

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

Diplomová práce
Herecká postava a osobní zkušenost
Petr Urban

Vedoucí práce: doc. MgA. Jakub Korčák
Oponent: doc. Tomáš Töpfer
Datum odevzdání práce: 23. srpna 2021
Přidělovaný akademický titul: MgA.

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY
Performing arts
Acting of Dramatic theatre

Diploma thesis
Acting character and personal experience
Petr Urban

Supervisor: doc. MgA. Jakub Korčák

Opponent: doc. Tomáš Töpfer
Submission of work: 23. srpna 2021
Degree granted: MgA.

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma
Herecká postava a osobní zkušenost
vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené
literatury a pramenů.

Praha, dne 23. srpna 2021

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 (CZ)

Diplomová práce se zabývá v první řadě tvorbou postav během studia na DAMU a využití osobních zkušeností při herecké práci. V druhé řadě je to analýza absolventské role Platonov, ve hře Michaila Čechova Platonov.

Klíčová slova (CZ)

Tvorba herecké postavy, osobní zkušenost, Platonov

Abstract (ENG)

These master's thesis was focused on several aspects, in one hand on the creation of acting characters during the studies on DAMU. Use of the personal experience in the art of acting. On the other hand, the thesis was focused on the analysis of Platonov character at the theater play Platonov by Michail Cechov.

Key words (ENG)

Creation acting character, personal experience, Platonov

Obsah

Úvodní slovo autora.....	9
Úvod	11
Tvorba postav během studia v hodinách herectví	12
První semestr.....	12
Druhý semestr.....	13
Třetí semestr.....	14
Čtvrtý semestr	17
Pátý semestr	19
Tvorba postav a osobní zkušenost	21
Tvorba v divadle DISK	25
Scanlon.....	25
Antonio	28
Tonda	30
Platonov	31
Herecký deník Platonova	33
Závěr.....	40
Shrnutí mého studia na DAMU	40
Seznam použité literatury a zdrojů	40

Úvodní slovo autora

Úvodem své diplomové práce bych se rád vyjádřil k současné situaci na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, a to konkrétně k iniciativě Nelmusíš to vydržet. Na začátek chci podotknout, že nijak nechci zlehčovat anebo dehonestovat úsilí iniciativy, která se snaží o změnu podmínek a klimatu nejen na českých uměleckých školách, ale na poli umění celkově. Jen mám potřebu se k tomuto tématu také vyjádřit a ukázat opačnou tvář naší školy. Myslím si, že to dlužím nejen DAMU jako instituci, ale i všem lidem, se kterými jsem během čtyřletého studia přišel do styku.

Cítím potřebu se k tomuto problému vyjádřit i z toho důvodu, že si myslím, že do jisté míry souvisí s tématem mé diplomové práce. Několikrát se mi během čtyř let na DAMU stalo, že jsem při tvorbě postavy musel sáhnout hluboko do svého nitra. Musel jsem si projít spoustou nepříjemných, psychicky náročných chvil, které ovšem situace nebo postava vyžadovaly. Nikdy jsem nebyl žádným pedagogem do ničeho nucen a co jsem měl možnost vidět, troufnu si říct že ani nikdo z mých spolužáků. Naopak se mi ve všem pedagogové snažili pomoci. Nabízeli mi soukromé rozhovory pro případ, že bych měl s čímkoliv problémem, nebo mě něco tížilo. Od začátku nám říkali, že je potřeba o všem mluvit a komunikovat spolu, protože komunikace je v divadle velmi důležitá. Český dramaturg, teatrolog, překladatel a režisér profesor Ivo Osolsobě ve svém díle *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla*, říká: „*Umělecké dílo je totiž sdělením, komunikací; sdělování je genus proximum, nadřazený pojmu umění. U žádného jiného díla není však sdělovací podstata natolik zřejmá jako v případě divadla.*“¹ Komunikace je základ lidské interakce, ať slovní či mimoslovní. A během studia jsem nepocítil, že by se mnou některý z pedagogů nechtěl vést dialog. Měl jsem ke všem naprostou důvěru a nebál se za nimi kdykoliv s jakýmkoliv problémem přijít. Vždy jsem byl vyslechnut. Dokonce nám věnovali více času, než by museli. Po večerech, o víkendech, nikdy se k nám nepostavili zády. Zajímali se o naše školní výsledky, o naše pocity, zajímali jsme je jako lidé. Již během studia se ke mně dostávaly informace, jak to chodí na jiných katedrách. Že jsou tam žáci vystavováni sexismu, bossingu a vysokému psychickému tlaku. Já osobně jsem se s něčím takovým na škole během celého studia nesetkal. Nikdy jsem se necítil být ponižován, zesměšňován, či dokonce obtěžován. Nepopírám, že studium na této škole je velmi fyzicky i psychicky náročné. Ale slouží k tomu, aby posluchače připravilo na život „tam venku“. Život

¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla*

mimo ochranná křídla školy a pedagogů. Protože v profesionálním divadle se nás už nikdo nebude ptát, zda chceme to či ono. Herec musí ctít režiséra, který by měl ctít jak autora, tak i herce. Ale za život se určitě setkáme s režiséry, které názor herce nebude zajímat. Musíme být připraveni na všechno a o to se podle mého názoru škola a pedagogové snaží. Abychom, až vyjdeme ven, nebyli překvapení, co ten „dospělý“ život obnáší.

