emocí, které působí na diváka a na postavy ve hře. Temporytmus vlastně profiluje dramatické dílo, dává mu tvar a duši.

S temporytmem jsme se hodně setkávali v hodinách propedeutiky. Tam jsme pomocí variace tleskání a dupání probouzeli náš vnitřní a vnější temporytmus. Během tohoto cvičení jsme si předávali štafetu. Každý tleskal jinak a po několika výměnách jsme se musili všichni dohromady spojit a tleskat jako jeden člověk. Bylo to cvičení, které hodně nabudilo k další práci. Byli jsme připraveni na zkoušení nových věcí. Najednou jsme pocítili, jak temporytmus vládne našemu tělu a emocím. Je tedy takovým spouštěčem.

---

<sup>10</sup> Króschlová, E. (2015). *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. Praha: NAMU. Strana 44

Možností, jak vnitřně rozdmýchat oheň emocí. Jen stačí se na něj naladit, pocítit ho. To je velice kladné působení na herce, který vnímá temporytmus a je plně soustředěný při představení, aby do něj mohl jen naskočit.

Pomocí hudby a podobných cvičení se správně dá naladit na temporytmus celé hry. Ale jde to i obráceně. Tedy naladit diváka. Sám jsem to pocítil při Ostermeierově Richardu III. První scéna se odehrávala před hradem/panstvím. Na zemi byl písek a kulisy byly převážně železné. Industriální prostředí. Tento prostor byl postupně zaplňován herci, kteří přicházeli každý s odlišným temporytmem. Nutno podotknout, že do celého příchodu hrály bubny a elektrická kytara. Najednou byli na scéně všichni a vznikl organizovaný chaos, který dohromady působil takovou energií, že se prostě divák musel napojit. Bubny přestaly hrát, postavy zmrzly a promluvil Richard III. Byl naprosto tělesně klidný, ale uvnitř postavy, jako by pořád hrály ty bubny naplno. Byla to ukázka precizní práce s temporytmem.

Temporytmus ovšem nelze zacítit bez příslušného vidění situace, bez představivosti. Dané okolnosti během představení ovlivňují příslušný temporytmus a je úkolem herce se na něj napojit. Stanislavskij píše, že temporytmus nesmí být chápán izolovaně. Nejde jen o něco, co se týká rychlosti a rytmu. Ale podněcuje v nás emocionální paměť a pomáhá nám samotné emoce nacházet. Působí na vnitřní život postavy a je hlavním hybatelem při jevištní tvorbě. Musí fungovat rovnováha, nesmíme se zaměřovat jen na temporytmus, který chápeme jen jako vnější. Jde o propojení. Pokud propojíme vnitřek a vnějšek, dojdeme k rovnováze.

Stanislavskij píše o spojení několika temporytmů. Jelikož si s jedním někdy nemůžete vystačit. Na tom je založena většina postav od Čechova. Když si vzpomenu na zkoušení Višňového sadu, hodně jsem se s těmito různými druhy temporytmu potýkal. Díky těmto změnám jsem byl schopen najít postavu, kterou jsem ztvárnil. Navenek byla postava roztěkaná a zrychlená, ale uvnitř měla bol, který ji podkopával nohy. Tím, jak do sebe

tyto temporytmy navzájem narážejí, vzniká podstata postavy. Není jednotvárná. Dává možnost ke změně temporytmu.

*„Temporytmus hry je temporytmem jejího průběžného jednání a jejích podtextů. Je třeba správně jej rozložit v rámci perspektivy herce a role. Temporytmus pak pomáhá herci správně prožívat, přispívá k tomu, aby jeho hra byla přesná, plynulá, ucelená a plastická a dodává celému představení vyváženou krásu.“<sup>11</sup> Každý herec přichází se svým osobním temporytmem a nesmí dopustit, aby se jím nakazila jeho postava. Je třeba se před představením uvádět do stavu, kdy herec převezme temporytmus postavy a celé hry. Napojí se na něj. Je potřeba vytvořit společný prožitek, napojit se se všemi ostatními hereckými partnery a vytvořit adekvátní temporytmus celé inscenace. Často se stává, že postava/herce přichází na jeden výstup, ale neměl by přijít se svým temporytmem. Naopak je nutné být stále napojen na představení a třeba ho poslouchat z odposlechu. Aby byla všechna dosud vytvořená atmosféra zúročená. „Společné zatažení dechu nebo jeho uvolnění, společný tep při představení, v němž se hercům podaří vytvořit „přesný“ temporytmus hry a strhnout diváky ke společnému prožitku jeho proměn, je nejvlastnějším prostředníkem pro plné zaujetí a tím i pochopení dramatického díla a jeho idey.“<sup>12</sup>*

Je tedy nutné tuto složku neustále připomínat studentům herectví. Jelikož, jak jsem již psal, je to základní činitel při jevištní tvorbě. Důležitost této složky se někdy podceňuje a herci nepracují s vnitřním temporytmem. Sám jsem s tím pracoval během zkoušení Trigorina a Piščika. Nyní si uvědomuji, jak je nezbytné temporytmy propojovat a nechat vznikat adekvátní pocity. Nechat se unést, ale zároveň vědět o jisté kontrole, kterou nad sebou musím mít.

---

<sup>11</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 101

<sup>12</sup> Króschlová, E. (2015). *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. Praha: NAMU. Strana 47

## 2.5 Emocionální paměť

Několiokrát nám bylo při opakování klauzur či diskových představení připomínáno, že častým reprízováním se může stát, že se vytratí to, o čem situace hrajeme. Tedy, že se vytratí duše představení. K tomu slouží emocionální paměť. Lépe řečeno, jde o vyvolání pocitů, které jsme cítili na začátku, a které bychom měli pociťovat neustále v průběhu představení. Stává se ovšem, že jen kopírujeme vnější jednání bez vnitřního prožitku, a tak se situace stává nenaplněnou. Vždy se tento pocit, tato situace musí rodit v daném okamžiku a vždy znova. Je tedy nutné na sebe nechat působit všechny podněty v přítomném čase, v dané chvíli. A neopakovat již nalezené, vnějškové, pohodlné prožitky. Někdy ovšem vnějškový podnět dokáže rozhýbat naši emocionální paměť, ale nesmí to být ono pohodlné, nýbrž naprosto cílené jednání v situaci. Nesmí se jít po výsledku, ale po cestě, která za ním vede. Je strašně jednoduché a mnohdy i pohodlné sklouznout k již známému, ale herec se nesmí zmást touto lehčí cestou, která ve skutečnosti nevede nikam. Emocionální paměť tedy probouzí již zažité pocity. Vyvolává je. K tomu nám dopomáhá i naše smyslová paměť. Dalo by se říct, že je to pomůcka, která je ale úzce spjatá s emocemi.

Díky smyslové paměti se v nás probouzejí jisté zážitky, které jsou nositeli našich emocí. Stanislavskij píše o smyslové paměti a naráží na nejsilnější smysly. Zrak a sluch. Dle něj jsou herci sluchoví a zrakoví. Sám se považuji za herce sluchového, ale v posledních letech strávených na škole jsem pocítil, jak i ostatní smysly aktivizují a provokují moji emocionální paměť. Například u Višňového sadu mi to evokuje z velké části čich. Spolužák Kryštof Dvořáček, který hraje Lopachina, má pro tuto roli voňavku, kterou používá jen při tomto představení. Vždy, když ji cítím, najednou se ve mně zapne celý Višňový sad. Ukáže se mi vlastně mapa, jak představení probíhá,

jak žije. A hned cítím, že mé pocity budou stoprocentní. Je to takový spouštěč emocí během Višňového sadu.

Další, o čem Stanislavskij pojednává, je tzv. „krystalizace vzpomínek“. Jde o to, že vzpomínky, které jsou pro nás nějakým způsobem nezapomenutelné a silné, se nám ukládají do paměti. Tyto vzpomínky vzbuzují nejdůležitější pocity, které jsme při situaci, na kterou vzpomínáme, cítili. Vytváří se nám pak okruh nejsilnějších pocitů, které můžeme vzít za své a použít je při herecké práci. Jsou to tzv. vzpomínky druhotné. Tedy pocity, které nevzniknou prvotně na scéně, při situaci. Jsou však stejně důležité. Řekl bych aktivizační. Ukazuje to na skutečnost, že herec nemůže čekat na zásah z výšin. Musí do role, tedy do práce na roli, vkládat něco ze sebe, aby se aktivně podílel na vytváření pocitů na scéně.

