

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SVOBODNÉ TĚLO PERFORMERA
V PŘÍTOMNÉM OKAMŽIKU**

Daniel Horečný

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Legierski, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

**FREE BODY OF PERFORMER
IN A PRESENT MOMENT**

Daniel Horečný

Advisor: MgA. Tomáš Legierski, Ph.D.

Examinee: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Date of defence: June 2020

Assigned academic title: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma:

SVOBODNÉ TĚLO PERFORMERA V PŘÍTOMNÉM OKAMŽIKU

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

Smyslem této práce je reflexe vlastních výkonů zaostřená na pohybovou složku herecké a performativní práce.

Klíčová slova

Gesto, Pantomima, Pohyb

Abstract

The purpose of this thesis is reflection of my own performances focused on a movement of acting and performative work.

Key words

Gesture, Pantomime, Movement

Obsah

Úvod	8
1 Metoda Mime Corporel	9
1.1. Hledání vlastní cesty.....	10
1.2. Pod profesionálním dohledem	11
2 Výpovědní hodnota gesta nejen v inscenační praxi	21
2.1. What shall we do	23
2.2. A osel na něj funěl	32
3 Vědomě a nevědomě	35
3.1. Proces 011	35
3.2. Proces 012	37
3.3. For intelligent people	38
4 Rozhovory	42
Závěr	46
Seznam použitých pramenů	47

Seznam příloh

Příloha č. 1: Socha sv. Floriána na náměstí v Brumově-Bylnici	I
Příloha č. 2: What shall we do – Kapitán, 26.5.2018, Literární kavárna	I
Příloha č. 3: ...A osel na něj funěl-Ludvík Popper, 2019	II
Příloha č. 4: Antické peklo civilně, 2017	II
Příloha č. 5: Lenka Nahodilová a Fedir Kis při For intelligent people, 2018	III
Příloha č. 6: – Pavel Čeněk Vaculík jako Starý Karamazov, 2020	III
Příloha č. 7: ...A osel na něj funěl, spolužáci, 2019	IV

Úvod

Název této práce je obecně pojmenovaný Proces bytí, z něhož může započít proces tvorby vědomého těla. Ještě před studiem na KALD DAMU jsem se krátce věnoval pantomimě, poznával tento divadelní žánr a hledal vlastní cestu ke správnému technickému provedení. Svůj obzor jsem mohl rozšířit při studiu na KALD DAMU, při hereckém bloku pantomimy, kde jsem mohl podrobněji poznat techniku Mime Corportel a více si uvědomovat práci se svým tělem a přesněji gestem.

Právě gesto se pro mě stalo důležitým a neodmyslitelným vodítkem při tvorbě několika postav po dobu studia. V této bakalářské práci popisuji úspěchy i neúspěchy při nalézání vhodných a pro mě nových a neprozkoumaných technik. Analyzovat to budu na základě dvou projektů.

Další stránky této práce věnuji vědomému a nevědomému pohybu na jevišti i mimo něj. Zním svůj herecký nástroj opravdu dostatečně, abych za každé situace měl svůj pohyb pod kontrolou?

Později se zabývám rozhovory s herci, kteří mě zaujali ztvárněním svých postav. Zajímalo mě, jak přistupovali k budování vnějškové podoby postavy, která se od samotných herců lišila jak chováním, tak vzhledem.

V Závěru ve zkratce hodnotím své studium na DAMU, o co jsem se primárně zajímal, co ve mně studium zanechalo a kterým směrem bych se chtěl dát.

1 Metoda Mime Corporel

„Hudba bez slova nebo těla tanečníka by zbloudila stejně jako slovo a pohyb bez hudby.“¹

Moderní pantomima dvacátého století, o které se první zmiňuje Etienne Decroux v knize *The Decroux Sourcebook* od Thomase Leabharta a France Chamberlaina. Komplexní pohybová technika, která je určena k zdokonalení hereckého a jevištního pohybu. Nejvíc ji proslavil světově známý mim Marcel Marceaul, čímž se nechtěně tato technika stala vnímaná jako technika pantomimická, ale sám Decroux tuto techniku vytvořil původně pro činoherce. „It was to train the speaking actor.“² Technika Mime corporel u nás inspirovala mj. Bolka Polívku, Borise Hybnera, Ladislava Fialku, Ctibora Turbu a další. Na světové pantomimické scéně slavné performery jako Michel Courtmanche nebo australské duo Umbilical Brothers. Aktuálně v Dejvickém divadle se hraje *Vražda krále Gonzaga*,³ kde herci při svých pantomimických výstupech používají taky pohybovou techniku Mime corporel.

Celosvětově známý zpěvák a tanečník Michael Jackson, který díky svým tanečním kracím a dokonale sladěným pohybům uchvátil davy po celém světě. Dokázal dostat do podvědomí lidí taneční krok moonwalk (měsíční chůze), který je dodnes velmi populární a mnoho lidí si jej spojuje s Michaelem Jacksonem jako autorem, už v 50. letech však tento krok předváděl na svých koncertech afroamerický zpěvák a stepař James Brown, dávno před ním ještě řada herců a mimů, až se dostaneme do dob Marceaua.

¹ HYVNAR, Jan: Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století. AMU a KANT, Praha 2011, s. 81

² To je trénink pro mluvícího herce. (osobní překlad). Z knihy: *The Decroux Sourcebook*. Leabhart. L a Chamberlain. F. Routledge, NY 2008, s. 68.

³ *Vražda krále Gonzaga*, režie: Jiří Havelka, pohybová spolupráce: Tomsa Legierský, premiéra: 19.12.2017, Dejvické divadlo Praha

1.1. Hledání vlastní cesty

Právě moonwalk byl jeden z mých prvních impulzů, který ve mně vzbudil zájem o pantomimu. Už na základní škole jsem se tuto techniku měsíční chůze naučil od mého kamaráda, tehdy snad pro potěšení spolužáků.

V rámci dramatického kroužku, anebo jen tak pro vlastní zábavu, jsme s kamarádem tvořili různé scénky a skeče. Jednali jsme slovy, někdy pouze gesty a mimikou, ale každou chvíli se právě moonwalk objevoval. Tento taneční krok jsme začali používat i na ostatní činnosti. Různé etudy, např. bruslení, šplh po žebříku aj. zahrnovaly tuto techniku.

Technika spočívá ve správné startovací poloze. Nohy máme blízko u sebe, levá noha je položena na pološpičce (relevé), zatímco pravá je celými chodidly na podlaze, a právě tato noha šoupavým pohybem vzad uvede nohy a celou taneční sestavu do chodu. Následuje výměna postavení nohou, pravá noha, která zastavila svůj pohyb v mírném zakročení, se postaví na pološpičku a levá celým chodidlem na podlahu. Teď vykonává levá noha šoupavý pohyb vzad, a tak to pokračuje dál. Záleží na souhře nohou při výměně pozic (technika chůze na místě je dnes již klasická technika popsána Etien Decroux a pro svět zveřejněná Marcel Marcealem, hlavní chybou je šoupání chodidla po zemi. Pohybující se noha, by se neměla dotýkat země, jde především o dokonalou souhru techniky pohybu a práce s tělesným těžištěm neboli rovnováhou). Etuda od Carla Martineze s názvem The Rose je o muži, který trhá květiny pro svou milou. Ve scénce se objevuje i šplh po žebříku. Provedení má podobné techniky jako moonwalk (technika moon walk vychází právě z techniky frontální chůze na místě). Nohy jsou blízko u sebe, pravá noha na pološpičce a levá celým chodidlem na podlaze. Ruce jsou mírně předpažené vpřed a drží se imaginárního žebříku. Nohy pouze vyměňují své pozice. S každou výměnou klesnou ruce o pomyslnou vzdálenost příček žebříku, poté se ruce pustí a chytanou výše.

Postupně jsem sbíral inspiraci z videí z internetu a pochopil jsem, že velké kouzlo se skrývá v dobrých nápadech a precizním provedení, nejprve je však důležité začít od nuly a vybrat si tu nejjednodušší činnost (otevírání piva otvírákem, trhání květin, pohazování s mincí, driblování s míčem), poté teprve můžu obohacovat

scénku dalšími dovednostmi. Každý z nás nějakou podobnou činnost určitě dělal a dovedeme si dobře vybavit, jak se při vykonávání této činnosti cítíme, co prožíváme, vnímáme, co na dané práci mám rád nebo co naopak nemám. Pokud dribluji s míčem, musím najít citlivost pro úder a odraz, se stejnou silou a intenzitou dribluji tak, že dovedu míč pod kontrolu. Změna odrazu nebo jenom rytmu může zapříčinit, že míč odskočí jinam, než zamýšlím. Přesně s tímto pocitem začínám zkoušet driblování s imaginárním míčem. Pokud si pohazuji s mincí, dělám to buď z nudy nebo z nervozity. Jak lze ve vzduchu minci chytit nebo co se stane, když ji vyhodím jinam, než chci? Jedná se o manipulace s imaginárním předmětem, u toho je nejdůležitější pravidlo, aby předmět a jeho manipulaci znázornilo celé hercovo tělo, nejen paže či ruka. Jedná celým tělem – celostné gesto. Napětí, tenze, energie, dynamika, rytmus, aktivní postoj, práce s těžištěm a v neposlední řadě akce-reakce-akce-reakce.

Kanadský komik Michel Courtemanche ve své etudě Weightlifter zvedá činku. Ta se nachází u jeho kolen, vždy když uchopil imaginární činku, jeho ruce byly ve stejné výšce, takže divák má pocit, že opravdu činku drží, neboť nám nekazí iluzi toho, že by činka nebyla vodorovná, kdyby měl ruce v nesprávné výšce. Jedná se o takzvaný vnitřní fixpoint, existuje ještě vnější, ten je ve vztahu k vnějšímu objektu. Přesnost pohybu jsem si zkoušel na všech zábradlích, jaké jsem kdy potkal. Při chůzi po schodech byla má ruka asi pět centimetrů nad zábradlím a vykonával jsem s ní pohyb, jako kdybych se zábradlí skutečně držel, představoval jsem si pocit šoupání povrchu zábradlí po mé dlani (vnější fixpoint). Když jsem vstoupal nebo klesal po schodech bez zábradlí, představoval jsem si, že držím imaginární zábradlí, opět s pocitem jako v předchozím případě. Zkoušení s imaginární tyčí se dalo i fyzicky propracovat, a to přesněji s baletní tyčí a dřepy u ní.

1.2. Pod profesionálním dohledem

Teprve až začátkem druhého ročníku při workshopu pantomimy, jsme si jako celý herecký ročník, pod vedením Tomsí Legierského, mohli na vlastní kůži ohmatat ověřené techniky pod zkušeným dohledem. Abychom vůbec dokázali vytvořit etudu nebo jenom jednat pantomimicky, začali jsme od nejjednodušších úkolů. Pantomima je krásná v tom, že ve výsledné práci můžete pracovat s čímkoliv,

můžete manipulovat s neexistujícími předměty, můžete cestovat v jakémkoliv dopravním prostředku, můžete se setkat s různými bytostmi. Ještě než toho budeme schopni, je důležité si uvědomit vlastní tělo, dbát na různé dílčí techniky, které jsou zapotřebí nebo si pouze projít řadou cvičení.

Nejprve jsme s Tomsou stáli v kroužku a z imaginární magické krabičky vytahovali předměty, které nás napadly. Úkolem bylo vytáhnout předmět a něco s ním zahrát, aby naši kolegové poznali, co vlastně držíme v ruce, např. hřeben, motorová pila, nafukovací balónek. Součástí cvičení bylo také správné otevření krabičky. Na úvod to pro nás byl náročný úkol, neboť pracovat s imaginárním předmětem obsahuje i správné umístění v prostoru (zapamatování si, kam daný předmět pokládám a jak je vlastně velký, těžký, jaký má tvar, teplotu...). Převezmu krabičku od svého kolegy a v tuto chvíli již musím myslet na jeho správné uchopení. Pokud měl kolega před mnou malou krabičku, já po jejím převzetí nemohl mít najednou v rukách krabici o velikosti cestovního zavazadla. Vytáhnou předmět a přichází mnohem větší zádrhel: držíme dva předměty. Co teď? Technika akce-reakce-akce... nejednají dva v jeden moment, jde o divákův fokus, kam chci, aby se díval. Očekává se, že odložíme krabičku, abychom mohli s vytaženým předmětem předvést co umí, nebo co s ním umíme my. Krabičku můžu buď předat dál či ji položit na imaginární stůl, ovšem při pokládání je třeba myslet na předmět ve druhé ruce. Mnoho z nás položilo nebo předalo krabičku dál s tím, že v mžiku zapomněli na vytažený předmět v druhé ruce a soustředili se na správnou práci s imaginární krabičkou. V tu chvíli přestal, např. hřeben existovat a rozplynul se ve vzduchu. Divákovi musí být jasné, kdy je naše ruka prázdná a kdy plná. Je důležité neustále zaměstnávat mozek. Musíme jej přinutit, aby vnímal, co se kolem děje, a přesněji co jsem udělal. Toto je proces uvědomování si nevědomých pohybů, jednám vědomě, ale používám dosud neprozkoumané pohybové vzorce. Když jsme po pár minutách pochopili práci se soustředěním na dané předměty v ruce, zkoušeli jsme ukazovat naše imaginární předměty. Pokud dokážu věrohodně zahrát manipulaci s imaginárním předmětem, je dobré posunout jeho činnost a dovednost dál. Tomsa nás zastavoval a snažil se nás navést, abychom si dobře promysleli všechny možnosti, které daný předmět má, např. já jsem si vytáhnul malý sklápěcí nožič, který jsem přede všemi vytáhnul, rozložil, podíval se na jeho ostří a poté vrhnul někam do prostoru a vydal zvuk ilustrující, že se nůž zabodnul do terče. Tomsa mi řekl, že pro diváka je mnohem čitelnější, když bude předmět spojen s mým

tělem a zabodnutí do terče ještě okomentuju např. zatřesením hlavy se zvukem zabodnutí. Dozvídali jsme se, že správnou a čitelnou práci s předmětem můžeme obohatit, jak jen sami chceme, ale čím logičtěji pro divákovu percepci, tím líp. Vše je odvislé od provedení.