Na úplném začátku našeho studia nám bylo sděleno, že první dva semestry jsou prodloužené přijímačky a ať se připravíme na to, že někdo z nás může být po roce vyloučen. Musím přiznat, že jsem cítil veliký tlak, ale ten tlak mi pomohl se vybičovat k lepším výkonům. Říkal jsem si, že všem ukážu, že na této škole jsem po právu. A jestli mě vyhodí, ať si při odchodu můžu říct, že jsem pro to udělal všechno, co bylo v mých silách, a mám svědomí čisté. Nutno podotknout, že jsem strávil dva roky na jiné umělecké škole, takže už jsem měl trochu představu, co mě čeká, a připravil jsem se na to. Musím také popravdě říci, že první semestr na nás byli pedagogové velmi přísní. Ovšem nikdy mi nepřišlo, že by to přesahovalo únosnou mez. Naopak s odstupem času na to vzpomínám a děkuji pedagogům, neboť si myslím, že se jim tím povedlo stmelit náš kolektiv takovým způsobem, který nemá běžně na DAMU obdoby. Náš kolektiv při sobě držel po celou dobu studia. A i když jsme spolu trávili všechnen čas ve škole, měli jsme potřebu spolu být i mimo naši instituci. Jakmile bylo volno, už jsme přemýšleli, co spolu podnikneme a kam pojedeme. Ve všech možných situacích jsme stáli jeden za druhým, ať se dělo, co se dělo. I ve chvílích, kdy na konci studia došlo na lámání chleba, kdy někteří už měli angažmá a někteří zatím ne. Vždy jsme se podporovali. Ano, bylo to dáno tím, jací jsme lidé, ale velmi podstatnou měrou tomu určitě přispěli i naši pedagogové. Také si myslím, že je potřeba mít vůči studentům na začátku jistý odstup, než se všichni dohromady poznáme a vybudujeme si mezi sebou vazby. Díky tomu se náš společný vztah s pedagogy přirozeně vyvíjel a zůstal pevný a silný, i v těch nejtěžších chvílích, až do úplného konce.

Souhlasím, že je zbytečné nabírat větší množství nových studentů a pak je strašit případným vyhozením, či jim dávat nůž na krk, že po příštím semestru budou vyhozeni, pokud nepředvedou kvalitní práci. Mně se to sice za celé studium nestalo, ale dokážu si představit, že pracovat pod takovým tlakem je minimálně dosti nepříjemné.

Po celou dobu studia jsem nikdy nebyl psychicky deptán ze strany pedagogů. Pokud po mně pedagog chtěl náročné psychické či fyzické výkony, vždy se mě zeptal, zda se na to cítím. Nikdy jsem neměl pocit, že něco musím udělat, když by se mi to přičilo. Naopak jsem kolikrát musel přemlouvat pedagogy, aby mi dovolili udělat něco nad rámec požadovaného.

Vím, že jsem extrémní protiklad k iniciativě Ne!musíš to vydržet, ale chci, aby byla naše milovaná škola vymezena oběma protipóly. Aby si lidé nemysleli, že všichni studenti jsou na této škole nešťastní. Protože já jsem si studium na Divadelní fakultě neskutečně užil a budu na něj do smrti vzpomínat jen v tom nejlepším. Díky škole jsem poznal spoustu skvělých lidí, ať mezi studenty, či v řadách pedagogů. Všem bych chtěl ze srdce poděkovat za to, co mi do mého budoucího života, ať profesního či osobního, dali. Cítím se být připraven na budoucí život mimo zdi budovy školy, kam se vždy budu velice rád vracet.

Úvod

Ve své diplomové práci se zaměřuji na využití osobních zkušeností a znalostí při pojetí a tvorbě herecké postavy. Při vypracování této práce jsem čerpal z odborné literatury, ale zejména z osobních poznatků a zkušeností získaných na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze během studia.

Pro téma diplomové práce Herecká postava a osobní zkušenost jsem se rozhodl na základě mé zkušenosti s využíváním poznatků z civilního života pro tvorbu postavy a situace na jevišti, ale také kvůli zkušenosti úplně opačného charakteru. Kdy herecká postava mnou tvořená se mi postupně promítala do osobního života a nebála se ho značně ovlivňovat.