O prvotních pocitech píše Stanislavskij velice poutavě a přesně. Prvotní pocity jsou žádoucí v okamžiku, kdy je umíme přijmout. Ovládnout. Jinak dochází k nesprávnému uchopení tohoto pocitu a je spíš proti nám. *„Neočekávanost prvotního pocitu v sobě má pro herce neodolatelně povzbudivou sílu. Jediná chyba těchto okamžiků prvotního prožívání je ta, že nemáme v moci my je, ale ony nás. Je tedy dobré, když samovolně vznikají, jen pokud nenarušují hru a roli.“*<sup>13</sup> Vědomé vnuknutí pocitu ve správnou chvíli. Je to nádherná zkušenost a um unést tento pocit. Já jej neunesl během klauzurního představení a zlomil jsem si ruku. Jde o to, že se nenarušilo nic z již zmíněného. Ovšem nebylo dobře, že jsem tento pocit neměl pod kontrolou. Vždy musí být herec schopen tyto pocity kontrolovat a umět je směřovat. Pokud ne, může se stát horší věc než sebepoškození.

Je potřeba velká míra empatie k tomu, aby herec byl schopen tyto své pocity přenést do role. Výhodou druhotných pocitů je to, že herec je třídí, vybírá a hledá pocit, kterým by jeho postava dostala duši. Toto hledání, tento

---

<sup>13</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 51

cit pro vhodné/nevhodné je u herce velice důležitý. Herec ví, jak prožívat vlastní emoce, a nemůže je vytvořit. Co musí udělat, je vzít svoji emoci a aplikovat ji na postavu. V situaci, kdy jsem, ve které jsem já nikdy nebyl, se ovšem postava vyskytuje pořád. Je tedy na naší představivosti, jaký dáme emoci tvar. To herec dělat může. Tvarovat svou emoci a poskládat ji do nejrůznějších obrazů. „*Hlavní je neztratit sama sebe. „ Kdo se zřekne svého já, ztratí půdu pro tvůrčí práci. Proto ať budete hrát kteroukoli roli, musíte do ní vložit svůj vlastní cit.*“<sup>14</sup> Je to vlastně o kombinaci různých pocitů, které jsou ovšem mé vlastní. Hereckým úkolem je, aby ona kombinace pocitů, které se k sobě na první pohled nemusí hodit, byla pravdivá. Poskládám ze sebe a svých emocí jiného člověka. Vytvořím postavu. Nejkrásnější na tom je, že se jedná o nevyčerpatelný zdroj. Tedy můžeme jen nalézat nové věci. Vracení se k již známému není objevné a neposouvá nás. Naopak nás velice zpomaluje.

Už jsem psal o smyslových činitelích, které nám pomáhají aktivizovat se. Této aktivizaci napomáhají všechny scénické prostředky. Mám na mysli vnější vyvolání, které na nás působí. Pro mě to bylo vždy u dvou představení, kde figurovala hudba. Hudba začínala dějství, byla přítomna ve většině obrazů. Vyvolává pocity, které máme s představením těsně propojeny. Jako když vložíme do počítače CD, a hned začne hrát. Musíme být jen aktivizovaní a umět tyto pomůcky přijímat a oddat se jim. Reagovat na všechny jejich podněty. V tu chvíli pro nás mají žádoucí účinek. To jsou vnější činitelé.

Stanislavskij uvádí ve své knize příklad monologu, který nikdy nebyl v průběhu repríz dokonale zahráný. Jednou se ovšem díky shodě náhod a nečekaných událostí monolog podařil. Herec se snažil zopakovat všechny úkony, které předcházely výstupu, ale nedobral se výsledku. Šlo o to, že herec nemyslel na cíl, ale šel po průběhu, až se dopracoval onoho zadostiučinění.

---

<sup>14</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 51



„Jedině správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, z kterých vznikl a které prožitek vyvolaly.“<sup>15</sup> Musíme si tedy neustále připomínat cestu k pocitu. Nemůžeme dojít cíle, pokud po ní nepůjdeme. Nelze jen vsadit na cit a zahrát ho. To by nemělo smysl ani účinek. Je potřebné, aby byl průběh uvnitř prožit a zvenku uviděn. To, co předchází, je nedílnou součástí toho, kam docházíme.

Velkou výhodou emocionální paměti je, že ji můžeme aplikovat na situace, které se nás úplně netýkaly. Jde o to, že jsme svědky nějaké situace, která se nás přímo nedotýká, ale jsme přímo konfrontováni s osobou, které se tato situace dotýká přímo. Je k tomu nutná samozřejmě empatie, díky které se nám situace zdá být čitelná a umíme se do ní vcítit. Příkladem je etuda, kterou jsem měl dělat v rámci jednoho workshopu. Nebylo to na škole. Jednalo se o divadelní festival v Olomouci. Měli jsme udělat etudu hádky mezi sourozenci. Vybavil jsem si situaci, kdy se má rodina rozdělila na dvě části. Na rodinné oslavě se moje máma a její sestra pohádaly tak, že spolu dlouho nemluvily. Byl jsem tedy svědkem čiré nenávisti a urážek. Byla to dobrá zkušenost, jelikož si vybavuji klid, který se odehrával v očích sestry mojí mámy. Pamatuji si, že byla naprosto klidná, protože chtěla zranit co nejvíc a odejít jako vítěz. Tuto situaci jsem si zapamatoval a aplikoval ji. Byl to takový nepřímý emocionální materiál, ale pořád ho řadím do sekce emocionální paměti. Vlastně jsem byl sám jeho účastníkem, ač nevědomky.

Kdybych měl hrát syna, co slyší takový rozhovor, bylo by pro mě snažší zahrát právě tuto emoci. Ale jde o stejný proces, jak píše Stanislavskij, jako při prvním seznámení s rolí. Co probouzí naše soucítění s postavou, co vnímáme jako příběh postavy, proč dělá to, co dělá atd. Kladení otázek je podle mě velice důležité. I při aplikaci vzpomínek a emocí. Setkáváme se s tím, že musíme sami pečlivě uvažovat, zda by postava byla schopna toho či

---

<sup>15</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 53

onoho pocitu. Je to jakési fotografické snímání vlastních pocitů. Určujeme, zda jsou, nebo nejsou vhodné pro postavu, kterou ztělesňujeme.

Užívání vhodných popudů a nástrojů k tomu, abychom zachytili pocit. To je důležitá technika, kterou herec ovládne za pomoci tzv. „vábniček“. Vlastně je to takový „fígl“. Je to vlastně představitivost, dané okolnosti, ale také dekorace, hudba, scéna atd. Vábnička je hlavní prostředek pro hereckou psychosomatiku. Tedy jak vnitřní, tak vnější pohled. Je potřeba umět tyto vábničky používat. Vědět, na jaký cit je použit, aby k nám přišel. Vědět, že například hudba je spouštěčem toho či onoho.

*„Čím víc se rozvíjel a komplikoval život jedince a společnosti, tím hlouběji musel herec proniknout do složitých jevů tohoto života.“*<sup>16</sup> Stanislavskij píše o prohlubování lidské duše. Herec je nucen se neustále učit a chápat postavy, které už nejsou tak jednostrunné. Jsou složitější. Životní styl se neustále mění a je na herci, aby se přizpůsobil a pochopil tento životní smysl. Mluví o postavách z Racka, které jsou prostoupeny velice hlubší minulostí a hlubším životem. O tom jsem psal v kapitole problematika a rozvoj. Roli Trigorina jsem nedokázal úplně pochopit a vcítit se do ní. Je to ona náročnost uvědomění si, že tato postava není jen jednostrunným člověkem. Je komplikovanější a nikdy ji nikdo nemůže pochopit celou. Ovšem je záhodno se tomu přiblížit. Tedy nastavit styl a směr zkoušení, aby se herec přiblížil postavě nejvíce, jak jen to jde.

Vlastní prožitky, zkušenosti, styk s lidmi. Tohle vše je pro herce nezbytný materiál k tvorbě postavy. Tedy znalosti samotného života jsou studnicí vědění. Musíme mít zkušenosti, abychom je mohly aplikovat do naší práce. Stanislavskij píše: žít plný a zajímavý život. Umět žít jak na venkově, tak ve městě apod. Píše o tom, že potřebujeme neohraničený prostor. Tedy svobodu, abychom mohli hltat život plnými doušky. Jedině zkoušením něčeho

---

<sup>16</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 54

neznámého, nebojácností dosahujeme životní znalosti. Dosahujeme tak jisté moudrosti a zkušenosti.