První pojem, který jsme se naučili, byl tok. Jakákoliv činnost vycházející z našeho dechu, z bránice. Tělo máme lépe pod kontrolou, když je naše tělo v napětí a aktivním postoji. Toku jsme věnovali nějaký čas zkoušení, opět jednoduchou činností. Vidím nějaký předmět a chci se ho pouze dotknout. Provedu akci s tělesným napětím, že se dotknu předmětu a pohyb zastavím. Vždy když nám Tomsa ukazoval, jak provést tuto činnost, při zahájení pohybu řekl nahlas tok, po uchopení předmětu a zastavení pohybu opět svůj úkon ukončil slovem tok. Při představení není možné přímo komentovat etudu tímto slovem, ale intenzivní myšlení na Tok a vyslovování tohoto pojmu při vykonávání etudy nebo cvičení je velmi důležité a prospěšné. Jedná se o proces, kdy toto slovo je pomocné a se tělo musí naučit novému pohybovému vzorci. Je to citoslovce, které nás samo o sobě podvědomě nutí vykonat práci se správnou intenzitou. Při každém takovém úkonu jsem si v duchu řekl tok, a to následovalo mezi každou fází. Natáhnul jsem se pro předmět – tok – uchopil jsem předmět a v hlavě mi opět zaznělo – tok. Objevuje se zde automatizace, a to je správné. Fáze motorického učení:

1. **generalizace** – v této fázi dochází k iradiaci spojů v centrálním nervovém systému, pohyby jsou nekoordinované, neekonomické. Herec není schopen myslet na více úkonů najednou, soustředí se na daný konkrétní pohybový úkon.
2. **diferenciace** – v CNS dochází ke koncentraci – pohyb je v zásadě pochopen, pokusy ale nejsou vyrovnané, je nutná soustředěnost na provedení pohybu, stále se herec soustředí na daný úkon, ale je si již jistější v provádění daného pohybu. Pohyb je technický.
3. **automatizace** – v CNS dochází ke stabilizaci, pohyb je proveden pokaždé správně, bez soustředění, pokusy jsou úspěšné. Jde o podvědomou kontrolu pohybu, má ji již zautomatizovanou. Pohyb je stále technický, ale je možné přidávat další zadání (sendvič systém)

4. **tvořivá koordinace** – schopnost přizpůsobit ten pohyb podle aktuálních podmínek – jde o tvořivou asociaci, pohyb již není technický, herec si s daným pohybem, gestem, tělesným výrazem začíná hrát a hledá konkrétní polohy a významy⁴.

Vysvětlit to mohu na už zmiňované práci s krabičkou. Uchopím krabičku, s tokem vzniká napětí, které se v rámci nějakého časového úseku uvolňuje. Krabičku postavím na stůl, konec činnosti, otevřu krabičku, tok, vyndám z ní menší krabičku, konec činnosti. Hledal jsem v běžném životě činnosti, které by byly pro mě vhodné na trénování toku, např. otevírání dveří, přenášení těžkých předmětů nebo vytahování exkalibru z kamene.

Na začátku této kapitoly mluvím o mojí amatérské pantomimické historii, napadaly mě různé vlastní techniky, jak manipulovat s předměty, jak divákovi ukázat činnost a on si ji spojí s vlastními zkušenostmi. Když chci hrát etudu s kamenem, tak prostě stačí zahrát, že ho zvednu. Není tomu tak, Tomsa nám vysvětloval, že na různých částech našeho těla existují místa, která musíme při práci vnímat, neboť nám jejich zapojení pomáhá při správném technickém provedení. Jedno z těchto částí je pánevní dno. Zkoušeli jsme s ním pracovat na etudě s kamenem. Spodní a horní tělesné centrum, obecně užívané jak herci, tak tanečníky. Střed pánve a konec hrudní kosti, nebo třináctý obratel. Vztahem mezi centry ukazují především váhu daného imaginárního předmětu. Obě centra jsou pak důležitá i třeba při vyjadřování emocí. Uchopíme mohutný balvan, je velký, jak my sami chceme a v oblasti perinea (část mezi konečníkem a pohlavním orgánem) máme přišroubovaný pomyslný háček, sloužící k tahání těžkých předmětů. Uchopený kámen zaháknou o svůj háček a s pánevním dnem, které vykoná pohyb dopředu můžu těžké břemeno zvednout pažemi. Celá trajektorie zvedaného předmětu je přizpůsobená velké hmotnosti. Kámen už nedrží jenom mé ruce, ale i pánevní dno. Pokud kámen dopravím a položím na předem určené místo, ruce pouští předmět na zemi a následuje odháknutí od pánevního dna. Pohyb pánevním dnem (pohybem pánve dozadu) ujistí diváka, že jsme se odpoutali od kamene. Je důležité že když držíme velký balvan a chceme jej nadzvednout, je třeba myslet na tělesnou osu a směr těžiště. Chceme vždy dostat tělo pod daný předmět. Tělo

⁴ LEGIERSKI, Tomáš.: Osobní gestický slovník (Vědomý pohyb herce). Praha 2019, s. 146, 147

je pak schopno předmět udržet, protože se o tělo opírá. V natažených pažích bychom neunesli tolik, co si můžeme opřít o rameno. Mezi předmětem a zemí vzniká přitažlivá osa, a právě v té ose se musejí nacházet nejlépe obě centra. Ty jsou totiž uprostřed těla, a dávají tak předmětu potřebný podporovací moment a vizuálně to divák vyhodnotí opravdu tak, jako bychom nesli reálný těžký předmět. Herec musí být vždy přesně v ose mezi předmětem a zemí.

Velmi postradatelná pantomimická technika je Push and Pull (Tlač a tahej). Můžeme ji najít skoro všude. Naše hodiny s Tomsou tvořily rozehrátí, a poté následovala technická část a neustálé opakování, abychom pociťovali tah a tlak. Automatizace pohybu, viz. výše. Zkoušeli jsme odsunovat imaginární zeď. Po přiložení dlaní na zeď (kdy musí být pro nás a pro diváka opět jasné kdy je naše dlaň prázdná a plná), nacházející se v klidné poloze a s malým tělesným rozstupem, následuje protipohyb (ode zdi) doplněný nádechem. S výdechem se těžiště postavení přeneslo na přední nohu a paže doplnily pohyb odsunutí imaginární stěny. Tento princip jsme využívali i při odsunování bokem, zády, hlavou atd. (na jevišti jsou tyto pohybové fáze již zautomatizované a divák není schopen tyto fáze jen tak oddělit). Tah obsahuje pohyb opačný, ale v podstatě se zachovaným principem. Při cvičení Tahání provazu, držíme provaz s krátkými rozstupy mezi našimi úchopy. Tah opět tvoří protipohyb s dechem dopředu a následuje tah, jež naše tělo vychýlí a těžiště spočine na zadní noze. Ruce přeručkují do stejné startovní polohy odkud může tah znovu započít. Toto cvičení lze opravovat. Co vlastně tahám? Kde se nacházím? Odkud mě to táhne? S Tomsou jsme si všichni představovali, že se nacházíme ve vysoké věži s oknem a provazem vytahujeme různé předměty nahoru. Nejprve jsme tahali malinký kelímek na provázku, postupem času se naše cvičení dostalo až k tahání těžkých věder uvázaných na provaze. V tomto momentě nás dech drží v rytmu a pomáhá nám při práci s těžištěm.

Výsledkem našeho pantomimického workshopu měla být etuda každého jednotlivce z ročníku. Tomsa při první hodině zadal úkol vybrat si jednoduchou povídku, scénu z filmu nebo historku ze života a po dobu následujících dní sbírání zkušeností bychom se měli pokusit sestavit etudu, která měla obsahovat výše popsané techniky.

Vybral jsem si jednoduchou povídku od Miroslava Šimka a Jiřího Grosmana s názvem Jak jsem se stal nezaměstnaným. Scénku tvořila pantomima, ale také převyprávění textu. Vypravěč žije úspěšný život jako ředitel velkého podniku, má krásnou sekretářku a jezdí luxusním automobilem, o všechno ale postupně přichází, neboť každou chvíli dává najevo, že je nepřítelem socialistického zřízení.

Byl jsem ředitelem jednoho velkého koncernového podniku. Kávu mi vařila sličná sekretářka, do práce jsem jezdil Tatrou 613. Jednou za mnou přišli, abych zaplatil 5 000Kčs na pohřeb člena ÚV KSČ. Řekl jsem, že za 5 000Kčs pohřbím celý ÚV sám. Od té doby jsem pracoval jako ředitel malého podniku. Kávu mi vařila stará sekretářka, do práce jsem jezdil Tatrou 603. Jednou mi vyčetli, že jsem nebyl na poslední schůzi KSČ. Řekl jsem, že kdybych věděl, že je opravdu poslední, přišel bych i s transparentem. Od té doby jsem dělal mistra. Do práce jsem jezdil vlastním autem, kávu si vařil sám. Na zdi jsem měl obraz Husáka a Lollobrigidy. Řekli mi, abych tu kurvu sundal. Sundal jsem Husáka a od té doby jsem pracoval ve výkopu. Do práce jsem jezdil na kole a kávu si nosil v termosce. Když jsem kopal, přišli za mnou, abych si uklidil kolo, že tudy pojede sovětská delegace. Řekl jsem, že kolo mám zamčené a pojištěné. A od té doby jsem nezaměstnaný⁵.

Etuda obsahovala několik úkonů, ze začátku jsem demonstroval svůj příjezd do práce, který se několikrát opakoval, ale pokaždé s jiným a horším typem auta. Technicky přesně a srozumitelně zahrát příjezd autem, vystoupit, zavřít dveře a zamknout, můžeme zahrát různorodě. Divák však musí poznat a být přesvědčen, že jde o příjezd autem, a že každý úkon je detailní, např. vystoupení z auta. Kde jsou dveře, abych jimi neprošel? Tomsa mi poradil, abych rozlišil druh horšího auta od luxusnějšího. Směry jsou jakékoliv, auto může být menší, rozklepanější, je to traktor? Možností je spousta a záleží na nás samotných. Divákovi mohu předat konkrétní představu jedině tehdy, mám-li konkrétní představu já sám. Správné provedení a náznak nás přiblíží v divákových očích k cíli. Hledáme zkratku, stejně jako karikaturista při kresbě. Je to obecná informace o daném předmětu, jakmile ji divák pochopí, pak už si s tím můžeme počínat jakkoliv. Jsme v napojení s divákem.

⁵ ŠIMEK, Miroslav. GROSMANN, Jiří. Jak jsem se stal nezaměstnaným. In: Youtube: Audiozáznam https://www.youtube.com/watch?v=i3eAjI_FLLI

Mnoho etud a cvičení zahrnuje práci s ovládním předmětu, nebo se sebou samým. Pantomimu jsem vždy vnímal jako komediální žánr zahrnující klaunská nebo akrobatická čísla. Bavilo mě, když mimové několika jednoduchými, a přesto čitelnými přesnými pohyby znázorní např. jízdu na kole, jenom svým vlastním tělem. Výsledky, které jsem sledoval na internetu u různých mimů, mě fascinovaly (např. Umbilical brothers, Marcel Marceau a další), ovšem cesta k výslednému tvaru obsahuje důraz na minimální a neustále opakované sledy činností.