Vždy jsem si myslel, že má osobnost a psychika je natolik silná, že se mi něco podobného nemůže nikdy stát. Když jsem tvořil určitou postavu, pokaždé jsem se snažil si od ní do jisté míry držet odstup. Na jevišti žít s postavou, nechat se jí překvapovat a vzrušovat, ale po skončení zkoušky nebo představení být zase sám sebou. Přemýšlet o ní jako o někom, komu dám já něco ze sebe a ne naopak.

Tvorba postav během studia v hodinách herectví

V průběhu čtyřletého studia na DAMU jsem měl možnost ztvárnit mnoho rozdílných rolí, od komických až po ty tragické. Vždy při tvorbě jakékoliv postavy jsem se nejdříve snažil najít nějaké podobnosti mezi mnou a danou postavou. Abych měl z čeho vycházet, mohl jí lépe pochopit a zjistit, proč v této situaci reaguje zrovna takhle a ne jinak.

První semestr

Mojí první rolí na DAMU byla role Keitha ve hře Larse Noréna Chlad. Šlo o mladého vůdce party se sklony k antisemitismu a nacistické ideologii. Věděl jsem, že najít s ním nějakou hlubší podobnost bude velmi těžké. Společný jsme spolu měli snad jen věk a temperament. V tomto semestru byl naším hereckým pedagogem pan Ondřej Vetchý, který nám stále opakoval, ať nic nevytváříme. Že důležitější pro nás bude, abychom naprosto věřili tomu, co říkáme, a byli ve svém jednání autentičtí. Proto jsem se ani nesnažil proniknout hluboko do postavy a spíš jsem ji zpovzdálí poslouchal a pozoroval. Upřímně to pro mě nebylo vůbec jednoduché, držet si od ní odstup a nic nevytvářet. Snažil jsem se o určitý nadhled nad postavou, jak o tom píše Denis Diderot ve svém Hereckém paradoxu.

„Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce, prostřední citlivost vytváří množství špatných herců a naprostý nedostatek citlivosti tvoří ušlechtilé herce. Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmutňuje hlavu, u herce někdy hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra.“²

Diderot dále tvrdí, že nadměrná citlivost herce umrtvuje, a tudíž herec nedokáže podat kvalitní výkon, který je vyžadován. *„Kdyby byl herec citlivý, upřímný, mohl by hráti dvakrát po sobě tutéž úlohu s týmž žárem a týmž úspěchem? Jsa při prvním představení velmi ohnivý, byl by při třetím vyčerpaný a chladný jako mramor. Jakmile se naproti tomu objeví poprvé na scéně pozorný a rozmyslný napodobitel přírody pod jménem Augusta Cinny, Orosmána, Agamemnona, Mahometa, přísný napodobitel sebe sama či svých studií a neustálý pozorovatel našich pocitů, jeho hra, sílí nově nashromážděnými úvahami.“³*

Rozhodně s Diderotem do jisté míry souhlasím. Herec by měl mít určitý nadhled a odstup od své postavy, aby ho nepohltila více, než je zdrávo. Jakmile herec odejde z jeviště, měl by být zase sám sebou. Svou postavu zanechat na scéně a nepřenášet si ji do osobního života. Jsou herci, kteří se postavou nechali natolik pohltit a ovlivnit, že postupně začínali ztrácet své já. Což je velmi nebezpečné, neboť to má obrovský dopad na psychiku člověka. Herci pak

² DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7

³ DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7

mohou mít všemožné psychické problémy a v krajním případě je to může dohnat až k sebevraždě.

Druhý semestr

A něco podobného mě čekalo i ve druhém semestru. Opět pod vedením Ondřeje Vetchého, tentokrát vůdce zločinecké, i když ne moc schopné skupiny, pan Sergio ve hře Fligny, koks a fachmani, kterou napsal Mohamed Rouabhi. Zadání našeho pedagoga bylo stejné. Nic nevytvářet, ale být. Zde jsem při tvorbě postavy postupoval podobně jako v předchozím semestru. Jednal jsem především slovem a nechal se překvapovat situací a daným okamžikem. U této postavy jsem poprvé k jejímu dotvoření použil masku. Upravil jsem si vousy, abych vypadal více jako mafián, vousy jsem ještě dobarvil a vlasy ulízl dozadu. Měl jsem vypadat jako slizký boss z devadesátých let, a to se povedlo. Upřímně v této roli nebylo moc co hrát. Kromě krátkého niterného momentu na konci hry. Ale pan Vetchý nás chtěl naučit, jak být autentický, reagovat tady a teď a vládnout na jevišti slovem. Abychom přesně věděli, co kterým slovem chceme říci a jaký má to dané slovo význam. Aby na jevišti zkrátka byla pravda. Sám Stanislavský říká, že: *„Herec musí především věřit všemu, co se kolem něj děje, a hlavně tomu, co sám dělá. A věřit se dá jenom pravdě. Je proto třeba neustále cítit tuto pravdu, hledat ji, a to chce rozvíjet v sobě herecký cit pro pravdu.“*⁴ A i když ten text sám o sobě neměl moc hlavu a patu a co do umělecké hodnoty neměl vůbec nic, myslím, že se to panu Vetchému podařilo a ten semestr pro nás byl velmi přínosný.