Herec musí být schopen zobrazit lidskou duši. Ale nezobrazí ji, dokud nepozná svoji a hlavně, dokud nebude znát víc duší, než jen tu svoji. Dovolovat si a riskovat je možnost, jak poznat nové věci a poučit se z nich. Něco si z nich vzít. *„Ať tedy herec bere ze života všechno, co život může dát, protože všechny dojmy, radosti, vášně, všechny zážitky, které jsou pro druhé jen obsahem jejich života, pro herce se mění v materiál jeho tvůrčí práce.“*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 54

### 3. Rozhovor

Díky čtyřem rokům studia jsem často přemýšlel, zda se mi dostalo všeho, co potřebuji, zda jsem vyždímal vše ze sebe. Odpověď by byla: ne! Myslím, že jsem ze sebe nebyl schopen a neměl příležitost dostat vše. Beru to spíš jako úvahu nad tím, co jsem prožíval během studia, a kam jsem se díky všem rolím posunul. DAMU by měla připravit mladé lidi na to, aby byli schopni zahrát jakoukoli roli. To je fakt, který nelze popřít. Ale myslím, že je zde důležitější věc, která úzce koresponduje s tou hlavní náplní školy.

Studenti herectví jsou často lidé nevyrovnaní, ztracení, jako každý jiný člověk hledají skryté kousky sama sebe. A kde jinde je najít, když ne na této škole. Několikrát jsem se již vyjadřoval o tvorbě postav a ve většině případů jde o to, poskládat postavu ze sebe samého. Otázkou pro mě zůstává, zda je to možné. Abychom mohli ze sebe něco nebo někoho poskládat, musíme se znát až do morku kosti. Být schopni pracovat se svými emocemi a pocity. Kontrolovat je, umět v nich číst.

Proto je podle mě důležitým krokem pro studenta herectví si zkusit něco, co ještě nikdy nezkoušel. Něco, co mu není podobné. Tedy vzdálené smýšlení, chování, řešení problémů atd. K tomu napomáhá postavit před herce takový úkol, který nečeká. Dát mu takzvaný prototyp. Dostat ho tedy do situace, kdy je nucen o postavě přemýšlet v úplně jiných sférách. Ale přitom přemýšlet o postavě skrze sebe. Jinými slovy, najít v sobě to, co jsem dosud nenašel, anebo o tom nevím.

Tedy hlavním důvodem tohoto rozhovoru se Samuelem Tomanem a Stavrosem Pozidisem je to, že oba herci byli vybráni do typově rozdílných rolí. V rozhovoru tedy mluví o možných strastech či pozitivěch, která jim tato zkušenost přinesla. Touto otázkou jsem se zabíral také z toho důvodu, že se mi práce takového významu vyhýbala, a myslím, že to není dobře. Kdybych si měl vzpomenout, zda jsem někdy byl překvapen obsazením do role, která mi byla přidělena, řekl bych ne. Nikdy jsem nestál před úplně neznámým. Tím samozřejmě neříkám, že role, které mi byly během studia přiděleny, mi

neposkytly možnosti, praxi nebo posunutí v mé dosavadní práci. Ale často se po mně chtělo opakování mně již známého.

V rozhovoru se tedy budu zaměřovat hlavně na klady, které přinesla tato práce na Bratrech Karamazových v druhém ročníku. Titul je tedy taky jedním z důvodů, proč jsem chtěl uskutečnit tento rozhovor, protože práce na dramatinaci tohoto románu mi přijde jako stěžejní v herecké práci a v práci na sobě samém.

-----

Co je pro tebe tématem Bratrů Karamazových?

Stavros/Ivan - *Pro mě je to souboj duchovního světa a toho pozemského. Rozpor jednotlivce v otázce víry a v otázce sama sebe. Láska versus chtíč, víra versus skepse.*

Samuel/Míťa - *Když jsem nad tím přemýšlel, tak mi přišlo, že je to o tom bohatém, skrytém neovladatelném světě, který máme každý uvnitř sebe. A touha udělat něco se svým životem. Dosáhnout snů i přes překážky, které v sobě máme. A snaha kontrolovat to, co je uvnitř nás, a naopak přiznaně vypouštět všechno ven, jako je to třeba u starého Karamazova. Myslím si, že je tam hrozně silné téma hledání Boha. A myslím, že je v knize velice krásně popsáno to, co nám nikomu nedá spát ta otázka,, je Bůh, Aljošo?". Samozřejmě ten román nemá odpověď. Anebo nabízí odpověď, že krom Boha je tu i ďábel a že i ten umí dělat to svoje.*

Jak vnímáš svoje téma? Svě postavy a sebe jako člověka?

Stavros/Ivan - *Moje téma Ivan a já, je to hlavně téma duchovní. Přijmutí existence Boha přes všechny vědecké názory a objevy. Akceptování Boha skrz fakta a v určitých ohledech skrze boží absenci. Zapojit ducha a vypojit hlavu. To je jedno téma, pak je tam samozřejmě téma neopětované lásky, zaslepení a neschopnost přijmout pravdu. V Ivanovi stejně jako ve mně*

*se pere víra a skepse. Ani já ani on nedokážeme pochopit, jak může existovat Bůh, a přitom se na světě odehrává tolik bezpráví. Řečeno Ivanovými slovy právě na dětech. Jak to vlastně všemohoucí může dovolit. To jsme spolu sdíleli a na tom jsem začal stavět.*

*Samuel/Míťa - Myslím si, že téma Míti, jako postavy je spalující vnitřní náplň člověka, kterou nedokáže kontrolovat. Neznamená to nutně, že je špatný člověk, nebo že by si přál či konal zlo, ale to, jak je poskládaný, a uvnitř je jak rozpálené uhlí, tak z něj všechno chodí prostě ven a mám pocit, že se naučil s tím žít a fungovat. Vlastně to, jakým způsobem tohle přijal, a ačkoli ví, že často to jeho konání nekončí hezky, tak je takový, jaký je. Se všemi sexuálními touhami, s násilím a s tou živočišností. A on o sobě moc dobře ví, že takový je, ale nic s tím neudělá, protože se takhle narodil a byl tak vychovaný. U Míti je tématem obrovská vnitřní energie a její nekontrolovatelnost.*

*Pro mě asi nejsilnějším tématem během zkoušení byla otázka vnitřní determinace. Toho, co je ti dané, a ty s tím nemůžeš nic udělat. Vlastně ten monolog, nemůžu se dívat na svého otce" se mnou v té době strašně moc rezonoval a bylo to pro mě velké téma. A téma, jak moje tak postavy je takové volání temna. Myslím, že každý v životě zažil to období, může to být na pár vteřin nebo na měsíce, kdy cítíme volání tmavých věcí v sobě. Těch černých koutů a démonů, které v sobě máme a vyzývají nás, abychom zapomněli na všechna pravidla, morální principy, co se má a nemá. Ale nechat se pustit, v tom je ta svoboda. Když nad tím přemýšlím, tak tohle je velké téma samotných Karamazů, a vlastně ruské dramatiky. Kde je ta svoboda? Pustím tu temnotu, nebudu se řídit pravidly?*

*Když jsi se poprvé seznámil s postavou Míti/Ivana, co to v tobě probudilo?  
Jak ses cítil?*

Stavros/Ivan - Jako první mě to zaskočilo, protože jsem netušil, že když budeme dělat Bratry Karamazovy, tak dostanu právě Ivana. Myslel jsem, že dostanu spíš Mítu, takže jsem si říkal, jak to asi zvládnou, jak se k té postavě postavím. Z čeho budu čerpat. Věděl jsem, že já a Ivan jsme dvě naprosto rozdílné bytosti, které jinak žijí, jinak se chovají, a to si myslím, že byl právě ten záměr. Věděl jsem, že si na této roli buď vylámu zuby, nebo mě to posune dál, ale díky tomu, že jsme měli jako vedení docentku Salzmannovou, tak jsem věděl, že ta mě rozhodně nenechá vylámat si zuby, ale vybičuje mě k tomu, abych se posunul dál a aby mi to pomohlo v mé herecké praxi.

Samuel/Míťa - Tohle je pro mě hodně osobní otázka. Bylo to pro mě velké téma. Psal jsem o tom i ve své postupové práci, kde jsem citoval monolog, který jsem napsal pro klauzuru, která se odehrávala bez Stavrose. Ta klauzura byla proložená takovými intimními zpověďmi spíš nás jako lidí, než nás jako postav.