Když jsem začínal hrát na bicí, dlouho mi trvalo, než jsem si uvědomil, že dobrého bubeníka ze mě neudělá poslouchání tvrdé hudby, přehrávání a napodobování hry svých idolů. Snažil jsem se naučit co nejvíc skladeb a pomocí znalostí a dovedností nabytých tréninkem se stanu dobrým hráčem. Opak byl pravdou, důležité jsou pro mě jednoduché, ale za to přesné údery za zvuků tempa metronomu. Technika tzv. Dvojky. Každá ruka udeří dvakrát do stejného místa a podle rychlosti tempa se střídají. Vykonával jsem toto cvičení i dvě hodiny denně, kdekoliv to šlo (paličky jsem měl neustále u sebe, takže třeba v autobuse s údery o koleno). Po krátké době jsem vnímal, že můj úder je přesnější, důraznější, více chápu rytmus a tempo a i zápěstí (které vykonává většinu práce při hře na bicí) je volnější a rychlejší. Teprve potom následují jednoduché rytmy, na něž se nabalují složitější a složitější cvičení.

Při různých pohybově-výrazových cvičeních, nám Tomsa řekl, že hercův přístup k pantomimě by měl být stejný, jako má houslista ke svému nástroji. Prozradil nám cvičení a já pochopil, že v malých a jednoduchých činnostech je opravdu síla.

Představím si koš plný jablek, tato jablka musím přeskládat do vedlejšího košíku. Jablek mám k dispozici třeba dvě stě. Za tuto dobu si lze uvědomit, čím jsem si prošel, některé jablko bylo malé, některé velké a těžké, postupně mi pod rukama prošlo velké množství jablek všeho druhu a já měl jejich tvar opravdu v ruce. Po přeskládání jablek do košíku přichází mandarinky, potom meruňky, ředkvičky, lískové ořechy, angrešt, rybíz a mák. Existuje něco jednoduššího? Možná by bylo jednodušší provádět toto cvičení se skutečným ovocem. Zapojit představivost a vidět konkrétní ovoce nám pomůže i v budoucnu při tvorbě etud. Je to především trénink soustředění se a tělesné koncentrace, trénink disciplinovanosti

Poměrně rychle jsem přišel na pocit držení ovoce. Představoval jsem si to, co už dávno před workshopem při práci se zábradlím. Představit si materiál a hmotnost. Neustálým opakováním jsem našel ladnost a živost ve své ruce od zápěstí až po konečky prstů. Ruka mi připomínala, jako bych si pohrával s imaginárními mořskými vlnkami a později si mé vlastní ruce osvojily tento pohyb. Kromě toho, že jsem do svých rukou dostal pocit přenášení různých druhů ovoce a předmětů, mě tenhle pocit a cvičení naučil jednat se svou rukou a po sléze pažemi jinak, než jsem byl zvyklý. Získal jsem vědomí nad horními končetinami, které jsem byl za krátko schopen izolovat od ostatních částí svého těla. Pohyb se zautomatizoval, pohyb, jež byl nevědomý se stal vědomým. Jednoduchost přináší ovoce.

„Stojím. Můj pohled bloudí kolem. Pojednou vidím květ, který přitahuje moji pozornost. Květ jako objekt mě rozezná a přechází tak do mě. V daném případě mě ovládá pohled /.../ Přeji si květ. Mé tělo s dynamickým centrem, co je to dynamické centrum? Potřebuji vysvětlit v oblasti břicha němu něco přitahuje. Nyní už květ nevidím, ale mám ho rád. Moje touha aktivizuje v mozku nervovou a svalovou činnost, nutí mně k tomu, abych utrhl květ. V té chvíli se rodí gesto, jako jiskra se rozžehne v dynamickém centru a jako elektrický proud běží zády, hrudí, k zápěstí a prst se přenáší na květ. Nastalo spojení objektu a subjektu. Došlo k magické proměně, při které objekt ožívá a jeho spojení se subjektem musí být vyznačeno pózou. Na okamžik ustrne pohyb i dýchání. Až dosud rostoucí křivka gesta dosáhla nejvyššího vrcholu. Nyní už všechny mé pohyby ovládá květ, tj. objekt. Určuje každý můj pohyb, identifikuji se s květem jak? /.../ Nyní si přeju darovat jej. Můj subjekt, identický s objektem, hledá nový objekt. Tvář někoho, komu chci darovat květ. Moje ruka, nabízející květ mi už nepatří tomu nerozumím... a je pouze můstkem, který spojuje subjekt-dárce s objektem-přijímajícím dar. Daruji květ a stvořím partnera. Květ opustil mou ruku, moje prsty se zbavily předmětu a uvolnily se.“⁶

Vidět květ a vnitřně zpracovat to, že upoutal moji pozornost. Předmět existující pouze v mé hlavě musí být viděn i diváky, proto musím svůj pohled neustále směřovat na něj, jako při práci s loutkou. Předmět musím vzít s nějakým pocitem, buď s touhou nebo s odporem. Podle těchto pocitů se musí přizpůsobit i vnější

⁶ Hyvnar, Jan.: Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století. AMU a KANT, Praha 2011, s. 120

jednání těla a mimiky (celkového tělesného gesta, tělesný postoj). Po převzetí a uchopení předmětu reaguji na květ (je těžký, lehký, páchne?). Dávám najevo, že předmět je v mojí ruce a ožívá, pokud se předmět hýbá, pomáhám mu existovat třeba druhou volnou rukou, nebo se na čas předmětem stávám já. Když chci předmět pustit, vracím se do polohy, kdy tato akce bude srozumitelná, např. stát na místě s předmětem v takové póze, jako při jeho převzetí. Odevzdávám předmět na stejné místo a pokud možno nejčitelnějším způsobem. Jednoduchý způsob je třeba použít v ohledu na diváka, popřípadě kolegu, aby akce byla čitelná. Nejde zde přitom o akci zjednodušenou až do banality, ale o jednotlivé správné fázování jako je akce – reakce, aby akce mima potažmo herce obecně, byla čitelná, jako je například věta, jež je složena z jednotlivých slov, a ta jsou složena s jednotlivých písmen). Ruka pustí předmět a dále už je jen prázdná ruka. Pro mě nejzákladnější princip pantomimy, od kterého se veškerá práce s imaginárním předmětem odvíjí.

Ovšem jak dosáhnu toho, aby mi divák věřil, že opravdu utrhnu květ, vezmu sklenici ze stolu nebo vyhadzuji minci, kterou vzápětí chytím? Mim důsledně ovládá všechny svaly a jejich pohyb přesně formuje. Zapojené svaly se nacházejících v horních končetinách od špičky prstu až po ramena. Při provádění etudy se všechny úkony rozčlení: Akce – reakce. Utrhnutí květu, reakci na jeho hmotnost, Přičichnutí – páchne či voní? Návrat zpět na místo.

Pro diváka nejde tolik o to, co cítím, jako o to, co dělám, může se identifikovat s daným pohybem, který budí emoce.

Moje prsty se musí přizpůsobit úchopu květu (jak se drží stonek?). Cesta je neustálé napětí v naší ruce. Divák a já sám musím vědět, že mé ruce žijí. Aktivity, napětí, invence rytmu a dynamiky docílíme (ve většině případech) svalovou aktivitou našich paží. Mně hodně pomohlo, řídit svůj pohyb dechem. Několikrát se mi stalo, že když jsem někde šel a musel jsem jít potichu, tak kromě toho, že jsem postupoval po špičkách, jsem měl i zadržovaný dech. Jako bych se lépe soustředil na tichý pohyb po špičkách, na vědomou práci dolních končetin nebo i jiných částí těla. Je důležité přizpůsobit práci s dechem naší akci. Jako bychom chtěli volně pohybovat rukou, na které máme zavěšené vědro s vodou. Při hře ale nemáme na ruce závaží, musíme zaktivovat svaly vlastní cestou. Pokud pohybujeme zpevněnou rukou, naše pohyby zpočátku připomínají křečovitou

snahu o robotický pohyb, tímto pohybem co nejpřesněji vykonáváme běžné činnosti, jako např. trhání květin, tahy a tlaky, impulzy atd. Pohyby se postupem času dostanou do našeho těla a přisvojí se, stanou se našimi vlastními. Zpevněné a zaktivizované paže mimovi pomáhají udržovat si pod kontrolou těžiště.

2 Výpovědní hodnota gesta nejen v inscenační praxi

„Gesto je význam, výraz, komunikace a soukromé zjevení samoty.“⁷

Gesta jsou neodmyslitelným prvkem nonverbální komunikace lidí i živočichů. Pojem gesto obecně znamená tělesný výraz, jinak také řečeno gestikulace je běžnou součástí života každého člověka. Většina lidí ji používá podvědomě, a stejně tak ji také vnímá u ostatních. Vyjadřuje emoci, např. náladu a pocity, vztah k okolí, k prostoru a k různým vjemům, vyjadřují vztah k partnerovi, neboť gesty můžeme u partnera vytvořit obrázek toho, kým vlastně „jsem“. Řeč těla se dá i naučit, změnit nebo se naučit mít ji pod kontrolou. Takový člověk ji pak umí využívat a působit na své okolí dojemem, jakým on sám chce. Pokud herec pracuje primárně s pohybem paží nebo celým tělem, jeho gesta či pouhý tělesný postoj musí být vědomý. Každý pohyb má své místo v inscenaci a pokud ne, jedná se o pohyb „nadměrný“ až parazitní. Herec se snaží mít pohyb opodstatněný všemi směry, znát celou jeho trajektorii a původ pohybu, srozumitelně vyjádřit začátek, konec a energii nasazení, protože s gesty si uvědomujeme vlastní tělo. Podle Veroniky Readlbauchové můžeme hovořit o pojmu Gestičnost. Tento pojem zahrnuje konkrétní tělesnou akci a primárně znázorňuje specifické vlastnosti gesta a jeho percepce, čili způsobu tělesného bytí. Gestika hovoří o způsobu pohybu konkrétního herce nebo postavy, forma a charakterizace hercových gest. Z tohoto pojmu lze přejít k pojmu třetímu a tím je Gestus, tímto pojmenováním se má na mysli způsob používání těla. „Vedle tělesného postoje zahrnuje také například spád řeči, vztahování se k partnerovi a k prostoru, tedy gestus stojí na pomezí mezi jednáním a charakterem. Jako jednání vyjevuje postavu zapojenou do vztahů, jako charakter představuje soubor rysů vlastních určitému jedinci.“⁸

Gesta můžeme pozorovat všude kolem nás, v divadle, na koncertech, na autobusové zastávce nebo sami u sebe. V běžném životě nebo při sledování představení, máme většinou omezený čas na pozorování gest. Gestika, mimika, proxemika, haptika, to vše je řeč těla. A podle emocionálního cítění gesta jakožto výrazový prostředek vyplňují mluvený projev a stávají se nezbytnou součástí

⁷ BROOK, Peter.: Prázdný prostor. Panorama, Praha 1988, s. 229

⁸ RIEDLBAUCHOVÁ, Veronika.: Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice), Praha, 2015, s. 90

jakékoliv herecké akce s podkladem vnitřního charakteru postavy/situace. Při muzikálu nebo na koncertě, zpěvákova gesta slouží spíše k posílení vyjádření pocitů nebo jen činí projev živější. Při pantomimě gesta nahrazují slovní projev nebo můžou doplnit zvukový projev. Záleží ovšem na požadavcích režiséra. Nejčitelněji zvěčněné gesto můžeme sledovat v galeriích nebo na místech s historickou tradicí, kde na nás lidské gesto přímo dýchá prostřednictvím sochařského umění nebo vlivem moderní doby, a to na obyčejných fotografiích. Jedno z takovýchto míst je např. Kuks, malé městečko v severovýchodních Čechách, jehož hlavní dominantou je areál hospitalu vyzdoben čtyřicetiletými alegorickými sochami Ctnosti a Neřesti od sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Barokní sochy měly společné to, že byly zachyceny ve velmi podobném postoji, každá socha měla rozevlátý oděv a vykonávala nějakou běžnou lidskou činnost. Pohled sochy často směřuje k nebi nebo na daný předmět, který socha vlastní. Braunovy sochy v Kuksu, zobrazují gesto s předmětem, který je spojen s danou ctností nebo neřestí, např. socha Víry objímá kříž, socha Pohostinství drží džbán a v druhé ruce nabízí pohár vody, Lakomství se pozoruje své dva měšce dukátů. Nejvíc mě zaujala socha Závisti. Zobrazuje ženu, která nevlastní žádný předmět spojený s touhle neřestí, pouze rozevlátý, mohutný šat v dolní půlce těla, mezi rozkročenými nohama se napíná štěkající pes a postava směřující svůj pohled k nebi a levou rukou se drží za tvář. Tato socha udržela můj pohled nejdéle, neboť je to jedna z mála přítomných soch, která vyjádřila svou vlastnost bez předmětu, pouze gestem. Můžu jmenovat další sochařská díla, jako je Diskobolos (mladý řecký atlet je zachycen v napětí těsně před hodem diskem), Afrodita, podobizna mladé, krásné, křehké a stydlivé dívky od českého sochaře Jaroslava Horejce nebo Merkur od Giovanni da Bologna (socha stojící na špičce levé nohy v postoji arabesky a ukazující k nebi, jediný kotvící bod sochy je právě levá noha, Bologna jako by zrušil zákony statiky a oprostil svá díla od zemské tíže). Antická socha byla velkou inspirací Marsoa a Deckrouxe při hledání pohybových vzorců a při tvorbě pantomimických etud. Estetika antické sochy pro ně byla velkou inspirací.