Když už jsem zmínil Denise Diderota a jeho herecký paradox, nesmím opomenout Bertolda Brechta a jeho hereckou metodu, která kombinuje ztotožnění a odstup. Bertolt Brecht pracoval s principem zcizení a narušení divadelní iluze. Záměrně boural čtvrtou stěnu (pomyslná stěna mezi hercem a divákem), nechával herce vystupovat z jejich rolí a tím rušil dokonalou divadelní iluzi. Snažil se, aby divák nad inscenací přemýšlel a nebyl bezhlavě ponořen do děje. Přál si, aby diváci vyšli z divadla a díky jeho inscenacím měnili svět. Mělo to samozřejmě co dočinění s jeho politickou orientací, takže se dá říci, že Brechtovo divadlo bylo do jisté míry i propaganda.

Já osobně jsem se na DAMU s bouráním čtvrté stěny a nebo jinými formami divadla setkal pro mě v malé míře. Myslím si, že například jistou formou workshopů by si všichni studenti činoherního herectví měli vyzkoušet i jiné druhy divadla, aby neměli pouze teoretické znalosti, ale i tu praktickou zkušenost. Chápu, že studium na katedře činohry je časově

⁴ STANISLAVSIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946.

náročné a nemáme moc času na zvládnutí toho, co je v osnovách. Ale věřím, že nejen já, ale i jiní studenti, by rádi jednou za čas obětovali den z víkendu a poznali aspoň okrajově něco nového a jiného. V dnešní době už je běžné, že i kamenná divadla tvoří díla řekněme alternativnějšího typu. Daleko častěji se hraje v jiných prostorách než v divadle. Hrává se na veřejnosti, v ulicích, herci musí komunikovat s diváky a reagovat na jejich podněty. Sám Bertolt Brecht říká, že jakákoliv scéna se může odehrávat na kterémkoliv místě na ulici. Například očítý svědek dopravní nehody ukazuje skupině lidí, jak k tomuto neštěstí došlo. Kolemjdoucí patrně nehodu neviděli a neví, jak se to přihodilo. Hlavní však je, jak demonstrátor předvádí počínání řidiče, nebo chodce, nebo obou dvou a kolemjdoucí si na základě toho mohou o nehodě udělat svůj vlastní obrázek.

V dnešní době je velmi populární takzvané Imerzivní divadlo, kdy je divák součástí děje, může do něj zasahovat a také ho ovlivnit. Diváci chodí za herci, mluví s nimi a herec musí v rámci své postavy dokázat komunikovat. Nesmí vypadnout z role a zároveň má za úkol posouvat děj dál. Se spolužáky jsme měli možnost Imerzivní divadlo vyzkoušet v rámci inscenace Lístky prosím pod záštitou divadla Pomezí. Byla to pro mě obrovská zkušenost a škola a myslím si, že s podobnými alternativními formami divadla by se měl seznámit každý budoucí herec. Minimálně mu to pomůže rozvíjet představivost a schopnost improvizovat. Navíc v dnešní době se stále posouvá hranice rozdílu mezi alternativním a „běžným“ divadlem.

Třetí semestr

Ve třetím semestru nás čekal William Shakespeare a mě konkrétně role králova podlézavého komořího a prvního dvořana Polonia ve hře Hamlet. Polonius, otec Ofélie a Laerta, je svou oddaností králi až komický. Za svou přehnanou snaživost stoupnout v králových očích zaplatí svým životem, když je Hamletem probodnut. Naši pedagogové nám zajistili besedu s panem profesorem Martinem Hilem, jedním z nejlepších českých překladatelů a shakespearologů, který nám svou přednáškou nastínil, jak se má se Shakespearovým slovem, veršem, a zejména s jeho postavami pracovat. Klíčem k pochopení Hamleta je odhalování závoju. Hamlet totiž nemá jeden začátek. Nezačíná prvními slovy, ale začíná vraždou starého krále asi měsíc před začátkem hry. Postava Hamleta postupně díky duchovi jeho mrtvého otce odhaluje pravdu. A stejně tak musí herec postupně hledat a odhalovat pravdu v jednotlivých postavách. Například Polonius je schopen dávat velmi dobré rady, ale v základních otázkách se mýlí. Není zlý, se všemi to myslí dobře, jen to dělá špatně. V jádru je to dobrý člověk, ale trouba. Dělá ve hře

zlo, ale nedělá ho vědomě. Všem chce pomoci, ale právě tím vše kazí. Není ani nejchytřejší, je prvoplánový a nechápe sebeironii. Dokonce ani svým dětem nedokáže dobře poradit, nebo s nimi jednat narovinu. A svými nápady a rozhodnutími si podepíše ortel i sám nad sebou.