„Když jsem se poprvé setkal s Mítou, smyslníkem bez vnitřního volantu, díval jsem se na něj jako na někoho, kdo se nachází na opačném pólu lidských vlastností. Všechno, co jsem o sobě věděl, všechno co jsem o sobě zjistil, to bylo vším, jen ne Mítou. Najednou jsem však s - do té doby cizím Mítou - jemuž se podobám méně než Hamlet Herkulovi sdílel víc, než bych si sám dokázal představit. Seděl jsem naproti svému otci a jeho obličej mi připadal tak odporný. Přistihl jsem sám sebe, jak říkám, že mám hroznou chuť zlobit, upadnout do lože neřesti a utopit se v něm. Slepě jsem se hnal za dívkou, jejíž vláčnost mě doháněla k šílenství. Žárlivostí jsem umíral. Chtěl jsem se jí pomstít za to, že si mě nevšímá, rádil jsem a rozhazoval a pak si zase uvědomoval, jak je čistá a jak jsem se díky ní stal člověkem. Když mi došlo, že žiji ve slovech Dostojevského, lekl jsem se a začal přemýšlet. Míťa ve mně vždycky byl. Stejně jako Ivan, jako Aljoša a byl mnohem blíže, než jsem si myslel, jen neměl tolik příležitostí vystrčit růžky. Každý máme svého Mítu.

*Každý jsme Karamazov a každý chceme zabít svého otce. Všichni jsme na stejném schodišti, jen jsme každý na jiném schodu."*

*Když jsem to psal, tak v tu chvíli to ze mě vycházelo a byla to nějaká reflexe toho počátečního setkání a zároveň toho seznámení se s postavou. Nechci říct, že došlo ke splynutí s postavou, jelikož jsem si nic cizího nepřivlastňoval, spíš šlo o nacházení nových věcí v sobě. Artikuloval jsem něco, co jsem tušil, že v sobě mám, ale tím, že to nikdy nebylo vyslovené, tak to nemohlo být pravdivé.*

*Hrozně důležitý byl pro mě ten prvotní šok, když jsem se dozvěděl, že budu hrát Mítu. To bylo zděšení. Já jsem se toho vždy bál. Od začátku školy jsem čekal na to, až dostanu nějakou takovou postavu, a měl jsem strach, že nebudu mít z čeho brát, že nejsem takový „řízek". Ale vlastně mě zkoušení strašně bavilo a pomohlo. Zjistil jsem, že nemusíš být „řízek", abys hrál Mítu, nemusíš být intelektuál, abys hrál Ivana, a nemusíš být naivní, abys hrál Aljošu. Myslím, že tohle jsme všichni zjistili, že to není o předurčeném typu. Z části taky ale pro mě tohle zkoušení bylo důkazem, že možná můžu lépe hrát něco, co je mi na první pohled cizí.*

*Pro mě bylo celé zkoušení strašně vzrušující, protože představa, že by se mi to povedlo, byla krásná. Já mám hodně rád tyto postavy ve filmech, na divadle a obecně, takže ta představa byla přitažlivá a byl jsem vzrušený, ale prvotně jsem cítil strach.*

Jaký byl tvůj postup při zkoušení? Vycházel jsi ze sebe? Pokud ano, tak jsi šel po vnitřní nebo vnější charakterizaci?

Stavros/Ivan - *V první řadě jsem přemýšlel nad tím, co mám s Ivanem společného. Když jsem se k tomu dobral, jak už jsem říkal, je to ta spojitost s absencí víry a přebytkem skepse, tak jsem mohl přejít na ty protiklady. Já jedním spíš srdcem, zatímco Ivan hlavou. Ivan je učenec. Já spíš dělám, konám, objevuji na vlastní pěst, než že bych to měl z knížek.*



*Můj postup byl takový, že jsem samozřejmě ze začátku vycházel sám ze sebe. Vycházel jsem z toho, co máme společného a co ne. Snažil jsem se vyplnit tu vnitřní podstatu postavy, tu vnitřní charakteristiku, aby postava byla reálná, uvěřitelná a abych tam našel co nejvíc věcí, které mě s ní spojují. Když se mi tohle podařilo, tak jsem si vlastně uvědomil, že je potřeba si říct, co Ivanovi probíhá v hlavě, jak reaguje na rozdílné podněty a že je vlastně důležitější, co říká, než jak to říká.*

*Tohle byla ta první část a díky ní jsem potom začal vytvářet vnějšíkové znaky, což byla chůze, mluva, hlas, pohyby. Ty jsem se snažil umírnit a být více uzavřený do sebe. Mít to víc v hlavě než v těle, tak nějak jsem si Ivana představoval.*

*Samuel/Míťa - Za tuto klauzuru, za tu práci hodně vděčím docentce Salzmannové. Jelikož ten průběh byl tak zvláštní. Na začátku přede mnou byl nepřekonatelný úkol a během měsíce to tam bylo. Což je strašně zvláštní. A za ten průběh vděčím právě jí.*

*Určitě jsem šel po vnitřní charakterizaci, tady jsem ze sebe škrábal hnus. A díky docentce Salzmannové jsem ve všech těch monologích, ve všem, co říkám, jsem se snažil najít něco ošklivého, najít toho démona. A při zkoušení mi nebylo řečeno, co mám dělat, ale byl jsem doveden k tomu, že jsem našel podstatu Míťi. Našli jsme tu symbiózu dvou vlastností, že má v sobě tu černotu a bojí se jí, ale zároveň ho to strašně rozpaluje. Jednu chvíli mluví o sobě a je cynický a pak se usměje a zjistí, že ho to sakra baví. To byl klíčový moment zkoušení. Uvědomit si to. To, co je vevnitř, je taková černá antihmota, které se bojí, ale nemůže si pomoci, prostě ho to baví.*

*To mi strašně pomohlo. Ale monolog o otci, tak to se moc nezkoušelo, tam to prostě bylo. To je moje a cítil jsem to tam, je to strašné, ale je to tak. Scény s Grušenkou, to stačilo jen postrčit a já zjistil, že to v sobě mám. Při zkoušení Karamazů jsem prožíval zvláštní období a nějak se to všechno sešlo, že pro mě to byla asi nejdůležitější klauzura.*

Kdyby ses měl zařadit do typu postav, kam by ses řadil?

Stavros/Ivan - *To už jsem vlastně říkal. Jsem úplně jiný typ než je Ivan. Jsem podle mě víc energický. Nejdřív jednám, potom myslím. Hledám sice v životě rovnováhu a férovost, ale je to spíš síla než vědění. Fyziologicky jsem spíš ten, kdo porazí strom, než ten, který bádá a svůj život zasvětil studiu a poznání.*

Samuel/Míťa - *Typově bych řekl, že jsem spíš Trofimov, Trigorin, Hamlet, zkrátka takový racionální člověk. Ale nerad se někam řadím.*

Tvá role je vlastně proti-úkol/proti-typ. Posunula tě práce na tomto proti-typu? Otevřely se ti při zkoušení Míti/Ivana nové rejstříky, myšlenky, názory?

Stavros/Ivan - *Rozhodně posunula, protože přes všechno tohle moje uvědomění mi došlo, že je vlastně strašně důležité, co ta postava říká. Protože slovo je tím nejsilnějším partnerem, kterého člověk může mít, hlavně na činohře. A není u toho potřeba metat kozelce, dělat hvězdice, ale uvědomit si tu myšlenku a předat ji dál. Naučil jsem se neukazovat, co postava prožívá, ale právě skrze slovo to přenést na diváka. Naučil jsem se tedy to, že já nesmím ukazovat emoci. Tu emoci musí prožít divák a docílit jí skrze mě.*

*Co se týče názoru, tak mě zkoušení rozhodně poznamenalo kladně. Slovy Ivana Karamazova. Svět je jeden velký nesmysl a my nerozumíme ničemu. S tím jsem se naprosto ztotožnil, protože myslím, že my si vytváříme svůj osud sami. A bylo by dobré, abychom se k sobě chovali tak, jak bychom chtěli, aby se k nám chovali ostatní, protože nikdo jiný to za nás neudělá a žádná vyšší moc nám v tom rozhodně nepomůže.*

Samuel/Míťa - *Konvenčně je Míťa pro mě proti-typ. Na druhou stranu mi zkoušení ukázalo, že tomu tak není. Nemusel jsem dělat nějakou obludnou*

stylizaci. Vzhledem k tomu, že jsem to byl pořád já, jen ne takový, jak ho znám, tak mi to nepřišlo jako proti-typ.