Gesta nám nahrazují slovní projev nebo také doplňují, pomáhají vyjádřit naše pocity či učinit náš projev živějším.

2.1. What shall we do

„Pojetí přirozenosti – a tedy i stylizace – souvisí vždycky s jistými hodnotami, tzn. s nějakým ideálem. Ideály si volíme i podle toho, co vyhovuje našim individuálním předpokladům.“⁹

Gesta byla mojí nezbytnou pomůckou při práci na roli nebo pohybových cvičení při studiu na KALD DAMU. Po dobu studia jsem registroval různé postřehy a impulzy, podle nichž jsem si pomalu utvářel cestu k ucelenému tvaru postavy. Velice komplikovaná věta. Jiří Havelka ve své knize Zmrazit čerstvé ovoce. Uvádí cvičení: *„Hleďte ve svém okolí sochy. Zkuste vlastním tělem co nejdokonaleji imitovat gesto těla, ve kterém je socha zobrazena. Vdechněte gestu život.“¹⁰*

Na podobné cvičení jsem narazil už v minulosti. Jednou jsem s kamarádem sledoval nějaký akční Hollywoodský film plný přestřelek a automobilových honiček. V jeden moment nám přišlo humorné pozastavovat film a sledovat herce v nekomfortním stavu, např. při pádu na zem, při souboji. Sledovali jsme a napodobovali pózy, gesta, mimiku a tělesnou energii, se kterou herci v dané scéně vystupují. Ze začátku se vše podobalo parodii, ale po zklidnění naší vnitřní energie se mohlo naše snažení posouvat dále. Zajímali jsme se, jak správně napodobit zraněného muže sedícího v křesle. Vypadáme opravdu jako zranění? Nejsme spíš jako opilý nebo po náročném fyzickém výkonu? Dá se říct, že naše „nejpřesnější“ provedení mohlo připomínat cokoli, až do momentu, kdy jsme sami věřili tomu, že jsme prošli nemilosrdnou přestřelkou a náš život byl v ohrožení. Chtěli jsme pravdivě vyjádřit strach a nekomfortní poloha v sedě naší představě pomáhala, stejně jako vnější tvar našeho těla nám pomáhal v pocitu na nebezpečí a strach o svůj život.

Tuto zkušenost jsem považoval za cestu při tvorbě hudebně-loutkové inscenace o irském hladomorou What shall we do, na KALD DAMU (1. premiéra- 26. 5. 2018, 2. premiéra 8. 12. 2018). Inscenační tým tvořili: Eliáš Jeřábek a Andrea Berecková jako režie a dramaturgie, scénografie Dominik Migač a herecko-hudební obsazení: Daniel Horečný (Kapitán, bicí), Fedir Kis (kuchař, kytara), Šimon Dohnálek

⁹ VOSTRÝ, Jaroslav.: O hercích a herectví. ACHÁT, 1998, s. 56.

¹⁰ HAVELKA, Jiří.: Zmrazit čerstvé ovoce. Akademie múzických umění v Praze, 2017, s. 39

(námořník, banjolele), Stephanie van Vleet (chudá žena, kontrabas) a Jan Bradáč (farář, housle). V procesu tvorby jsme se kromě animace, vědy (Zjistili jsme, že brambory, nejsou jenom zdrojem lidské potravy. Pokud připojíme na jednu bramboru dva kontakty, vytvoří se mezi nimi polarita, tzn. katoda a anoda a spojíme-li je jedním vodivým drátem, vytvoří se mezi nimi elektrická energie a ta dokáže rozsvítit bramboru. Tyto svítivé brambory nám sloužily jako loutky, jejichž animace probíhala ve tmě) a hudby, věnovali práci na rolích. Divák před začátkem představení, při příchodu do sálu, mohl pozorovat pět postav v zadním plánu jeviště, znázorňujících sousoší skutečného pomníku Velkého irského hladomoru v Dublinu. Na přání režiséra jsme měli vycházet z tohoto sousoší a přizpůsobit naši vnitřní energii pocitu úzkosti a neštěstí, které v nás vyvolává pohled na reálný pomník nebo jeho snímek. Mé pohyby byly pomalé a opatrné. Cítil jsem slabost a uvědomoval si každý sval ve svém těle, neboť pohyb postavy z památníku byl velmi zesláblý, pomalý a bolestivý. Irské sochy měly otevřená ústa, používal jsem to také a vyhodnotil jako prospěšné. Za okamžik mi vyschlo v ústech a já měl pocit, že můj nekomfortní pocit na jevišti byl vybudován. Následovala první replika z inscenace, která patřila mně a pomalými, kulhavými, zesláblými pohyby jsme se přibližovali ze zadního plánu jeviště do popředí, jako pět mátoživých postav a odříkávali repliky irské chudiny zapsaných v dopisech a směřovaným svým blízkým v Americe. Náš hlas vycházel z pomalého a bolestného pohybu, který byl ještě zkreslený za příčiny vyschlých úst a náš projev působil tak, jak režisér původně zamýšlel: bídě a nechutně. Proces tvorby nás zavedl k výraznému potenciálu, který bohužel nebyl dotažen do konce. S ostatními herci jsme hledali společné napojení sami na sebe. Hledali jsme stejnou rychlost, stejnou intenzitu, aby nikdo nevyčnival jak hlasitými zvuky, tak pohyby s odlišnou rychlostí. Naše chůze po scéně měla připomínat houpání lodi, aby v divákovi probudila iluzi plavby na moři. Inscenace byla vybavena ještě zvuky a ruchy, připomínající život na palubě uprostřed nikde nekončícího moře. Trénovali jsme ladnost pohybu, zkoušeli si dostat do těla pocit mořských vln, kladli jsme si překážky: co když se loď nehoupá jen po vlnách dopředu a dozadu, ale také doprava a doleva. V jeden moment se skupinka herců nechala uprostřed jednání nepatrně unášet do určitého směru a potom zpět. Po několika zkouškách bylo však rozhodnuto, že od této formy odejdeme a bude se vyskytovat pouze při začáteční písni Rocky road to Dublin. Jedním z našich problémů byla časová tíseň, při zkoušení jsme zkoušeli loutkové

pasáže a vymýšleli, kudy náš děj povede. V krátkém časovém horizontu jsme museli nazkoušet několik irských skladeb v našem herecko-hudebním obsazení.

V této inscenaci figurovalo pět herců, každý zastupoval určitou roli s jejími motivacemi. Kuchař, námořník, farář, žena a Kapitán lodi, kterého jsem hrál já. Sousosí na věčnou památku irského hladomoru zobrazuje několik podvyživených obyvatel Irska všech generací. Mají společnou bolest, trápení a vlastně smířenost s tragédií, která je potkala. Postavy na jevišti se však z důvodu námořnických funkcí, individuálních protikladných postojů a cílů v příběhu musí lišit. Přestal jsem si dopomáhat pomůckou irského památníku a v rámci cvičení hledal nový model pro tvorbu postavy. V mém rodném městě na jihu Moravy stojí socha sv. Floriána patrona hasičů. Různá vyobrazení tohoto patrona se objevuje v ohromném počtu po celé České republice (hlavně v malých městech a vesnicích, což má své historické konotace). Sv. Florián je vždy zobrazen jinak, já se setkal s podobiznou vysokého muže v římském brnění a u jeho nohy byl zobrazen hořící dům, který nesahal patronovi ani po kolena. Ochránce drží vědro za rukojeť a jednou rukou z výšky hasí dům s naprostým klidem, jako by to byla jeho denní rutina. Uvědomoval jsem si, že tato socha má mnoho společného s postavou Kapitána (zároveň vypravěč a průvodce dějem), má největší zodpovědnost z členů posádky a cestujících. Stará se o správný chod lodi s cílem dopravit obrovské množství irské chudiny do „lepšího světa“ za oceánem navzdory špatným podmínkám na lodi, přelidnění na palubě, společným kajutám, zoufalé hygieně, krádežím, epidemiím, tyfu, kurdějím, vším a dalším neduhům. Hlavním a společným chováním každé postavy je marný zápas s hladem, který se snaží překonat např. utápěním v alkoholu. Kapitán má důležitý cíl: dostat co nejvíce lidí do Ameriky i když ví, že za strašlivou cenu. Postava Kapitána se v průběhu inscenace, kvůli stupňujícímu zoufalství a nespokojenosti se všemi událostmi, které je po dobu plavby zaskočí, podléhá alkoholu stejně jako ostatní členové irské národnosti z třídy pro nejchudší.

Hlavní proprietou této inscenace byla petrolejová svítilna, která byla nezbytnou výbavou každého herce téměř v každém výstupu. Daná časová okolnost bylo noční prostředí na palubě, svítilna tedy sloužila jako rekvizita nebo sloužila jako jediný světelný zdroj pro viditelnost konkrétní loutkové akce, či sloužila jen k instalaci

v prostoru (žlutý plápolavý jas osvětloval kouty hracího prostoru a vytvářel tak temnou atmosféru lodi).

Při zkoušení jsem se učil zacházet s touto rekvizitou. Křehká a choulostivá lampa plná petroleje se zapáleným knotem mi sama dávala omezené možnosti, jak s ní můžu manipulovat: jak lze pokládat na zem? Jak bez problému uchopit? Jak rychlé můžu dělat pohyby? Chůze prostorem s nataženou či pokrčenou rukou, v ní máje lampu, mě omezovala v rychlých až zbrklých pohybech, které nakonec postavě byly upřeny, neboť postava Kapiténa disponovala pomalou a opatrnou chůzí po palubě. Práce na zkouškách mě dovedla k tomu, že lampa vedla můj pohyb, a pak následovalo tělo Kapiténa, lampa vedla mé pohyby vpřed i do různých směrů. Opět po nějakém uplynulém čase zkoušení jsem si povšiml, že moje hlava je mírně nahnutá doprava, směrem k lampě. Začal jsem se ptát proč to dělám a došel jsem k závěru, že po čase mi hlava tento úkon udělá kvůli světlu z lampy zářícího do očí. Hlavu jsem reflexně nahnul, protože součástí mého kostýmu byla kapitánská čepice s kšiltem, který zabraňoval nepříjemnému, příliš velkému oslňování. Všiml jsem si na soše sv. Floriána, co mi uniklo. Že tato poloha hlavy mě přiblížila k napodobení a postoji sochy, protože můj patron hasičů ji měl na památníku taky takhle zvěčněnou.

Manipulace s lampou však ještě neskončila. Důležitá pro každou postavu v inscenaci byla správná míra citlivosti při regulaci plamene. Lampa náš pohyb ovlivňovala i při odejmutí z podlahy. Ve většině případech v prostoru jsme odříkali repliku a lampa musela zhasnout, za těchto okolností jsme museli vědět, z jaké správné strany držet lampu, kde se nachází kolečko pro zesilování a zeslabování světla, aby se nestalo, že plamen neutichne v danou chvíli nebo na danou narážku. Naopak také rozsvícení lampy nás naučilo: zmapovat a důkladně znát torzo tohoto předmětu podle hmatu, protože v tmavé scéně ze tmy musel přijít plamínek světla.

„Jak takový člověk chodil, jak si sedal, jak jedl, jak zdravil. Vyhledejte si osud zobrazené osoby. Zjišťujte, jaké zobrazení těla bylo pro tu konkrétní historickou epochu. V čem tkví rozdíly a jak rozdílné držení těla to vyžaduje.¹¹“

¹¹ HAVELKA, Jiří.: Zmrazit čerstvé ovoce. Akademie múzických umění v Prahe, 2017, s. 40

Přesné znázornění sochy bylo zpočátku jednoduché, stavěl jsem se do přesné pózy, jak jsem viděl na obrázku. Mé cvičení začínalo v pozici vestoje, asi tři minuty jsem jenom stál jako sv. Florián. Uvědomoval jsem si, co bych zlepšil nebo změnil, kdybych měl být znehybněný a místo sochy na piedestalu stát já dlouhých čtyři sta let a přesto pozorovat, cítit a vnímat. Stát dlouhou dobu v nekomfortní poloze na jednom místě je velmi obtížné, tělo si samo postoj z pohodlní, aniž bychom si toho byli vědomi. Po chvíli se nám bude činnost provádět lépe, protože začneme ignorovat to méně příjemné – bolest. Správné a přesné polohy však docílíme, pokud bolest neustále vnímáme. Když pomine, znamená to, že se s naší stavbou těla něco stalo. Sami si ji tvarujeme k pohodlnosti a obrazu svému. Pokud člověk nese těžký batoh na zádech, ohýbá často záda tak, aby se mu náklad nesl pohodlněji. Už jsou však záda v nepřírozené poloze. Je to stejné jako zašitá jehla v boku pod kůží. Když vykonáváme pohyb, jehla nás píchá a řeže do masa, naše tělo se nevědomě přetransformuje, aby bylo schopné pohybu a netrpělo každým úkonem těla a končetin. V té chvíli je náš postoj překroucený a nepřírozený.