Nejdůležitější pro nás bylo naučit se pracovat se slovem. Hamlet je psán Blankversem, což je pětistopý nerýmovaný sylabotónický jambický verš. Spoustu práce jsme tedy museli odvést u stolu s naší hlasovou pedagožkou Reginou Szymikovou. Každou větu jsme si museli rozebrat do nejmenších detailů. V celém textu jsme si vyznačili verše, abychom věděli, která slabika je přízvučná a která nepřízvučná. Naším základním úkolem bylo uvěřit slovu a prožít ho až na dřevě. Shakespeare je především divadlo řeči. Herci musí vědět, co je jádro myšlenky a odpovědi. Musí textu věřit a přisvojit si ho. Ve chvíli, kdy jsme vládli textem a ne on námi, mohli jsme se pustit do hlubší psychologie postav.

Od začátku jsme k ní s pedagožkou Evou Salzmannovou přistupovali jako k postavě komické. Dostal jsem radu, abych vycházel nejen ze sebe, ale zejména z nějakého člověka z mého blízkého okolí. Značnou část tvorby této postavy jsem strávil pozorováním ostatních lidí. Z přednášek psychologie na minulé vysoké škole jsem si pamatoval, že pozorování musí mít předem daný cíl, může být dlouhodobé či krátkodobé a lze ho rozdělit na:

- extrospekci- kdy pozorujeme vnější chování lidí
- introspekci- kdy pozorujeme sebe sama

Pozoroval jsem nejen všechny lidi ze školy, studenty, pedagogy a jiné zaměstnance, ale chodíval jsem pozorovat lidi do města a pokoušel se pochytit určité jejich znaky a napodobit je. Napodobování neboli mimeze je člověkem používáno už od pradávna. Již naši předkové se během rituálních tanců převlékali za zvířata, osoby, jevy, které znali ze svého okolí, a napodobovali je. Tudíž jsem se uchýlil i k této nejstarší herecké metodě. Snažil jsem se napodobit lidi, které jsem pozoroval a pak jsem pozoroval sám sebe a snažil jsem se jejich typické rysy a zvyky přijmout za své. Velkým pomocníkem při tvorbě postavy mi také bylo gesto. Snažil jsem se od ostatních vyzorovat různá gesta, která by mohla mou postavu charakterizovat a dotvářet.

Gestem máme na mysli pohyb těla, zejména ruky, kterým se snažíme dát najevo naše myšlenky, rozpoložení, postoj k určitému problému nebo situaci. Gesto z hlediska historického vývoje řeči je nejstarší formou mezilidské komunikace. Neverbální komunikace, kam můžeme zařadit i gesto, tvoří asi šedesát pět procent lidské komunikace, tudíž je pro lidské dorozumívání naprosto zásadní. Můžeme říci, že gesta nám do jisté míry mohou nahrazovat slova, nebo doprovázet slova již vyřčená. Když přijdeme do již probíhajícího dialogu, pomocí gest účastníků můžeme zjistit, jakým směrem se komunikace ubírá. Gesto

můžeme také rozdělit na mimiku (pohyby svalů v obličeji) a na pantomimiku (pohyby celého těla a končetin). Například úsměv může mít spoustu významů. Může znamenat ironizaci, souhlas, povzbuzení, chválu, ale také třeba pohrdání, vyslovení nesouhlasu, či pokárání. Zrovna tak pláčem můžeme vyjádřit mnoho rozdílných emocí, jako jsou smutek, radost, zoufalství. Gesta se dají zařadit do tří skupin:

- vrozená gesta- spojená s určitým tělesným postojem, pohybem
- estetická gesta- jejich cíl je vytvořit umělecké dílo (divadlo, pantomima, tanec)
- konvenční gesta- obsahují sdělení, která chápe jak sdělující, tak příjemce

Gesto je nedílnou součástí nejen divadla, ale zejména běžného denního života. Pro určité skupiny lidí je gesto nepostradatelný nástroj komunikace, například pro hluchoněmé. Řeč bez gest a gestikulace je daleko méně účinná než řeč obohacená o gesta. Ovšem gesta musí být přiměřená a odpovídat tomu, co chce člověk říci.