Tahle práce mě posunula ohromně. Je to nejdůležitější klauzura za celou DAMU. Je to hlavně tím, jak jsem měl na začátku strach. Posunula mě v tom, že teď si víc uvědomuji, že člověk to vše v sobě má. Jako by „stačilo“ vytahovat v různých konstelacích ze sebe samého věci, co jsou ti vlastní a dávat je do takových obrazců, které vytvářejí jiné lidi. Podpořit určité věci, a naopak potlačit určité věci, které jsou ti všechny pořád vlastní. Nemusíš si tam nic vymýšlet, pořád jsi to ty. Je to jako si pohrát se zvukovým pultem. V tomhle to pro mě byl přelom.

Upřímně nevím s rejstříky. Asi ne. Co se týče expresivity, tak mi to hodně pomohlo v některých momentech. Myšlenky mi to otevřelo. Díky zkoušení jsem si sám sobě přestal bránit. Díky tomu období, které tehdy bylo, a tomu, co jsem prožíval. Měl jsem určité touhy a chutě a při zkoušení jsem si říkal, proč bych si měl bránit, když jsou to moje touhy. Lákala mě ta temnota. Ale nezměnilo mě to natrvalo, nestal se ze mě chlípák nebo tak.

A co se týče názorů, tak ano. Obecně vlastně ti Karamazovi pomáhají k tomu, aby člověk víc přistupoval ke každému člověku jako ke komplexní skládačce, která se snaží a nedělá zlé věci a omyly naschvál. Pořád bojuje se sebou. Každý jsme prostě nějaký a v tomto je velice klíčový celý román. Určitě mi to utříbilo moje názory. Oťukalo mě to.

Oba dva jsme si prošli zkoušením Bratrů Karamazových, pod jiným vedením (herecká klauzura a režijní klauzura). V čem se liší? Cítíš, že jste se něčeho dotkli více nebo méně?

Stavros/Ivan - Můžu mluvit hlavně za sebe. Nevím, jaký jste měli vy záměr. Ale tím, že naše klauzura byla herecká, tak byla zaměřená hlavně na nás, na jednotlivce. Byli jsme tam čtyři a měla nám otevřít rozměry myšlení a nového hraní. Proto jsme právě inscenovali jenom ty útržky, kdy šlo hlavně o scény, kde jsou ty postavy nějak důkladně ukázané.

*Jak přemýšlejí, jak jednají a bylo jedno, jak se vlastně k těmto scénám dostaneme. Snažili jsme se tam udržet kontinuitu, co se týče příběhu, ale bylo pro nás důležitější ukázat postavy. Tedy nás v oněch postavách.*

*Připadalo mi, že u vás, tím že se jednalo o scénickou klauzuru, tak jste potřebovali ukázat hru jako celek. A zatímco my jsme se dotýkali víc otázky víry a jejího přijetí, té viny a odsouzení. Vy jste šli hodně po vztazích a po vyprávění příběhu. Proto jsme my neměli tatíčka Karamazova, ale dokázali jsme to zvládnout bez něj, protože jak jsem již říkal, zaměřovali jsme se hlavně na sebe.*

*Samuel/Míťa - Já myslím, že my jsme se víc dotkli těch emocí a vy jste se víc dotkli té filozofie. A u vás je strašně silný rozdíl v tom, že jste tam měli otce a že jste tam měli ty rodinné scény. Ty scény bratrů a Ivana, jak šílí, pro mě byly to nejlepší a možná to jediné, co tam bylo. Vy jste se víc dotkli vztahů. Toho vztahu já ty a my, toho vztahu já já. A linka Ivana, to přemýšlení nad tím světem je u vás silnější. Tu linku miluji a chtěl bych si ho zahrát. Jak mluví o světě je šílené.*

*Obecně si myslím, že vy jste to měli zasazené konkrétně do Ruska, a my jsme měli takové bezčasí. Víc na člověka dýchá ta filozofie a to Rusko, ten Dostojevskij, jak píše o postavách. Ale myslím, že my jsme šli v těch postavách víc do sebe a vytáhli jsme víc v tomhle ohledu. Vy jste precizně vystavěli ty vztahy.*

Myslíš, že by se studentům herectví měly na škole dávat překážky, jako proti-úkoly v hereckých a na scénických tvorbách? Proč?

*Stavros/Ivan - Já si myslím, že určitě. Po tom, co jsem si touto zkušeností prošel, tak mě to posunulo. Studenti si u toho uvědomí, jak přemýšlet za někoho jiného, jak vlastně využít jiné metody herectví a jak se vymanit z používání toho opakovaného, typového herectví. Tedy toho ze „šuplíčku," jak se říká. Naučí se tak právě novým věcem. Otevře se jim*

*mysl a díky tomu budou víc použitelní pro větší škálu rolí. Je to rozhodně obohacující zkušenost, kterou by měl každý zažít. Pak se na to podle mě i lépe dívá.*

*Samuel/Míťa - Jasně, že jo. Určitě. Myslím si, že je to z toho důvodu, že když se člověku dávají stejné nebo podobné úkoly pořád dokola, tak hrozně zkamení. Kdežto když mu najednou přistane něco, s čím si neví rady, tak ožije herec a ožije i postava, kterou má hrát. Nebude to vytahování něčeho, co už jsem se naučil, a ono je strašně těžké se tomuhle bránit, když budeš hrát celý život jednu roli, tak bude podle mě po padesáté už náročné dělat tu roli jinak. A myslím si, že ti to dá víc nahlédnout do sebe, do svých možností, do toho, jaký jsi člověk, a to hodně.*

*A ve finále, když se ti to třeba vůbec nepovede, tak zjistíš, že tohle ti prostě nejde. A to je podle mě taky důležité. Jestli ti škola má něco dát, tak je to prostor k tomu zkusit něco, co jsi nemohl a v hodně dlouhé době nebudeš moct, protože v tom profesionálním světě pak lidi nechtějí moc riskovat. Vzít si mě a dát mu třeba Míťu, nebo vzít si Stavrose a dát mu Romea. Myslím si, že lidi na to nebudou mít nervy, jestli to ten člověk dá nebo nedá. Takže škola je to místo, kde by si to člověk měl zkusit. Jednoznačně.*

-----

*Jde tedy s jistotou říci, že tato práce byla pro oba studenty herectví přínosná a významná. Zkoušení pro oba studenty bylo důkazem, že možnosti, které mají, můžou být neomezené. Zkoušení prototypu se tedy podobá největší zkoušce, tedy možnosti získat zkušenosti. Stavros mluví o práci na sobě samém, která vedla k poznání postavy. Uvědomil si, že je důležité, co říká, a ne jak to říká. Mluví o tom, že se naučil neukazovat emoce, ale pravdivě je prožívat v sobě. Do jisté míry by se dalo říci, že Stavros poznal postavu skrze sebe. Ač na první pohled je Ivan naprosto odlišný. A stejně, jak Samuel mluví o tom, že každý v sobě máme svého Míťu, tak to platí i pro Ivana. Je strašně důležité dávat studentům tyto možnosti a úkoly.*

Z opakování se nemůžeme poučit. Jen když si dovolíme riziko, tak se stáváme vědomými pracovníky na sobě samém.

Když jsem položil Samuelovi otázku, jestli je prototypem, odpověděl, že konvenčně ano. Ale vše, co z něj vycházelo, byl Míťa. Samuelův Míťa. Když budeme zařazovat typově, tak se nikdy nedozvíme, co nám může nabídnout herec, který není typem Míti nebo Ivana. Najednou se stane, že se otevírají jiné dveře postavy. Dochází k autenticitě. Každý člověk je jinak vnímavý a řeší si v sobě různé pohnutky. Když jsme my dostali obsazení Bratrů Karamazových, tak jsme mluvili o všech postavách, a každý jsme to téma chápali jinak. Já jsem viděl jinak Aljošu než ostatní atd. Jde o to, že když tuto proměnnou změním, ukáže se nám nový obraz postavy. Postava nám bude sdělovat jiné myšlenky. Bude nám ukazovat jiný život. A v tom je ta krása. Máme šanci do postavy vložit něco navíc. Netvrdím, že to tam nedokáže vložit herec, který je pro roli jako stvořený. Tvrdím, že ten pocit, tu náplň dokáže do postavy vnést i herec, který je odlišný. V Samuelovi, stejně jako ve Stavrosovi, to probudilo větší cítění sama sebe. Tedy vědomé cítění a uvažování o sobě samém.

Samuel mluví o tom, že se naučil kontrolovat, že je to jako hrát si se zvukovým pultem. Nějaká páčka jde nahoru a jiná dolů. Ta hlavní síla je ale v tom, vědět která páčka má jít dolů, anebo nahoru. Oba se učili své zlozvyky mírnit a přijít tedy na jiný způsob. Pořád to byli oni, ale v jiné situaci. Otevřeli si tak nové rozměry myšlení o sobě samých. Nehledě na to, že si evidentně oba dva prožívali neskutečné vzrušení, kterému rozumím.