Dolní končetiny vytvářely napětí samy a nevědomě, neboť tvoří silný podstavec mojí postavy. Bral jsem to podobně jako bych měl na podlaze nakreslený obrys těla (jako při vyšetřování oběti na chodníku). Jak bych si poradil s úkolem, který by zněl: vykonávej nějakou činnost (žonglování, tanec, skákání přes švihadlo, vaření...), potom zazní pomyslný výstřel a já musím padnout k zemi do přesné šablony obkreslené postavy? Tyto činnosti mohou být jakékoliv, důležité je skončit stejně. Totéž můžeme aplikovat ve stojící poloze. Jako poslední část, se kterou počítat je dech. Nadměrný dech dokáže způsobit porušení našeho postoje a zmaření napodobované figury. Dech je vysílaný z bránice, která uvede dýchací aparát do pohybu. Velké svalové napětí a využití mnoha energie, jak už při vykonávání náročné silové práce, tak úkonech složitých pro vytrvalost, přivede naše dýchání do většího využití plic, což zevnitř rozpohybuje náš tělesný nástroj tak, že může porušit naši stabilitu a klid, kterého chceme dosáhnout při tvorbě lidské sochy. Přizpůsobit dýchání klidu postavy není (např. po fyzické práci) jednoduché. Vzduch musí stále směřovat do břicha, protože zvedáním ramen porušujeme vytvořenou pózu a už jen nevědomý dech dokáže vytvořit úplně jiný postoj, než chceme.

Za pomoci zrcadla jsem se dostával do pózy. Přicházel jsem a odcházel, skončil jsem postoji světce na deset vteřin a pak se rozešel z místa. V zrcadle jsem ale viděl sám sebe snažícího se udělat komické štronzo. Pokoušel jsem se posunout hranice a být mimo z vertikální a horizontální polohy. Vydat se jedním rovným směrem a všímat si nesrovnalostí v rovnováze. Nejsem z kamene, nemám brnění, helmu ani vědro, viděl jsem sebe bez pocitu autority, statečnosti a nepostradatelnosti. Tělo ještě nenašlo formu, jak v póze setrvat, neustále jsem myslel na napětí v těle a svalech. Byl jsem si vědom, že i když se nacházím v nehybné poloze, uvnitř mého těla svaly pracují. Pomocí vzniklého napětí mají části těla schopnost zůstat v nehybné poloze-pokud napětí přeručíme, naše těla a končetiny ztratí aktivitu a náš postoj spíše připomíná snahu o ilustraci dané sochy. Pokud dovedeme přemýšlet nad svým tělem, myslet na určité okolnosti, které mají naše tělo přivést k poloze, stává se naše tělo aktivním (myslící tělo), a to nás postupem času dovede k představenému cíli. Když jsem do pozice nastoupil, uvědomoval jsem si rovnováhu a balanc. Posunoval jsem hranice mimo vertikálu

Ze statické polohy jsem se postupně vydával do chůze. Prohnutý pravý bok kvůli těžkému vědru mi chůzi komplikoval, musel jsem najít způsob, jak chodit. Podle snímku sochy se daly použít tři důležité tělesné body, kterých si ihned všimneme (pokud sledujeme sochu), a také body, které nejsilněji vnímáme při cvičení (ve strnulém postoji). Já si vybral prohnutý pravý bok, mírně pokrčené koleno a nataženou ruku, na tyto části těla jsem se snažil myslet při chůzi s uvědomělou tenzí v pánevním dnu, rázným krokem a centrem v hrudníku (horní centrum). To mi pomáhalo cítit svoji mohutnou výšku a šířku ramen. Otevřená ramena, hrudní koš mírně napnut směrem vpřed.

Podle videozáznamu, který jsem pořizoval v průběhu zkoušení, se moje tělesná forma a styl chůze přestala podobat mé přirozené chůzi. Kládl jsem důraz na boky a na krok. V momentě, kdy moje kroky začaly navazovat na pohyb boků, chůze se změnila – měl jsem pocit, že vychylování boků v rytmu chůze nutí moje kroky jít do kříže a připadal jsem si jako modelka jdoucí po mole. Boky každým krokem vybočovaly do jiné strany, zaoblením hrudníku se moje postava vypnula směrem vzhůru. Boky nesmí ovládat nohy a krok, jenž má určitou délku, šíři a rychlost. Při zastavení pohybu jsem se snažil co nejvíce podobat soše. Socha stála

nakloněna do pravého boku, bok byl pro mě velkou pomůckou, myslel jsem na něj a kladl důraz na každé provedení boku, představoval jsem si, že můj krok a chůze začíná v bocích. Chůze tedy obsahovala vystrkování boků do stran s každým krokem. Boky jsem postupně odděloval od chůze. Vědomé těžiště ve spodním centru (v oblasti pupíku) a v horním centru (hrudník) a mírně pokrčená noha v kolenu a našlápnutí na přední část chodidla. Tím, že se mé tělo naklánělo v bocích do pravé strany, velké množství váhy dopadalo na pravou pokrčenou nohu, odkud vznikala moje opora. Připomínalo mi to velké procento populace se svými snímky na sociálních sítích s nádherným pozadím v dáli. Možná můžeme říct, že nový styl focení našich krásných postaviček a následné sebe prezentace si vzali inspiraci právě od starých barokních soch, které jsou nám neustále na očích, aniž bychom o tom věděli.

Pohyb se postupně automatizoval a já si začal všímat nevědomých pohybů, které vytvářím za pochodu. Moje hlava se nakláněla mírně na pravou stranu. Soustředil jsem se na parazitní pohyby hlavy a krku, jenomže se ztrácela vybudovaná vnější podoba těla a chůze, hlava se dostávala do křeče. Pochopil jsem, že jedna z cest při odstraňování těchto parazitů může být přizpůsobení tohoto pohybu k tělu. Otáčení a změna směru této postavy bude vycházet od hlavy postupným navazováním úkonů. Zkoušel jsem, jak by se postava Kapitána mohla v pomalém tempu otočit o sto osmdesát stupňů. Výchozí pohyb vyšel od brady, která směřovala k levému rameni, krční svalstvo na pravé straně sebou vzalo i pravou klíční kost s ramenem, což vytvořilo rotaci trupu a horní poloviny těla, spirálovitým chodem uvedla do pohybu i dolní končetiny. Docílil jsem, aby výchozí pohyb brady otočil trupem a pávní, která následujícím stejným pohybem otočila nohama (přesněji zůstává levé chodidlo pevně na zemi a pravá noha pomáhá celému tělu tlakem k otočení celé postavy).

Z několika divadelních záznamů, pořízených v divadle nebo při klauzurách, jsem mohl vysledovat mé jednání na jevišti. Nemohlo mi ujít mnoho parazitních pohybů, kterých jsem se dopouštěl a dopouštím, např. stát na scéně, odříkávat text a nevnímat co dělají moje ruce, nohy, ramena je velmi složité. Zkoušel jsem přijít na různé techniky, klíčky nebo metody, jak si uvědomit vlastní tělo při práci na roli a pomocí soustředění nabytého procesem se nenechat nestrhávat k neprofesionálnímu vypadávání z role na jevišti. Během představení se může stát,

že se herec z důvodu pro nežádoucí vjemy na jevišti, může pohnout tak, jak nemá narežirováno – v tom případě je nutné, aby herec za danou postavu v situaci adekvátně reagoval. Mnohokrát se mi stalo, že se na jevišti došlo k situacím, které nutily herce improvizovat, např. technická porucha. Děj se neposunoval dál, herci na jevišti museli vyplnit škvíry novým jednáním. V improvizaci a s přívalem stresu (i když veškeré okolnosti a téma mi bylo známo) jsem začal jednat v rozporu s postavou. Na scéně nestál Kapitán, ale Daniel Horečný snažící se vést dialog s druhým hercem, potom už může dojít ke kolizi, která zaviní, že se do postavy zpět jen tak nepřevtělíme. Toto vykolejení a odbočení z role se může stát při různých příležitostech, např. něco mě svědí na hlavě – jak se lze poškrábat? Můj kostým má špatně zahnutý rukáv, tkanička od boty je rozvázaná, chce se mi kašlat – Jak vyřešit tyto problémy, které mohou přijít kdykoliv? Je nutné vědět o postavě vše podstatné i nepodstatné (vše na co se nedá připravit při zkoušení) a najít pohybový vzorec, díky kterému se budu moct pohybovat svobodně.

U Kapitána z *What shell we do* a u pomocné šablony sochy sv. Floriána, mám pocit držení vědra s vodou, držené silně zpevněnou paží, přenáším do lucerny – ta je nyní mým předmětem, drženým mírně nad hlavou s těžištěm v lokti a bicepsu. Lucerna doplňuje můj otáčecí pohyb vzad o sto osmdesát stupňů, zapojuje se do setrvačnosti a společně s pravým ramenem, které následuje po otočení hlavy, vykonává svůj pohyb i paže v pravém úhlu držící Lucernu.

Jaroslav Vostrý poukazuje v knize *O hercích a herectví*, píše o Stanislavského snaze najít duchovní obsah. „V době, kdy svou knihu psal, bylo Stanislavskému už jasné, že úsilí dobrat se okamžitě vnějšího obrazu mělo své úskalí. Spočívalo podle něho v následujícím: začínali jsme od znázornění role, aniž bychom se vžili do jejího duchovního obsahu, který byl třeba ztvárnit. Dalo by se říci, že další Stanislavského cesta vedla od vnějšího vyobrazení k výrazu.¹² Tělo, které jedná v konkrétním pohybovém vzorci a je naplněno duchovním obsahem, Lecoq nazývá „myslícím tělem.“¹³ A to je snaha mého hledání. Naladěný vnější nástroj herce není kompletní bez vnitřního pocitu a motivace. Výše jsem zmiňoval, že Kapitán

¹² VOSTRÝ, Jaroslav.: *O hercích a herectví*. ACHÁT, 1998, s. 129

¹³ RIEDLBAUCHOVÁ, Veronika.: *Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice)*, Praha, 2015, s. 94

ztělesňuje funkční obraz autority mezi posádkou i pasažéry, strážce pořádku a naděje pro všechny přítomné. Jedny z jeho činností byly obchůzky po palubě a reagovat na to, co se kde šustne. Na začátku druhém ročníku jsme absolvovali herecký blok s Csongorem Kassaiem, v jeho výuce jsme se soustředili na základ Stanislavského metody, konkrétně přijít na scénu s nějakou emocií, stát na jevišti s vědomým, že jsem viděn a konečně neustálé střídání emocií. Při tvorbě Kapitána jsem si vzal jednoduchou větu: „Hej, kdo je tam?!“ - tuto promluvu jsem zkoušel říkat s odporem, ironicky, laskavě, hystericky, svádivě, motivačně, rezignovaně, submisivně, váhavě, bojácně, našťvaně, vděčně a následně různě kombinoval a varioval.

Zkoušel jsem také vnitřní pocit postavy hrát v jednoduché etudě. Při workshopu s Csongorem mi utkvěla v paměti etuda Denise Šafaříka a Fedira Kise. Denis seděl na okně a Fedir na podlaze, Denis přišel za Fedirem a pomohl mu zvednout se na nohy, vzápětí započali skotačit a skákat do kola, povykovali a smáli se, vytvářeli neorganizovaný chaos. Padají na zem, ilustrují činnost vytváření andělíčků ve sněhu, z této akce přecházejí k napodobování psů a my chápeme, že to byla jen přehra skotačení dvou psů. Lezou po čtyřech, štěkají, olizují se, čichají si zadky. Do centra dění přichází spolužačka Lenka Nahodilová, dá každému bílý kelímek, v kelímku jsou prášky – denní dávka. Jsou to blázni! Polknou prášky, uklidní se, jdou na svá počáteční místa – konec.

Střídání emocií v jednoduché činnosti jsem zkoušel i já. Hrál jsem doběhnutí na zastávku, ze které mi právě ujel autobus. Našťval jsem se a nevěděl, co si mám počít, hledal jsem ještě naději v jízdním řádu, hledal jsem další spoje, všiml jsem si, že za okamžik jede ještě jeden autobus, moje nálada přešla v radost a nadšení, v tu chvíli jsem se otočil a zpozoroval jak můj další autobus, bez zastavení, pouze projede kolem mě.