Nakonec mnou ztvárněný Polonius byl směsí několika lidí z okolí, ze kterých jsem si vzal jejich charakteristické rysy a chování. Samy o sobě to nebyly komické rysy, ale společně vytvářely dojem klauna, o což nám s paní docentkou Salzmannovou šlo. Vymysleli jsme pro Polonia specifickou chůzi. Aby spíše tančil, než normálně chodil. Když Polonius přemýšlel, vždy u toho chodil, a měl ruce za zády, kterými neustále nervózně kýval nahoru a dolů. Když se snažil něco vysvětlit, jeho ruce také, jako kdyby tančily. Pracovali jsme také s temporytmem řeči. Občas jsem ze sebe první Poloniovu myšlenku nahlas vypálil, zakroutil se u toho jak do rytmu hudby, a pak pomalu a intimně pokračoval dál. Říkali jsme tomu s paní docentkou, že si Polonius lehce ulítne. Dále jsme velmi konkrétně pracovali s rekvizitami. Nejčastěji s bílým kapesníkem, který byl jakýmsi symbolem Poloniových úletů. Po každém takovém komickém výstřelku se sám sobě zasmál a úsměv schoval za kapesníček. Když zjistil, že jeho výstup přišel vtipný pouze jemu, uklidnil se, kapesník zase schoval a pokračoval civilně dál. Také jsme pracovali s červeným klaunskýmnosem, který si Polonius nasadil před bláznícím Hamletem, aby mu ukázal, že i on si umí hrát na blázna a udělat si ze sebe srandu. Poslední důležitou rekvizitou, se kterou jsme pracovali, byl mobilní telefon. Tím Polonius nenápadně natáčel Hamleta během jeho bláznění a posílal zprávy králi Claudiovi. Právě telefon v našem pojetí hry prozradil Polonia, který schovaný v pokoji Gertrudy omylem pustil nahrávku Hamleta, který v domnění, že je za závěsem schovaný král, Polonia zabil.

Kolem nás v běžném životě je spousta Poloniů. Lidé co se rádi poslouchají, upovídání, samolibí, jsou do sebe zahledění a rozumí všemu a všem. Gesto bylo jedním ze základních znaků mé postavy. I když Polonius nemluvil, stále svým tělem sděloval své rozpoložení a co si o dané situaci myslí. A možná i proto to byla jedna z nejlepších komických postav, kterou jsem mohl v rámci klauzur na DAMU ztvárnit.

Čtvrtý semestr

Na konci druhého ročníku jsem pod vedením pana režiséra Michala Dočekala ztvárnil postavu Jeana ve Strindbergově *Slečně Julii*. Tématem hry je překročení hranice mezi rozdílnými vrstvami společnosti. Na jedné straně je sluha Jean a na druhé straně hraběcí dcera Julie. Jean má sice románek s kuchařkou Kristinou, ale během Svatojánské noci, kdy se na panství pořádá zábava bez účasti pana hraběte, naváže vztah s Julií. Oba k sobě zahoří vášní, která vyvrcholí společně strávenou nocí. Oba milenci spolu chtějí utéct, Jean už se vidí jako majitel hotelu v Itálii, ale propast mezi jejich společenským postavením je příliš velká. Ve chvíli, kdy se vrátí pan hrabě, už není cesty zpět. Julie ještě hledá pochopení u kuchařky Kristiny, ale ta se od ní odvrací. Ve záchvatu hysterie a bezmoci přichází za Jeanem, ten však podává Julii břitvu a donutí ji k sebevraždě. (V našem podání se Julie udusila igelitovým pytle, k čemuž jí nakonec dopomohl i sám Jean) Jean si zpátky obléká svou livrej a jeho život se vrací do starých kolejí.

Byla to pro mě nejtěžší herecká práce, kterou jsem měl do té doby možnost na DAMU poznat. Pan Dočekal s námi pracoval více jako s herci než s posluchači herectví. Když se mu něco nezdálo, nechal nás, abychom sami našli správnou cestu. Při tvorbě Jeana jsem si už nevystačil s pozorováním lidí a jejich napodobováním, ani jsem si nemohl držet veliký odstup od postavy. Poprvé jsem musel hlouběji sáhnout do sebe, do svých niterných pocitů a zkušeností. Ze začátku jsem vůbec nevěděl, co se svou postavou mám dělat a velmi mě to rozčilovalo. Měl jsem tendence se vztekat, protože se mi to doposud během studia nestalo. Naopak jsem většinou přesně věděl, jak postavu vystavět a co po mně pedagog chce. A najednou jsem byl v neshodách a nevěděl si rady. Pan Dočekal mě musel několikrát uklidňovat a stále mi opakoval, že to chce čas. Uchýlil jsem se tedy k představování. Představoval jsem si, jaký byl život Jeana před začátkem hry a jaký bude po konci. Z toho co jsem četl v textu, a co jsem si představil, se mi načrtnul obraz velmi chladného člověka. Jean samozřejmě měl city, ale v první řadě myslel vždy na svůj profit. Snažil se vší silou dostat výše ze svého postavení a ostatním služebnictvem opovrhoval. S kuchařkou Kristinou sice navázal bližší kontakt, ale z jeho strany to bylo spíše z pohodlnosti. Kristina mu vyvařovala a starala se o