Je to ten román. Ta neodolatelnost všemu, co se nám mihne před očima. Nejkrásnější na tom románu je právě ta jeho nejednoznačnost. Že každý v těch postavách vidí vlastně něco jiného a zároveň je to jako pohled do zrcadla. Nedostaneme nikdy na nic odpověď. Jsme nuceni si domýšlet a uvažovat o tom, jak to bylo. Nebo jak by to vše mohlo být.

Díky tomu si osobně myslím, že je to vynikající a nepostradatelný studijní materiál. A myslím, že je ideální na to zkusit do rolí obsadit herce proti typu. Jelikož se na tom dá získat mnohem víc než ztratit. Hádám bych se, zda by se na tom dalo vůbec něco ztratit. Ztráta totiž na této škole nemá existovat. A když, tak jen jako kladné slovo. Jako poučení. Zkouška, proces tvorby, a nikoli napětí z toho, že se vše musí povést. Jde o tu cestu, kterou si s postavou projdeme, a ne kam dojdeme.

Na poslední otázku bych taky rád odpověděl, ale kluci vlastně odpověděli za mě. Ač jsem to nezažil v takové míře, tak cítím, že studentům herectví by se měly právě tyto překážky klást pod nohy. Aby je překonali nebo aby dopadli na obličej. To totiž pak může člověk jen vstát. A to poučení je neocenitelné. Kde si tohle má začínající herec jinak zkusit? Jen na škole. Tam si tyto pády můžeme dovolit. Tam bychom měli cítit bezpečné prostředí na to, abychom si to vyzkoušeli. Dle mého názoru by to měl být minimálně jeden semestr zaměřený právě na tohle téma. Ovšem píšu sem jen své dojmy, které s tím nemusí korespondovat, ale to nemění nic na tom, že bych si moc přál, aby tomu tak jednou skutečně bylo.

## 4. Bratři Karamazovi/ Míťa na učebně a v Disku

### 4.1 Učebna

Byl to druhý semestr ve druhém ročníku, kdy jsem se setkal s Bratry Karamazovými, a hned první den čtené zkoušky jsem pociťoval velkou obavu. Najednou přede mnou stála naprosto neznámá věc. Téma tak cizí, a přesto lákavé. Tušil jsem, že se do této práce bude nutno ponořit mnohem hlouběji než doposud. Jako první nás čekalo seznámení s textem, který pro mě byl zpočátku nesrozumitelným a nechápal jsem ani jednu postavu včetně té svojí. Nikdy jsem se nesešel s textem tak obtížným na pochopení. Tedy na pochopení postav. Kládl jsem si neustále otázku, proč to ten člověk dělá. Jaký je jeho důvod. Došlo mi, že bude potřeba zapojit celou svou představivost a poprvé do postavy vložit něco ze sebe, co jsem ještě nikdy nikomu neukázal.

Textem jsme se prokousávali asi 2 týdny. Měli jsme na toto zkoušení dokonce více hodin než obvykle. Scházeli jsme se častěji a diskutovali o postavách a o jejich myšleních. Čtení textu jsme doplňovali čtením vybraných úryvků z románu. Po celém procesu, který se odehrával u stolu, jsme přešli k části tematické. Tedy k části, která se bezvýhradně, ač kladně či negativně, promítá do každé postavy. Víra. Řešili jsme otázku Boha a nespravedlnosti, která nás tíží. Vzhledem k mé postavě Míti jsem zpočátku necítil, že by mě otázka víry měla zajímat, ale postupem času jsem přišel na to, že by víra měla být opravdovou součástí každé postavy. Musel jsem o ní jen vědět. Jeli jsme tedy na přednášku o pravoslavné víře. Zpočátku jsem si psal každé slovo. Jak lidé prochází posmrtným životem, jaké zkoušky musí splnit. Zkoušky mi utkvěly v paměti. Každá postava v Bratrech Karamazových si prochází zkouškou morální, či zkouškou sebepoznání. Upřímně nemohu říct, že tato přednáška byla tím, co započalo zkoušení, ale byl to impuls, který jsem potřeboval. Ukázalo mi to tu hloubku, do které se musím při hledání postavy ponořit. Po těchto sezeních, kdy jsme mluvili o všem možném, jsme se



přesunuli do prostoru. Kde nás scénograf seznámil s tím, jak to bude vypadat. Využili jsme přesný půdorys učebny K222, kde zadní stěna měla tři vstupy a na boku byly další dveře jako komůrka pro Smerďakova. Prostor nám byl představen jako stísněný pokoj, kde naše emoce zůstávají a vše se kumuluje až do konce. Tedy všechny naše obavy jako postav, zůstávaly nevyhnutelné a byli jsme tak postaveni do prostoru, který nás nutí k jednání.

Zpočátku jsem si myslel, že zkoušení začneme chronologicky. Nestalo se tak. Začali jsme třetí scénou, která ukazovala všechny bratry a otce v situaci, kdy řeší své hluboké otázky, a ukazují se nejčitelnější rysy všech bratrů. Byl to pro mě zážitek, který mi dal motor do dalších scén. Při zkoušení právě této scény jsem poznal, jak moc je jednostrannost nesnesitelná. Zde se ukazovala ona zuřivost Míti, kterou jsem se musel naučit ovládnout. Při této scéně jsem měl totiž pocítit naprostou nenávist ke svému otci, kterou jsem našel až při klauzuře, a stal se z toho neovladatelný prožitek, který jsem pociťoval v tuto danou chvíli. To byl dle mého názoru důvod zranění, které jsem si způsobil. Pro mě to byl neodolatelný zážitek, ale stál mě mé zdraví, což nebylo v pořádku. Musel jsem se tedy naučit během repríz tento vztek umět ovládat tak, aby se jenom zdál nekontrolovatelným.

Aby nešlo jen o onu jednostrannost, snažil jsem se tedy najít v postavě Míti něco více než jen zuřivce, kterým je do morku kosti. Našel jsem v jádru velmi slabého člověka, který bezhlavě dělá rozhodnutí, kterých jednou bude litovat, ale v té chvíli, kdy tato rozhodnutí činí, není naplněn strachem, ale vášní a endorfinem. Vzrušením. Jako by si užíval život plnými doušky, žil jako by měl zítra zemřít. Zde jsem poprvé pocítil vyrovnanost postavy. Cítil jsem, že takhle má postava smysl.

Další aspekt, který mě zaujal a který jsem považoval za Míťův silný rys, byla láska. Láska ke dvěma ženám, která se ukázala jako jeho zkáza. Ukázalo se mi vlastně mé vlastní já. Zjistil jsem, že láska může být převlečená jen za něco, co si idealizují. Za něco, co mi dává jen mylný dojem štěstí. Ale

ve skutečnosti se jedná o sebetrýznění. Při pomyšlení na Kateřinu se ve mně prala pýcha a povýšenost. Ale nešlo o lásku.

Na druhou stranu u Grušenky jsem cítil, že se jedná o tu nespoutanost, co Míťa považuje za náplň života. Žít teď a tady. Tady jsem dostal pro mě nejtěžší úkol za celou školu. Režisérka mi řekla, že chce, abych v hospodě v Mokrému, kde už Míťa počítá s jistou smrtí, brečel. Nebál jsem se toho plakat, ale bál jsem se, že budu v sobě muset najít něco, co mě k tomu přiměje. Nechtěl jsem technicky vytvářet slzy, ale skutečně si to prožít. Samozřejmě jsem se toho bál. Takhle se otevřít během zkoušení.

Přišla tedy chvíle zkoušení tohoto obrazu. S Lýdií/ Grušenkou jsme požádali o to, abychom na učebně zhasli světla. Jelikož jsme věděli, že v tomto obrazu musí panovat naprostá intimita. Bylo to zajímavé. Jak jsme se neviděli, tak jsme se soustředili na text. Na to, co říkáme a co tím myslíme. Moje emoce šly pak velice rychle ven. A tam pro mě nastal v Míťovi zlom. Ukázal se mi jako raněné zvíře. Tam jsem ho vlastně poprvé viděl celistvého.

Všechno, co jsem měl cítit uvnitř, jsem už cítil a přesunuli jsme se k dalšímu obrazu. A ten se pro mě stal vlastně noční můrou. Byl to obraz „Mezi dvěma ženami“, kde Míťa vlastně popisuje svůj stav Aljošovi. Své pocity, co řeší, co ho trápí, a ukazuje se tu právě ona nevyrovnanost. Tedy bolest, kterou pociťuje a neskutečné množství vzrušení, které při tom prožívá. A jak se u toho vlastně baví.