Pokud víme, co chceme, kam směřujeme a kdo jsme, dokáže naše vnitřní motivace a cítění ovlivnit náš dech, rytmus a postavení v prostoru, prostřednictvím toho, můžeme divákovi předat emocii.

2.2. A osel na něj funěl

„Když v sobě vidíte jiného člověka, nejednáte už, ale představujete.“¹⁴

Jiná cesta při práci na roli mě čekala při tvorbě inscenace ...A osel na něj funěl¹⁵. Vánoční pohádka se odehrává v prosinci roku 1932, příběh se odehrává v Praze a líčí zatím bezstarostnou dobu před nástupem. Příběh nám ukazuje to, co si již několik desetiletí většina z nás nedovede představit, a to společné soužití kultur při oslavě křesťanských svátků vánočních a židovské chanuky.

Z našim hereckým ročníkem jsme hrály žáky čtvrté třídy obecné školy. Poprvé v životě jsem se v činoherním představení setkal s přesnými fázemi, načasováním, gesty, mimikou, silou hlasu, rychlé navazování na partnera a "loutkovou" stylizací postav. V představení bylo mnoho alternací a já ztvárnil roli Emila Pokorného (společně s Jiřím Brnulou a Jakubem Vaverkou) a Ludvíka Poppera (společně s Jakubem Vaverkou a Adamem Mensdorffem-Poulliem). Emil Pokorný neboli třídní vtípaček, je společně s Tondou Svobodou (Denis Šafařík) nejživějším klukem ve třídě. Snaží se vymyslet východisko z jakéhokoliv problému, většinou humornou cestou. Když paní učitelka (Barbora Kubátová) oznámí dětem, že budou zkoušet loutkové představení, je šťastím bez sebe, že může svoji živelnost a humor využít na plno. Vždy když děti řeší problém, obrátí se s radou na Emila, aby se pokusil chmurnou záležitost vyřešit. Přesným opakem Emila je Ludvík Popper. Židovský chlapec je v kolektivu chlapců jako takový otloukánek, je rád, že může být součástí party, být jako páté kolo u vozu. Je vděčný, že se může kamarádit s Tondou Svobodou, který jako jeden z mála s Ludvíkem opravdu kamarádí. Ludvík je tichý, hodný a do každé lumpárny se zapojuje jenom pasivně. Obvykle každý jeho nápad či rozhodnutí je zamítnut výsměchem.

Pro roli Emila Pokorného a Ludvíka Poppera jsem měl možnost využít své vlastní zážitky z pozorování osob, na který jsem přišel ještě dlouho před začátkem zkoušení této inscenace. Jednoho zimního dne jsem na ulici zahlédl osobu, která mě velmi zaujala svojí chůzí. Osoba šla malý kus přede mnou a já se začal bavit

¹⁴ VOSTRÝ, Jaroslav.: O hercích a herectví. ACHÁT, 1998, s. 124

¹⁵ (Režie: Michaela Homolová, dramaturgie: Michal Zahálka, autor textu: René Levinský, premiéra 30.11.2019, Divadlo Komédie, Praha)

tím, že jsem se snažil napodobit její výrazně kolíbový styl chůze. Osoba se totiž při každém kroku, nakláněla z levé strany na pravou. Zprvu mě fascinoval pohyb těla při chůzi, ale poté jsem se zaměřil spíše na stopy, které tato osoba za sebou zanechávala ve sněhu. Ty jsem kopíroval a v ten moment se změnil i můj druh chůze a zaznamenal jsem, že napodobovaný krok se promítal i do mého těla, které se nevědomě začalo naklánět na obě strany. Moje chůze vedoucí od chodidel zapříčinila změnu celé mé postavy a já, při dodržování přesné stopy, měl pocit, že jsem někým jiným. V tomto případě, osobou před mnou. Chůze je jako otisky prstů – každý má svůj originál¹⁶. Skládá se z kroků, které mají určitou délku a šířku, chodidla mohou být otevřená nebo uzavřená. Záleží i na směru stopy, na míře rozkročení, délce kroku. Našlapovat můžeme na patu, špičku atd. Všechny tyto faktory ovlivňují její tvar. Centrum chůze se nachází ve vztahu horního a spodního centra v hrudi (tedy pánevní oblast ve vztahu s hrudní oblastí)¹⁷. Vztah horního a spodního centra ovlivňuje nejenom chůzi, ale i celý gestický výraz.

Od té chvíle započala moje pozorovací a tvůrčí činnost. Pozoroval jsem náhodně kolemjdoucí a sledoval styl chůze. Jejich stopy ve sněhu mi opět pomohly změnit můj vnější charakter. Stopy s dlouhými rozestupy zapříčinily pohupování v kolenou, chůze se tedy výrazně podobala někomu jinému, a tím se mi změnilo i držení horní poloviny těla. Později jsem už lidi nesledoval, ale pouze se procházel hotovými stopami, jejichž autory jsem nikdy nespatriil. Jako obvykle mi jiný krok změnil pohyb a držení celého těla a já mohl zjistit, jak se autor stop pravděpodobně pohyboval, jakou rychlostí šel nebo jsem mohl polemizovat, kdo touto osobou vlastně byl.

Tento princip, jsem chtěl použít při tvorbě postav Emila Pokorného a Ludvíka Poppera, neměl jsem však příležitost odpozorovat dětské stopy obtisknuté ve sněhu nebo v terénu. Rozhodl jsem se tyto stopy sám vytvořit. V ateliéru jsem nakreslil na zem značky připomínající stopy adekvátní desetiletému dítěti. Tento proces se mi nedařil, neboť moje kroky a celkově proporce mé postavy jsou

¹⁶ Od devadesátých let je vzorec chůze používán i při vyšetřování různých zločinů, při identifikaci pachatele se zaměřují na konkrétní body, jako jsou kotníky, kolena, boky, ramena. Každý z těchto bodů má svou vlastní a pro jedince originální trasu.

¹⁷ Mime corportel pracuje s horním centrem, které se nachází napůl cesty mezi spodním částí hrudní kosti a třináctým obratlem a spodním centrem, které se nachází uvnitř trupu na dlaň pod pupíkem.

výrazně odlišné od malého dítěte. Můj krok je poměrně delší a výsledek této práce připomínal jen cupitání a stopy se nijak nepromítaly do horní poloviny těla. Po čase jsem zjistil, že tento princip nelze aplikovat vždycky, v této práci jsem musel od tohoto objevu ustoupit a soustředit se na těžiště. Pozorujeme-li batole, zjistíme, že zápasí s těžištěm, které se nachází v hlavě, protože je hlava nepoměrně větší jeho tělesným proporcím ve srovnání s dospělým jedincem. Jeho pohyby jsou vrávoravé, nekoordinované, zatímco pohyb dospělého je úsporný a kontrolovaný. Dobrým příkladem k takovému pozorování je i dospělý jedinec, avšak pod vlivem alkoholu. Emil Pokorný je postava sebevědomého a oblíbeného kluka ze čtvrté třídy, vědomé těžiště jsem umístil do vypnutého hrudníku a snažil jsem se držet hlavu co nejvíce vytaženou v mediální ose. Ludvíka Poppera coby zakřiknutého, introvertního chlapce, jsem vyjádřil pomalými, opatrnými pohyby, nejistým pohledem a mírně prohnutými zády.

3 Vědomě a nevědomě

„Často mi říkali, že by si herec měl uvědomovat vlastní tělo, ale nechápal jsem to, dokud jsem se nepokusil hovořit a nepohnout při tom hlavou.¹⁸“

Po mnoha úspěšných i neúspěšných pokusech vybudovat si jiný charakter nebo specifický pohyb pro danou postavu a vnitřní energií jsem nemohl zapomínat na to, kdo jsem „já“. V podkapitole What shall we do jsem zmiňoval, že na jevišti mohou nastat různé nežádoucí situace a je důležité najít pro každou hranou postavu pohybový vzorec tak, aby se mohl herec pohybovat svobodně za jakékoliv situace. Od začátku studia na KALD DAMU jsem se o toto téma zajímal a u všech spolužáků si všímal pohybů, které jsou pro ně jsou typické a vrozené. Jak přesně moji spolužáci reagují ve stresu, v harmonii, ve vzteku nebo při přátelském rozhovoru. Nešlo mi ani tak o to, jak se vyjadřují nebo jaké mají hlášky. Imitování hlasu či mluvy je trochu je jiná disciplína. Kládl jsem spíše pozorovatelský důraz na tělo, celkový tělesný výraz neboli gesto. Co dělají mé ruce při rozhovoru s kamarádem a co naopak s profesorem při teoretické zkoušce, jaký je rozdíl mezi posedem v kavárně a posedem po tanečním workshopu. Jak se projevuje nervozita ne mém těle? Co dělá mé tělo při klauzurách ze zpěvu a vím vůbec o tom?

3.1. Proces 011

Zabývat se touto problematikou mě napadlo při prvních klauzurách našeho ročníku a konkrétně při otevřené hodině mluvy a animace. Na klauzurním festivalu Proces 011 v lednu 2017 jsme předváděli své dosavadní zkušenosti v otevřené hodině s názvem Horory z animace. S našim učitelem animace Markem Bečkou, jsme celý zimní semestr poznávaly základní práce s loutkou. Ještě, než jsme se vrhnuly na marionety, manekýny, maňasy, javajky a další (až v letním semestru s Jiřinou Vackovou), byla naše výuka orientovaná na práci s materiálem a tvorbu loutky z čehokoliv.

V předmětu jevištní mluvy nás Eva Spoustová učila základní mluvní rozcvičky, uvědomění si bráničního dýchání, práce s dechem, jak rozeznít naši rezonanční

¹⁸ JOHNSTONE, Keith.: IMPRO. NAMU, 2014, s. 64

masku, jak nahodit hlas, abychom dokázali umluvit velký prostor, důraz na bezchybnou výslovnost u každé hlásky. Součástí těchto cvičení byla i práce s textem jako proudem myšlenek, protože každý text přednášený na jevišti není jen množství vět, které se spojují z různých slov. Mají význam a herec musí mít motivaci k jednání a povědomí o okolnostech.

„Pokud říkáš jenom písmenka, je to samozřejmost, pokud si nic nepředstavuješ – nemáš právo vylézt na jeviště.“¹⁹

Hlavní náplní naší klauzury z jevištní mluvy byly básně od Nějakého týpka o zvířatech. Hlavní úkol byl přednést báseň o daném zvířeti, myslet na něco jiného a říkat text, který se k němu vztahuje.

Každý měl svoji báseň o rozsahu maximálně tří slok, všichni jsme byli připravení, každý věděl, o čem mluví a co má „za“ textem, ovšem nás velmi překvapila účast diváků. Byl to náš první Proces a po příchodu učitelů a ostatních spolužáků z různých oborů, se naše jeviště výrazně zmenšilo a ovzduší se změnilo stejně jako celá atmosféra v ateliéru. Všech se zmocnila tréma a já si položil nejhorší otázku: „umím to vůbec?“ I když jsem si byl vědom, že všechno umím a vím, i když jsem už několikrát v životě vystupoval před lidmi, byla moje nejistota čím dál větší a já se snažil uklidnit tím, že si budu text přeříkávat v duchu, což mě znejistilo ještě víc.

Při recitaci měl každý z nás zaujmout nějaké místo v prostoru, buď se postavím před lidi doprostřed ateliéru, opřu se o zeď nebo si sednu na praktikábl uprostřed jeviště.

Všímal jsem si na spolužácích, že nejistota je vidět, mnoho z nich jsem viděl recitovat tuto báseň na hodině jevištní mluvy a nikdo s textem neměl problém. Každý tento ostrý moment prožíval jinak, někomu šla poznat nervozita z hlasu, někdo nedokázal stát na místě a procházel se prostorem s tím, že už zapomněl kontaktovat diváky. Někdo dokázal nehybně stát, ale do recitace se dostávaly

¹⁹ Eva Spoustová, Diskuze Proces 014, 31.1.2017, KALD DAMU.

pohledy do země, což už samo o sobě divákovi napoví, že herec znejistil a momentálně (i když jen zlomek vteřiny) hledá text někde na podlaze.

Šel jsem poslední a sednul si na levou stranu jeviště, kde byl připravený stolec. Věděl jsem, že u mě se často zračí nervozita v nohách a rukách, velmi výrazně se klepou strachy a spíše to připomíná klepání zimou. Vždycky se snažím, abych se tomuto stavu vyhnul a chodil na jeviště připravený a sebejistý, někdy se to ovšem nepodaří jako právě v tento moment. Pociťoval jsem touhu zalíbit se obecenstvu, ale tento pocit mě právě znejšťoval. Věděl jsem, že když budu stát před diváky, moje tréma se jistě projeví, a tak jsem radši zvolil sedící polohu. Sednul jsem si, předloktí zapřel o stehna, dlaně mírně sevřel a vyprávěl. Dopadlo to dobře, byl jsem spokojený, že jsem dokázal odrecitovat báseň, myslet na to, co mám, a ještě diváky pobavit.