něj. Takže ve chvíli, kdy se naskytla možnost karierního a společenského postupu, neváhal ani chvíli a skočil po své životní šanci. Ve chvíli, kdy viděl, že románek s labilní Julií ho nikam neposune, nebál se ji popostrčit k sebevraždě. Vzpomínal jsem, jestli jsem byl někdy k někomu chladný a necitlivý, aspoň z malé části jako Jean. Bohužel musím přiznat, že byl. Na gymnáziu, když jsem byl v druhém ročníku, se do mě zamilovala mladší spolužačka. Psala mi zamilované dopisy, dávala mi různé pozornosti a nosila svačiny. Byla moc hodná a celkově to bylo příjemné, ale byla mladší a já se bál, že by se mi spolužáci smáli. Proto, když za mnou jednou přišla před mými kamarády, jsem vše zapřel a chladně ji poslal pryč. V tu chvíli jsem byl spolužáky oslavován a cítil se jako opravdový tvrdý chlap. Zpětně jsem toho činu a jednání litoval a vlastně toho lituji a stydím se dodnes. Ale věřím, že dotyčná slečna už na to dávno zapomněla a já měl aspoň osobní zkušenost a pocit, ze kterého jsem mohl čerpat při tvorbě role Jeana.

Vše se ubíralo správným směrem, dokud jsme se nedostali do bodu, kdy už jsme na jevišti existovali ve svých postavách. Najednou se střetávala moje dominance s dominancí spolužačky Renáty Matějčkové. Ovšem nebyla to jen dominance každého z nás, ale zejména našich postav. Ani jedna postava nechtěla ustoupit té druhé a zároveň to nechtěl ani Petr s Renátou. Byli jsme jak dva kohouti na jednom smetišti, nemohli jsme se dohodnout a měli jsme velký problém spolu být a existovat na jevišti. Michail Čechov o vnímání partnerů ve své knize *Hercova cesta/O herecké technice* píše: „*Každý z nás má své přesvědčení, svůj pohled na svět, své ideály a etický postoj k životu. Tato hluboce zakořeněná kréda, která si člověk často ani neuvědomuje, tvoří součást jeho individuality a jeho touhy po svobodném sebevyjádření.*“⁵ Bohužel se nám nedařilo najít společnou notu a i z tohoto důvodu bylo pro mě zkoušení a klauzury Slečny Júlie velmi náročné. Když už bylo po všem, sedli jsme si spolu s Renátou a vše probrali. Ano, mělo to přijít už během zkoušení a vše mohlo dopadnout jinak. Třeba bychom dokázali společnými silami klauzury slečny Julie posunout o notný kus dál. Ale lepší pozdě než nikdy. Od té doby se nám spolu hraje velmi dobře. Dokážeme jeden druhého na jevišti respektovat a nehrajeme si pouze to svoje. Myslím si, že v tomto semestru bylo pro mě nejdůležitější právě to, že jsem se naučil respektovat své kolegy. Dávat jim prostor pro hereckou invenci, podporovat je v práci a tu umocnit tím, že z jejich tvoření vyjdu a dále jej rozehraji.

⁵ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

Pátý semestr

V posledním semestru před nástupem do Disku jsme s paní docentkou Salzmannovou dělali Bosé nohy v parku od Neila Simona a já hrál postavu Paula Brattera. Jde o mladého advokáta, který si po krátké známosti vzal za manželku Corie, se kterou teď spolu žijí a vlastně se teprve pořádně poznávají. A tím, jak jsou každý jiný, vzniká spousta komických momentů, které ovšem v očích obou manželů vůbec vtipné nejsou. Naopak jsou pro jejich společné soužití naprosto nepřijatelné. Paul je inteligentní mladý muž, který musí mít vždy všechno přesně naplánováno, naopak jeho žena Corie, je impulsivní a nechává se unášet okamžikem. Nebojí se dělat bláznivé věci, což Paula samozřejmě vytáčí. Paul nedokáže pochopit Corie a naopak. Corie připadá Paul nudný a tak ho nazývá „suchoprde“, což ho neskutečně vytáčí. Proto se jednou Paul opije, přijde domů na kost zmrzlý a ukáže své ženě, že rozhodně žádný suchar není.

Dostat roli v této vtipné konverzační hře byl odměna za dva a půl roku tvrdé práce. Postavy nám v mnohých ohledech byly podobné, takže jsme k nim nemuseli dlouho hledat cestu. Pomocí textu jsme zjistili, jaké naše postavy jsou, o co jim jde a čeho chtějí dosáhnout, nebylo těžké se vžít do jejich situace a splynout s nimi. Celé hře vládne text, který musí krásně svižně plynout. Paul mluví spisovným a kultivovaným jazykem, na rozdíl od Corie, která používá spíše hovorový jazyk. Nemluví sprostě a občas se podiví nad tím, jakého výrazu jeho žena použije. Museli jsem opět hodně pracovat s paní Reginou Szymikovou, která nám pomohla dát řeči temporytmus a lehkost. Ve chvíli, kdy se nám povedlo zvládnout text, už bylo jen na nás, co všechno si vymyslíme za akce a gagy. Hlavní zadání od paní docentky Salzmannové bylo, abych si to náležitě užili, což jsme splnili do puntíku.