Bylo to pro mě těžké a myslím, že nedokončené. Strašně jsem tápal v tom, kde je ta hranice a co si mohu, nebo nemohu dovolit. Hodně jsem se kontroloval. Do toho se jednalo o stříhové herectví, kde jsem jako by jednou mluvil s Aljošou, a najednou jsem se přenesl do scény s Kateřinou. Což pro mě znamenalo okamžité uklidnění dosavadního pocitu a přechod k dalšímu. Takže jsem se musel třeba ze vzrušení uklidnit a být seriózní. Což mi dělalo

velké problémy a neuměl jsem zopakovat onu scénu s patřičnou intenzitou a pravdivým prožitkem.

Jedním z posledních kroků bylo hraní v úplné scéně s kostýmem. Kostým byl v mém případě stěžejní. Když jsem byl bez kostýmu, cítil jsem se jako nahý. Pořád jsem porušoval tu stylizaci vojáka, který je pevný a hbitý. Kostým mi nejen vytvořil siluetu a vzpřímil mě, ale také mi dodal pocit stísněnosti. Byl jsem jako ve svěrací kazajce a měl jsem nutkání ji odstranit. Kostým mi dodal pocit toho, co jsem hledal, naléhavost.

#### **4.2 Disk**

Během prvního zkoušení Bratrů Karamazových jsem pociťoval převážně velkou míru pasivity. Najednou jsem dostal možnost odbourat všechny dosavadní nezdary a názory, jelikož jsem dostal příležitost si Bratry Karamazovi zahrát i v Disku. Což pro mě byla možnost, jak si znovu prožít tento proces, který pro mě byl důležitým během studia.

Během čtené zkoušky se některým z nás změnila repliky, které jsme dosud neznali. Byly tedy konkrétnější a dávaly větší smysl v celé struktuře hry. Ale u mé postavy se toho tolik neměnilo. Co se však pro mě změnilo, byla interpretace tématu mé postavy. Zdála se mi živější, přesnější a dravější. Cítil jsem, že pasivita, se kterou jsem se potýkal na začátku, tedy při zkoušení na učebně, zmizela. Víc jsem mohl mluvit do smyslu a stylu toho, jak se má postava projevovat, jak má žít. Věděl jsem, že musí být ve spoustě scén více agresivní, nikoli stylem, ale vnitřním uvědoměním. Zkrátka jsem se pokusil být slabší replikou svého otce.

Tak jsem z něho tedy vycházel. Při všech společných scénách jsem ho pozoroval a hledal nuance, které by mě dovedly k tomu, co je na Mítovi odporné. Při čtení románu jsem našel tu podobnost s otcem a zároveň zhnusení. Našel jsem důvod Mítova studu za to, jaký je. Jako by v sobě viděl otce, a proto k němu chová zášť. Jako by mu to udělal on.

Protikladem jsem našel Mítovu matku, o které se píše v románu, že

byla vášnivá a vznětlivá. Což mě pobavilo. Jelikož vznětlivost starého Karamazova se nemohla ani v nejmenším podobat té vznětlivosti, kterou v sobě měla Mítova matka. To má Míťa po ní, řekl jsem si. A z ní pochází ta skrytá dobrota, vášeň a láska. Najednou jsem viděl, že Mítova máma je vlastně něco jako Grušenka. Proto jí důvěřuje, a proto se do ní zamiluje. Vidí v ní něco víc, než ve skutečnosti je.

Celkově jsem se přestal u tohoto měsíčního zkoušení bát. Najednou se mi objevovaly rysy, gesta, které jsem před tím nemohl najít. Méně jsem se kontroloval. Díky tomu se obraz, kterého jsem se tolik bál, pro mě stal velkou zábavou. Hovořím o obrazu „Mezi dvěma ženami“, který mi dělal problémy. Dodnes tam cítím, že energie klesá tam, kde nemá, ale za mě jako za postavu se tento obraz stal živějším. Gesto vypláznutého jazyku se pro mě stalo nepostradatelným v tomto obraze. Jako by to ukazovalo to zvířecí, co v sobě Míťa má. A to se mi líbilo. Ta divokost byla větší, takže jsem si pak mohl více hrát se změnami emocí. Měl jsem v tom víc jasno a bavilo mě to.

Nemohu říct, že se jednalo o úplně jiné Bratry Karamazovy. Ale v mém případě se zvýšila míra sexuality, zuřivosti, chtíče a téma Míti bylo více akcentované. Což u nás byla hlavně láska ke Grušence a její ztráta. Ukázalo se tam vlastně neštěstí člověka, který neudělal nic a byl odsouzen. Jako by to bylo nevyhnutelné.

Co ovšem bylo změněno, byl prostor. Najednou jsme byli v Disku, takže jsme museli přidat a více akcentovat důležité věci. Scénograficky to byla vlastně přenesená učebna K222, jen stěny byly kovové a budily dojem klece. Pro mě to mělo veliký význam. Míťa se mohl cítit jako zvíře v kleci. Najednou tam byla znatelná ta uzavřenost a nemožnost volby. Nutnost řešit situaci a neutíkat od ní. To se projevilo hodně v konfliktu s otcem a v milostné scéně s Grušenkou.

Ve výsledku mi přijde, že jsme v Disku udělali větší kus práce ačkoli nemohu říci, že souhlasím se vším, k čemu jsme došli. Jsou tam jisté nedostatky, které ovšem vyřeší jen naše praxe. Přece jen pro mě zůstávají

Bratři Karamazovi tématem silným a vhodným pro hereckou přípravu. Řekl bych, že se jedná o největší zážitek v mém dosavadním hereckém životě. Největší a nejintenzivnější práce, která mě dovedla k jiným názorům, pocitům a myšlenkám jak herce, tak člověka.

## 5. Herec a režisér

Po celou dobu studia jsem se setkal dohromady s šesti režiséry, se kterými jsem mohl pracovat. Z toho dva byli profesionálové. Během těchto zkušeností jsem poznal, jak důležitou roli v tomto vztahu herec-režisér má důvěra a komunikace. Jsou to podle mého názoru zásadní dvě kritéria, na kterých se dá stavět silná a produktivní spolupráce.

Kritéria, která jsem zmínil, jsou ovšem jen prvním krokem pro cestu za vytvořením inscenace. Co se týče uměleckého kritéria, záleží na schopnosti režiséra zaujmout. Vložit do herce samotnou ideu hry a její jádro. Jde o vyvolání tvořivého procesu při práci na postavě.

To jsem pocítil právě u zkoušení Bratrů Karamazových a vlastně při každém zkoušení s naší režisérkou Aminatou Keitou. Kdybych měl popsat tento vztah, tedy práci, kterou jsme spolu prožívali, nedokázal bych přesně říci, v čem byla technika naší režisérky. Pociťoval jsem, že všechny připomínky, které jsem dostával, byly nepřímé. Byly snové. Básnické. Což ve mně vyvolávalo pocit, že má představivost pracuje naplno. Byl jsem nucen přemýšlet nad postavou a brát si ji s sebou i domů. Dostalo se mi díky zkoušení maximální míry tvůrčího procesu.

*„Ted' jsem došel k přesvědčení, že režisér má při své tvorbě spolupracovat s hercem, nemá jeho práci předbíhat, ani brzdit. Herecké tvorbě je třeba pomáhat, kontrolovat ji, koordinovat, starat se, aby vyrůstala ze společného jádra hry“.*<sup>18</sup> Tento přístup mi byl do jisté míry poskytnut. Když jsme se neshodli, hledali jsme cestu, kterou bychom mohli jít oba dva, a ne jen jeden z nás. Kdybychom se rozešli, tak bychom nikdy nedošli ke společnému cíli.

Tento přístup se mi obecně velmi zamlouvá, protože jak už jsem napsal, dokáže rozdmýchat hercovu představivost. Nemám rád, když se mi přesně

---

<sup>18</sup> Lukavský, R. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní odbor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. Strana 149

řekne, co mám udělat, nebo co mám cítit. Myslím, že od toho je celý proces zkoušení. Díky zkoušení objevíme city. A ty objevené city vychází přímo od herce a nepřímo od režiséra. Jako by mi režisérka dávala lehké impulzy, abych na tento cit přišel sám. Když režisér příliš striktně od herce vyžaduje okamžitou realizaci emoce v prostoru, tak tato emoce není hercova. Není skutečná. Zároveň chápu, že je to pro režiséra potřeba ihned tuto realizovanou emoci spatřit a vidět a případně s ní dále pracovat.