Při shlednutí záznamu z tohoto představení mě překvapilo, kolik parazitních pohybů jsem dokázal za dvě a půl minuty vyplodit.

Měl jsem propletené ruce a mé palce vykonávaly neustále nějakou činnost, nevědomé škrábání dlaní a pohrávání si s palci. Občas když se děj básně posunul někam dál, okomentoval jsem tuto skutečnost gestem mojí ruky (pozvednul jsem ji a zase vrátil), bylo to gesto, které nic nepřipomínalo, ani nevysvětlilo, pouze jsem se z neznámého důvodu pohnul vnitřní klid, jistota, parazitní pohyby jsou důsledkem toho, že jsem nedokázal najít jevištní klid v sám sobě.

3.2. Proces 012

Na konci druhého semestru toho roku, při Procesu 012 se naše snažení v hodinách mluvy posunulo dál. Hlavní výsledek naší práce byl antický monolog vyprávěný společně s vykonáváním náročné činnosti. Přednášený text se nám nejlépe procvičí v zátěžové situaci, teprve tehdy to má největší cenu. Spolužačka Radka Caldová interpretovala antický monolog a při této činnosti ještě skládala puzzle, Fedir Kis se s Jakubem Vaverkou střídali se svými monology a společně se podíleli na přípravě vaječné omelety. Šimonem Dohnálkem a já jsme při monologu žonglovali se třemi míčky a ty jsme si přebírali. Oba dva jsme měli jiný monolog a dvakrát jsme se vystřídali. Byl to pro mě náročný úkol, moje žonglérské

schopnosti nebyly tak pokročilé jako Šimonovi a byl jsem velmi nejistý. Po tomto výstupu jsem si uvědomoval, kdo doopravdy jsem, jak reaguji v nekomfortní situaci před lidmi a jak zvládám náročný text kombinovaný složitou prací. Když jsem v monologu přišel do momentu, kdy se objevila přímá řeč, řekl jsem ji ležérně (uvolněně, civilně), jako bych se dané postavě s odstupem času vysmíval a náhle to neříkal královně (které byl tento monolog adresován), nýbrž přátelům v hospodě. Udělal jsem to proto, že mi bylo trapně a já se snažil vymanit z této situace a přinést něco nového. Klasický antický monolog diváci slyšeli civilně, proto je to pobavilo, nebyl jsem zatížen scénografií a kostýmem. Z hlediska interpretace textu to bylo na pomezí improvizace a namemorovaného monologu. Očekávání diváka bylo jiné, proto se smáli. Žonglování mi dává určitý temporytmus a dynamiku a tělesné napětí je nastaveno pro tento úkol, což se vymyká temporytmu antického monologu. Šimon takové problémy neměl, soustředil se více na text, neboť žonglování dobře ovládal, jeho přednes byl ráznější a postavy, které se v monologu střídaly, byly snadněji rozeznatelné než v mé interpretaci.

Tento způsob přednesu jsme si zkusili poprvé, na hodinách mluvy jsme se ničím takovým nezabývaly, abychom se nemohli připravit. Tuto složitou činnost jsme si měli zvolit teprve den před otevřenou hodinou.

3.3. For intelligent people

Teprve až v zimním semestru třetího ročníku jsem si něco podobného zopakoval v dokonce intenzivněji. Čekal nás dvoutýdenní blok se studenty anglického programu na KALD DAMU. Jedenáct členů našeho hereckého ročníku bylo rozhozeno mezi čtyři režiséry s cílem vytvořit krátké představení a společně najít téma co nás zajímá. S Fedirem Kísem a Lenkou Nahodilovou jsme se dostali do skupinky k režisérce Tince Avramové. Nevěděli jsme přesně co má Tinka v plánu a od prvních konzultací se nám nedařilo najít nic společného. Společným problémem byla jazyková bariéra, neboť s Lenkou jsme měli velké mezery v angličtině, Fedir při procesu práce zastával i úlohu překladatele. Tinka se v té době učila česky a s češtinou na tom byla stejně jako já s angličtinou.

Nejprve mě posílala do prostoru, abych si s ní promluvil anglicky, všichni se na mě dívali s rozzářenými úsměvy a já to bral jako provokaci, chtějí mě vidět, jak mluvím lámanou angličtinou, aby si ze mě mohli dělat legraci! Začal jsem se bránit, odmítat toto cvičení, uzavřel jsem se do sebe a cítil se v zajetí, ze kterého se chci za každou cenu dostat pryč. Tinka navrhla popovídat si se mnou v cizím jazyce, já měl mluvit anglicky a ona odpovídat česky. Fedir s Lenkou nás pozorovali. Toto cvičení bylo pro mě příjemnější, protože jsem nestál sám. Bavil jsem se s Tinkou o základních a jednoduchých věcech, např. jak se máme, co kdo dělal včera, co kdo dělal v létě atp.

Fedir s Lenkou nám podali reflexi o tom co viděli, bylo prý neuvěřitelné, jak se naše tělesné jednání změnilo, vždy když jsem mluvil o vlastních zájmech nebo v rodném jazyce vypravoval historku nebo pouze mluvil o tématu, které mi bylo víc známé, mé tělesné jednání bylo klidnější, dokázal jsem si cíleně formovat dynamiku hlasu, s energií a vlastní tělo jsem měl pod kontrolou, pohyby a gesta se ani nedostavovala, protože jsem je nepotřeboval, dokázal jsem všechno popsat slovy. Komunikace s Tinkou v anglickém jazyce mě vytrhlo z komfortní zóny, přemýšlel jsem nad tím, co chci říct a jak to říct, mnohdy mě nenapadala správná slova, a tak přišla na řadu nekontrolovaná gesta a citoslovce. V rychlém a nejistém přemýšlení nad větami mi nedošlo co dělá moje tělo nevěděl jsem, co dělají moje ruce, nohy, maximálně jsem věděl kam občas směřuje můj pohled.

Tinka vymyslela cvičení, kterým jsme se následujících několik dní zabývali. V prostoru budou stát tři lidi, jeden na jedné straně místnosti, druhý na straně druhé a uprostřed bude stát třetí člen. Prostřední člověk bude stát k jednomu čelem, ke druhému zády. Ten, který je za zády prostředního, vykonává nějakou činnost, pohyb, cvik, cokoliv. Člověk, který stojí před prostředním, vidí, co dělá člověk za zády prostředního a v cizím jazyce jeho jednání popisuje. Pokud prostřední jakoukoliv větu nepochopí, může se zeptat a požádat o upřesnění. Člověk, který popisuje, co se děje za prostředním členem, byl nahráván na kameru. Měli jsme k dispozici materiál našich nevědomých pohybů a mohli sledovat co je pro naši postavu typické. Mým hlavním pohybem při vysvětlování v cizím jazyce se staly ruce, pomáhal jsem si gesty v každé situaci. Vše, co jsem se snažil vysvětlit, se promítalo do mých rukou. Když jsem vysvětloval, že Lenka si něco nasadila na hlavu, společně se zkomolenými slovy jsem hrál, že si něco

nasazují na hlavu. Lence se při této nekomfortní situaci nevědomý pohyb dostával do nohou. Přešlapovala na místě, měla aktivní kolena a byla jakoby neustále připravená vystartovat z místa. Do rukou se jí pohyb moc nedostával, občas na něco poukázala anebo jen pohupovala pažemi.

Uvědomil jsem si, že tento videomateriál je pro nás dobrou pomůckou při imitaci postavy, pouštěli jsme si pořízený záznam a snažili se dělat vše stejně jako Lenka na záznamu. Po čase, když jsme to zkoušeli už po několikáté, se naše vnitřní i vnější energie a samotné pohyby podobaly Lence čím dál víc. Odpozorovat člověka a jeho pohyby na jevišti je jiná záležitost než pozorovat jeho přirozený pohyb, o kterém sám neví že jej má a že ho používá, teprve pak se lze přiblížit k naplnění této postavy, neboť si projdeme tím, čím si tento člověk prochází v nejistých situacích a podle našeho vnějšího pohybu vybudujeme i vnitřní pocit imitované postavy stejně jako práce se stopou.

Tato cvičení mě zaujala a ovlivnila. Chci-li si osvojit gesta a imitovat postavu veřejně známou z médií, stačí si pouštět jeho videozáznamy a procvičovat nejdůležitější a nejvýraznější znaky jeho osoby. Pokud se chci stát člověkem, jehož znám jenom od vidění a nemám k dispozici video s jeho chováním, nezbyvá nic jiného, než sledovat a vnímat. Za krátkou dobu se dají odpozorovat hlavní gesta jeho osoby, stačí zvolit tři nejvýraznější, když tento člověk není v pohodlné komfortní zóně. Co dělá, když je našťvaný, co dělá, když má strach, jak se chová, když mu něco není příjemné? Může se stát, že se tyto informace jen tak nedozvíme, pokud člověka dlouho nesledujeme nebo neznáme. Pak už stačí použít jeho pohyby, kterých si momentálně všímáme (neustálé prohrabávání vlasů, ruce v bok, překřížené nohy) a pořád je procvičovat.

Některá cvičení z tohoto workshopu byla použita ve výsledném tvaru naší práce, nazvané For Intelligent People, kde mohli diváci sledovat, jak se trojice herců ocitá na hranici trapnosti, snaží se seriózně se špatnou angličtinou, němčinou a ruštinou říct vtip, který v jiném, než českém jazyce nevyzní a neustále zmiňují, že performance, instalace a happening jsou jen „výkaly“ moderního umění.

Od té doby jsem se snažil myslet na to, čím jsem si při tomto bloku prošel. Zaměřil jsem se sám na sebe a zkoušel vnímat sebe sama v jakékoliv situaci

a na jakémkoliv místě. Jak sedím v kavárně? Jak sedím v kostele? Jak se chovám, když mluvím s kamarádem? Jak se chovám, když mluvím s kamarádkou, profesorem, člověkem, kterého nemám rád nebo kterého naopak obdivuji a respektuji. Jaký mám postoj při jízdě tramvají, výtahem nebo na eskalátoru. Zjistil jsem, že když se snažím soustředit na svůj momentální pohyb, vymykám se přirozenosti. Nevědomé tělo nám dává jasnou zprávu o určitém pohybovém vzorci, který vychází ze zažitého schématu civilního herce a toho je třeba se zbavit, aby daná postava byla ve svém gestickém výrazu čistá.

4 Rozhovory

V této kapitole se věnuji rozhovorům s herci jejichž herecký výkon v představení mě zaujal z hlediska převtělení a vytvoření odlišného charakteru, než jsou oni sami. Měl jsem tu možnost položit jim několik dotazů ohledně práce na dané roli. Zajímalo mě jejich přístup k práci z důvodu vlastní inspirace a nabrání zkušeností pro můj budoucí rozvoj a práci. Jeden z dotazovaných byl student čtvrtého ročníku z katedry činoherního divadla a nyní nový člen činohry Národního v Brně Pavel Čeněk Vaculík. Čenka jsem měl možnost vidět v několika inscenacích. Vždy se mi líbilo jeho jednání na jevišti i mimo něj, Čeněk i v běžném životě nepoužívá žádné nadbytečné pohyby, maximálně ty, co jsou třeba. Jeho ztvárnění postavy starého Karamazova v inscenaci Bratři Karamazovi v Divadle Disk²⁰, mě jako diváka nadchla z jeho dosavadní práce asi nejvíce.

„Budování jakékoliv herecké postavy se mi odvíjí a priori od výchozího textového materiálu a informací nabytých jeho zevrubnou analýzou, a posteriori samozřejmě od koncepce celé inscenace. Například scénografie, kostým, hudba mi dotváří výsledný obrázek, jakési konečné zařazení žánru a stylu. Výrazné gesto v podobě scény, výrazné líčení všech postav mi nejen v procesu zkoušení, ale i po celou dobu reprízování (ten proces objevování postavy se myslím nedá ukončit dřív, než derniérou) daly jasnou zprávu o tom, že i já jako herec mohu přistoupit na cestu výrazné stylizace. Koneckonců, Karamazovovi je takových 50 - 55 let. Mně je 23 a životními zkušenostmi k tomu, abych mohl všechny okolnosti opravdově „prožít“, zatím nedisponuji a jediným možným „přímo“ analogickým rysem, tedy něčím, s čím se reálně mohu ztotožnit, je Karamazovovo šaškování. Myslím že celková energie, tempo i intonace jsou právě proto poněkud svižné a stříhové. Tedy rozhodně oproti jiným rolím, které jsem ztvárnil. Nedokážu pojmenovat inspirační zdroje, neb: přesnou představu o vnitřku jsem měl po přečtení celého románu, zatímco pohybová stylizace formovala se postupně a patrně je složená z „komponentů“ pohybového projevu lidí, které jsem pozoroval v tramvaji atp. Pokud jde o práci s rekvizitou, mnoho jsem se nad ní nezamýšlel a asi je to znát. V celém představení mi „projde rukama“ břitva, kapesník, cigareta se zapalovačem

²⁰ Bratři Karamazovi, Režie: Aminata Keita, Dramaturgie: Jaroslav Jurečka, Scénografie: Michal Spratek, Premiéra: 23.1.2020, Divadlo Disk

a zrcátko. Se všemi rekvizitami ale pracuji jen v logickém (resp. realistickém) rámci situace.²¹

Jako další mě zaujala práce herečky Terezy Čákové. Její herecký výkon a nastudování postavy Nelly Deanové v inscenaci Na větrné hůrce²² v olomouckém Divadle Tramtarie vzbudilo můj zájem. Tereza se výborně zhostila hereckého úkolu, v první polovině hraje mladou služebnou Nelly a ve druhé polovině je již Nelly o téměř dvě dekády starší. Tereza byla na jevišti magnetem pro mé oči, neustále jsem musel sledovat její jednání, byla to pořád ta samá herečka, kterou jsem mohl sledovat v první půli představení, ale každý pohyb, každý upřímný pohled do publika, mě přesvědčil v tom, jako by Tereza opravdu během dvaceti minutové přestávky opravdu zestárla o 17 let. Její pohyb byl úspornější, slabší i přesto, že si z „mladé Nelly“ zachovala všechny vnějšíkové charakterní znaky.

„Zásadní posun v roli nastává ve druhé polovině, která je časově posunutá o 17let. Nelly Deanové je tedy kolem 45-50ti let. Což není stařecký věk, ale vzhledem k tomu, co vše prožila s rodinou Earnshawových a později Lintonových, ji ztvárňuji jak psychologicky, tak fyzicky o něco starší. Přerod do „starší“ Nelly začíná pochopitelně o pauze. Nejdříve se zabývám vnějškem. Už samotné líčení, které mě postaršuje, je důležitá změna. Neboť si stárnu před zrcadlem a s každou vrstvou líčidla na sebe nanáším roky a roky strávené u Lintonových. Účes si přečešu do typického drdolu. Dalším krokem je kostým. Nechávám si na sobě stejné šaty, ze kterých pouze stáhnou opasek, takže je mám volné a místo výrazně červeného svetříku si obléknu těžký dlouhý pletený svetr. Druhá část změny je už v herectví. Využívám změny pohybu v chůzi, kdy nechám na celé tělo spadnout pomyslnou tíhu závaží. Pocit zátěže cítím na ramenou a hlavě, to mi umožní mírný předklon dopředu, pomalejší reakce jak v chůzi, tak i s hlavou. Tím závažím myslím celých 17let, kdy se Nelly starala o nemocného Edgara, vychovávala malou Kateřinu, vyrovnávala se se smrtí své lásky Hindleyho, se smrtí Kateřiny nebo s útekem Isabelly. To všechno se už na člověku velmi podepíše. Moje Nelly je ze všeho unavená, strhaná a příchodem Heatcliffa ve druhé půlce ví, že ty hrůzy začnou znovu. Taktéž v gestech je „starší“ Nelly úspornější, více

²¹ Pavel Čeněk Vaculík, O práci na roli Starého Karamazova, 12.5.2020

²² Na větrné hůrce, Režie: Vladislav Kracík, Dramaturgie: Martin Fahrner, Scénografie: Adéla Szturc, Premiéra: 15. a 16.3.2019, Divadlo Tramtarie Olomouc.

si drží ruce u těla, co je především znak obrany. Dalším projevem stárnutí je hlas, mluvím pomaleji a přirozeně snížím tón hlasu. Moje „starší“ Nelly se ve druhé polovině neusmívá, takže nechávám i mírně povadnout tváře, společně s líčením tak dokážu opravdu zestárnou před očima.

Když jsem roli zkoušela, všímala jsem si více starších lidí kolem sebe, jak chodí, jak gestikulují. Ke každému jsem si zkoušela vymýšlet jeho životní příběh. To vše mi velmi pomáhalo. Nyní už při reprízách využívám hereckou paměť. Přehrání do „starší“ Nelly je už pro mě méně náročné. Nicméně si neustále musím dávat pozor, abych nepřehrávala. Musím udělat Nelly přesně tak starou, aby bylo pro diváka pochopitelné, proč tak vypadá a chová se tak. Navíc naše jeviště je velmi malé a blízko divákovi. Takže ta stylizace musí být naprosto přesná, aby byla uvěřitelná. I ve druhé půlce zůstává Nelly její prostořekost. Pro obě Nelly je typický jeden postoj, který několikrát opakuji v obou částech. Je to, postoj služebné, kdy stojím s rukama před sebou, prsty zaklesnuty do sebe, lokty kolem pasu a dívám se přímo před sebe.²³

Vrátím se ještě k představení ...A osel na něj funěl, ptal jsem se svých spolužáků, co přesně jim pomáhalo vybudovat si pocit malého desetiletého dítěte.

„Make up a kostýmy pořádně vytvořily stylizaci, kterou jsme potřebovali pro to, aby naše herectví bylo únosné. Teprve s těmi tvářemi ty naše situace začaly fungovat a měl jsem pocit (respektive můžu mluvit jen za sebe), že to měli ostatní podobně, že se tomu začal podvolovat i fyzický charakter, že se s nabarvenými tvářemi začala měnit poloha hlavy, tím trochu i hlas a tím celá postava, hodně mi udělaly kalhoty a kšandy, trochu mi formovaly pozici těžiště a tím se mi trochu našlo tělo Ludvíčka.²⁴“

„U mě zároveň hrála dost podstatnou roli i tělesná stylizace... To, jak jsme byli takový loutkovití, vlastně dosti jsme využívali tělesného střihu, což mě pomáhalo v přístupu k té roli. Zejména když jsi měl dvě role, tak jsi měl velkou potřebu

²³ Tereza Toth Čápková, Práce na roli Nelly Deanové, 12.5.2020.

²⁴ Jakub Vaverka, Práce na roli Emil Pokorný, Ludvík Popper, 1.4.2020

je odlišit a tělo samo, jak jsi ho zformoval ovlivnilo ten tvůj projev. Aspoň tak jsem to pociťoval já.²⁵

„Kostým a tváře беру jako vnějškové-už to jen doplnily, mě osobně nějak výrazně nepomohly. Bylo prostě potřeba objevit malého kluka v dospělém těle.²⁶“

Ať už nám při tvorbě nejvíce pomáhá vnitřní charakteristika postavy, analýza text, lidské gesto, lidské stopy, sochy, pozorování kolemjdoucích, kostým, make-up, scénografie, vlastní zážitky nebo např. oholená hlava, můžeme si zvolit cestu směrem, kterým sami uznáme za vhodný, za předpokladu, že daná technika nás dokáže posunout blíže k výsledku. Možná se někdy v životě setkám s příležitostí, kdy mi bude přístup a technika kolegů nejlepší cestou v procesu na dané práci. Rád sbírám informace ohledně těchto postupů, neboť se můžou hodit jak mně, tak ostatním hercům a kolegům.

²⁵ Jiří Brnula, Práce na roli Emil Pokorný, Oldřich Procházka, 1.4.2020

²⁶ Denis Šafařík, Práce na roli Antonín Svoboda, 1.4.2020

Závěr

Když jsem byl přijat na DAMU na katedru Alternativního a Loutkového divadla obor Herectví, měl jsem zkušenost z několika činoherních projektů ve Zlíně, muzikálu a pantomimy. Od začátku studia jsem byl otevřený všem podnětům, radám a informacím. S příchodem na DAMU se mi začal rozšiřovat obzor, kdy jsem měl příležitost navštěvovat různá divadla, festivaly, nabírat nové zkušenosti a pomocí výuky a připravovaných projektů poznávat sám sebe. Měl jsem možnost poznat práci s loutkou a učit se animaci s různými druhy loutek. Jedním z největších pilířů při mém studiu je účast na projektu Monstra v Hlubíně, v bývalém dole Hlubina ve Vítkovicích, pod pedagogickým dozorem Norim Sawou a Janem Bažantem. Věděl jsem, že mé kroky určitě povedou loutkovým směrem, neboť jsem jim na nějakou dobu podlehl, jejich upřímnost a ryzost mě fascinovala. Postupem času, jsme si se spolužákem Šimonem Dohnálkem dávaly cíle pro vlastní tvorbu a lákala nás herecká svoboda na jevišti (jsme tady a teď a my vám zahrajeme divadlo!). Naše první mimoškolní projekty se nesetkaly s příliš velkým ohlasem, což nás na čas umlčelo a dále jsme v nepokračovaly, postupem času jsme zjišťovali, že pokud projekt nedostane dobrou reflexi na akademické půdě, neznámá to, že za zdmí DAMU to nebude jinak. Vždy jsem měl velký respekt z improvizace, byl jsem nejistý a tuto disciplínu jsem příliš neovládal. Ve výsledku nekomfortní a bolestné vhození do „jámy lvové“ mě dalo nejvíce zkušeností. Představení kde se musí herci a kolegové spoléhat na svou vlastní intuici, fantazii a komunikaci s publikem, např. Honza Pták, Rocket and Bombs atd.

DAMU samozřejmě není zárukou kvality pro herce, ale je tu hlavně od toho, aby nám dala rozhled v divadelním a uměleckém životě. Máme možnost si ohmatat různé styly herectví a vedou nás k tomu pedagogové, za jejichž workshopy a rady se ve skutečnosti platí zlatem. Je už na nás, kterým směrem se dáme a v čem se budeme rozvíjet. Já se snažil poznat loutky a uplatnit pantomimu a práci s gestem při tvorbě rolí. Nejspíš jsem objevil to, co už objevilo mnoho umělců a herců přede mnou a objeví ještě po mě, ale já měl možnost věnovat tomu intenzivní čas a objevovat něco, co jsem ještě před DAMU neznal pokládal za zbytečné.

Seznam použitých pramenů

Inscenační prameny

What shall we do

Režie: Eliáš Jeřábek

Dramaturgie: Andrea Berecková

Hudba a herecké obsazení: Daniel Horečný, Šimon Dohnálek, Fedir Kis, Stephanie van Vleet, Jan Bradáč

Pedagogický vedení: Jiří Havelka, Marta Ljubková

Scénografie: Dominik Migač

Premiéra: 26.5.2018 a 8.12.2018 KALD DAMU

...A osel na něj funěl

Režie: Michaela Homolová

Dramaturgie: Michal Zahálka

Autor textu: René Levinský

Hudba: Filip Homola

Scénografie: Barbora Jakůbková

Premiéra: 23.11.2019 Divadlo Komédie, Praha

Four Pieces – For Intelligent People

Režie: Tinka Avramová

Obsazení: Daniel Horečný, Fedir Kis, Lenka Nahodilová

Pedagogické vedení: Sodja Lotker, Petra Tejnorová

Premiéra: 31.1.2019 KALD DAMU

Literatura

BROOK, Peter. Prázdný prostor. Panorama, Praha 1988

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce. Akademie múzických umění v Praze, 2017

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století. AMU a KANT, Praha 2011

JOHNSTONE, Keith. IMPRO. NAMU, 2014

LEABHART. L. - CHAMBERLAIN. F. The Decroux Sourcebook. Routledge, NY 2008

LEGIERSKI, Tomáš. Osobní gestický slovník (Vědomý pohyb herce). Praha 2019

RIEDLBAUCHOVÁ, Veronika. Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice), Praha, 2015

VOSTRÝ Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: ACHÁT 1998

Přílohy

Příloha č. 1: Socha sv. Floriána na náměstí v Brumově-Bylnici, zdroj:

<https://www.brumov-bylnice.cz/fotogalerie/pamatky/sochy-1080cs.html>



Příloha č. 2: What shall we do – Kapitán, 26.5.2018, Literární kavárna, foto: N. Ševčíková



Příloha č. 3: ...A osel na něj funěl-Ludvík Popper, 2019, zdroj:

<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1058/a-osel-na-nej-funel/>



Příloha č. 4: Antické peklo civilně, 2017, foto: K. Hudačínov



Příloha č. 5: Lenka Nahodilová a Fedir Kis při For intelligent people, 2018, foto: K. Tvrdík



Příloha č. 6: Pavel Čeněk Vaculík jako Starý Karamazov, 2020, zdroj: <https://www.divadlodisk.cz/cs/repertoar/bratri-karamazovi-schorm-keita/>



Příloha č. 7: ...A osel na něj funěl, spolužáci, 2019, zdroj:

<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1058/a-osel-na-nej-funel/>