Na režisérovi je vytvořit herci takový prostor ke zkoušení, aby nebyla omezována jeho vnitřní svoboda a na herci je, aby v tomto prostoru využil této svobody k budování postavy a tvorbě. Oba dva, jak režisér, tak herec se tedy podílí na vybudování této důvěry v kolektivu zkoušejících. Vždy se musí přijímat energie a dávat ji zpátky. Jinak nikdy nedojde k zažehnutí tvůrčího stavu na obou dvou stranách a výsledek bude tedy jen jednostranně uspokojivý.

## 6. Herec a pedagog

Je to vlastně nejdůležitější vztah při příchodu na školu. V mém případě jsem nevěděl, co se sebou, a potřeboval jsem oporu. Chtěl jsem cíleně pracovat a využít všeho, co mi škola dává. Když se bavím o opoře, nemyslím tím, aby mě pedagog šetřil. To by bylo kontraproduktivní. Spíš, aby se mnou pracoval jako s člověkem, jakým jsem, a s hercem, jakým bych mohl být.

V tomto ohledu jsem do sebe dostal plno energie od našich pohybových pedagogů. Pana docenta Packa a paní docentky Hanušové. U obou jsme se totiž dočkali jak pohybové průpravy, tak práce na spojení pohybu a herectví. Najednou jsme v praxi prováděli ono spojení, které jsem si jinde v tak energetické míře nemohl dovolit. Oba dva mi dali velké množství energie a zacházeli se mnou právě tak, jak jsem potřeboval.

Myslím, že pro tento vztah je důležitá upřímnost. Říct věci, které není úplně snadné říkat. Vlastně vše dělat tak, abychom se z toho poučili a dostali do sebe kus z toho pedagoga. Pokud upřímnost neexistuje, tak neexistuje ani práce. Vše, co si myslíme, že jsme se naučili, je najednou skryté za přetvářkou a lží. Proto myslím, že komunikovat i o nepříjemných věcech mě může posunout nejen herecky, ale ukáže mi to i vlastní názory, které bych měl sdílet.

Pedagog stejně jako režisér nesmí záměrně říkat herci, co má dělat. Musí ho dle mého názoru dovést na takovou úroveň, aby byl schopen se v profesionálním životě postarat sám o sebe. Je to takový trénink herecké mysli. Co je a co není pro postavu výhodné. Kde ubrat a kde přidat. Učí ho vlastně být svým vlastním pánem.

Když se stane, že je herec neustále obsazován do stejného typu a pedagog spoléhá na to, že herec zopakuje to, co již našel, stane se práce bezúčelnou. Najednou nemluvíme o posunu, ale zakrnění. Což přivádí herce/studenta do situace úplné nevědomosti a neví, co se sebou. S tím se podle mě potýká mnoho studentů na škole. Nevím, co dělám, a nevím, co



hraji, i když jsem to dělal už stokrát.

Proto je obohacující a žádoucí dávat hercům na škole protiúkony. Otevře to potom větší možnosti vztahu herce a pedagoga, protože musíte najednou přemýšlet spolu. Třeba ani jeden nebude vědět, co s tím. Což mi přijde jako nejhezčí věc. Protože pátráte a nebojíte se udělat chybu.

Dělat chyby je nesmírně obohacující. Pedagog, který se do této práce pustí, musí herce znát a vědět, co na něj platí. Ale nesmí se snažit jít po výsledku. Jde spíš o to, ukázat všechny techniky a možnosti při zkoušení. Máte s pedagogem omezený čas a během něj se učíte, jak a co je důležité a jaký styl vám vyhovuje. Proto nezáleží na výsledku.

Pedagog mě vlastně učí najít si vlastní cestu. Sám přijít na tu mez, kdy dokážu za sebe rozhodovat a cíleně pracovat na sobě samém. Dlouho jsem se ptal, co dávám naopak pedagogovi já. Při zkoušení s panem Mrkvičkou, který by už všeho mohl nechat a neučit, jsem obdivoval, jak se stále vracel na školu a dělal, co ho naplňuje, vzrušuje a baví. Jeden druhému totiž dáváme tu chuť a připomínáme si, proč jsme si tuto práci vybrali, co nás na tom baví a jak je to úžasné. Jedná se samozřejmě jen o můj subjektivní názor, ale tohle je asi to nejdůležitější při vztahu herec a pedagog. Vzájemná podpora, souznění, porozumění a předávání si možností při tomto procesu tvorby. Je to dobrodružná cesta.

## **Závěr**

Na konci této čtyřleté cesty se ptám, zda jsem našel svou vlastní identitu. Jestli se pro mě stala škola dalšími dveřmi, které otevírám do světa profesionálního. Ano. Škola mi otevřela nejedny dveře za poznáním divadelního světa. Cesta, kterou herec na škole ujde, je nepostradatelná. Ať už se jedná o zážitky kladné či záporné, vždy si v tom najde pozitivní zkušenost, která ho posouvá. Otevírá mu mysl a může se pak stát onou autentickou osobností, která neplní pouze příkazy, ale přemýšlí a podílí se na procesu tvorby.

Uvědomění si té čtyřleté zkušenosti, vnímání všech aspektů, které mě posunuly, a být si vědom sebe v ohledu na další možnosti při budoucí práci, to se stalo základní schopností, kterou jsem na škole nabyl.

Ukázalo mi to velice jednoduchou věc, kterou by neměl nikdo, kdo ze školy vyjde, zapomenout. Že neexistuje hotový herec. Je to celoživotní poslání, a proto máme nevyčerpatelné zdroje při studiu postav. Ovšem pokud se z toho stane pouhé opakování a nebudeme se pokoušet hledat, pak tento zdroj vyprahne.

Dalo by se říci, že tedy mé téma herecké cesty je tématem, které nikdy nebude dokončeno, pořád půjdu po cestě a já budu tím, kdo si cestu volí. Nikdy nemůžu dosáhnout cíle v tomto hledání.

Mohu se jen neustále učit a pokusit se přiblížit se dokonalosti.

## Poděkování

Největší poděkování patří mé rodině, která mě podporovala a vždy při mně stála. Děkuji jim za trpělivost, za důvěru do mě vloženou, za lásku a energii, kterou mi dodávali během celého studia na škole.

Mé druhé rodině. Mým přátelům a spolužákům, kteří mě přijali takového, jaký jsem a neustále se podílejí na tom, jakým bych mohl být. Našel jsem v nich oporu, lásku a celoživotní parťáky. Lidi, kteří tvoří velkou část mého života, a doufám, že ji budou tvořit i nadále.

Chtěl bych poděkovat také celému našemu vedení. Panu doc. Milanu Schejbalovi, kterému zároveň děkuji za důvěru, kterou do mě vložil, a za zkušenosti mimo divadelní fakultu, prof. MgA. Zuzaně Sílové, Ph.D., prof. Jaroslavu Vostrému, MgA. Zdeně Sajfertové, Mgr. Mirjam Javůrkové, MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D., MgA. Miroslavě Pleštilové, Mgr. Tomáši Pavelkovi a Ladislavu Mrkvičkovi.

Konkrétně panu Pavelkovi a Mrkvičkovi dlužím veliké díky. Za jejich přístup v hereckých hodinách i mimo ně. Zažil jsem neskutečnou volnost při zkoušení a věděl jsem, že mě nikdy nenechají na holičkách. Byla to čest. Děkuji Vám!

Dále bych chtěl poděkovat doc. Mgr. Martinu Packovi a doc. Janě Hanušové za jejich celkovou pohybovou přípravu během studia a za nezapomenutelné zážitky z hodin. Děkuji za neustálé kladení překážek a energii, kterou jste do mě vložili.

Děkuji za strávený čas při vedení diplomové práce doc. MgA. Evě Salzmannové. Byla to jen chvíle, ale odnesu si z ní plno zkušeností a poznatků. Děkuji za trpělivost a za chuť a energii, kterou jste mi dodávala.

## **Použitá literatura**

SALZMANNOVÁ, Eva. Chvála pedagogickému bláznovství. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-507-8.

ČECHOV, Michail. Hercova cesta: O herecké technice. Vyd. 2, 1. společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). Přeložila a úvodní studii o životě a díle Michaila Čechova napsala Zoja Oubramová. ISBN 978-80-7437-241-4.

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

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

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

ŠÍPEK, Jiří. Psychologické souvislosti scénické tvorby. Praha: KANT, 2010. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-035-9.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova. 5. doplněné vydání. V Praze: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-343-2.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-146-2.