Celá klauzura začala pantomimickým a tanečním číslem, které mělo divákům ukázat, jak se vlastně oba novomanželé poznali. Vymysleli jsme si svůj příběh seznámení, který nám pak náš pedagog pohybu docent Martin Pacek pomohl zrealizovat. Pracovali jsme od začátku s představitostí, protože to pro nás a pro budoucí děj bylo zásadní. „*Od dramatika se nedovídáme zdaleka všechno, co musí herec o hře vědět. O tom, co se událo před začátkem hry, co bude po jejím konci, co se děje za scénou, odkud postava přichází a kam odchází, o tom autor vždy podrobně nehovoří.*“⁶ Vymysleli jsme si, co oba dělali předtím, než se potkali, jak se potkali a jak jejich vztah pokračoval po konci hry. Zúročili jsme zde všechny vědomosti a dovednosti, které jsme po dobu studia získali. Na úplném konci mi moje spolužačka podala kytaru, pozvali jsme na jeviště ostatní spolužáky z ročníku a společně jsme se písní symbolicky se všemi rozloučili před odchodem do divadla Disk. Bylo to krásné

⁶ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

shrnutí dosavadního studia na DAMU. Věřím, že nejen my, ale i všichni diváci a pedagogové byli z těchto našich posledních klauzur náležitě dojati.

Tvorba postav a osobní zkušenost

Při práci na postavě velmi často používám své osobní zkušenosti, prožívání a vcit'ování. Když postava kterou ztvárňuji, něco dělá, snažím se najít podobnou zkušenost ze svého vlastního života, abych dokázal lépe pochopit, proč zrovna reaguje tak, jak reaguje. Abych se lépe vcítil do její situace, porozuměl jí a dokázal jí pak na jevišti čistě a autenticky prezentovat. Profesor Lukavský v díle Stanislavského metoda herecké práce uvádí, že: *„Nejlépe je, když si role herce docela podmaní. Prožívá ji pak živelně, nemyslí na to, jak cítí a co dělá, všechno vychází samovolně z podvědomí.“*⁷

Také mám pocit, že když dokážu najít s postavou určitou podobnost se sebou, mohu jí pak vdechnout kus sebe. Často také sahám do svých emocí, kterými se snažím přiblížit nebo zcela vyrovnat emocím postavy. Ovšem nejde pouze o emoční vnitřní splynutí s postavou, jde o celkovou proměnu, tedy i vnější, fyzickou. Postava může být zvenčí něčím specifická. Například chůzí, držetím těla, hlasem, tiky v obličejí či gestem. Vždy se snažím nejen o nalezení vnitřní podstaty role, ale i té vnější. Samozřejmě ve chvíli, kdy uchopím a pochopím vnitřní svět postavy, pomůže mi při práci na té vnější charakteristice. Konstantin Sergejevič Stanislavskij ve svém díle *Moje výchova k herectví* píše: *„Cílem každého umění jen ‚vdechnutí duše roli‘, ale i její vnější vyjádření uměleckou formou. Proto nesmí herec prožívat roli jen vnitřně, ale musí dát prožitému také vnější výraz. Aby byl herec s to dát výraz i nejjemnějšímu a často podvědomému hnutí, musí mít nutně k dispozici výjimečně tvárný a dokonale vypěstovaný hlasový a tělesný aparát. Hlas i tělo musí naprosto lehce a bezprostředně, hbitě a přesně zrcadlit nejjemnější, téměř nepostihnutele záchvěvy. Herec musí mnohem více nežli v umění jiných tendencí, pečovat nejen o vnitřní aparát, uskutečňující pochod prožívání, ale i o vnější tělesný aparát, věrně reprodukuující výsledky tvůrčí práce smyslů,- o vnější formu přetělesnění.“*⁸

Naproti prožívání pak staví Stanislavskij umění představování. Profesor Radovan Lukavský v díle Stanislavského metoda herecké práce, shrnuje Stanislavského slova o umění představování takto: *„Je to jiný umělecký směr. Jeho představitelé také svoje role prožívají, aspoň jednou či vícekrát, ale ne na jevišti, nýbrž jen během studia doma či na zkouškách, vnější formu svého prožitku zachytí svalovou pamětí a před divákem pak už jen předvádějí věrnou reprodukci této formy bez nebezpečí, že by jakékoli vzrušení narušilo jejich hereckou*

⁷ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

⁸ STANISLAVSIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946.

*sebevládu, a tím i formální dokonalost projevu. Prožívání tu tedy není cílem a před divákem je dokonce nežádoucí, nicméně zůstává důležitou etapou tvůrčí práce, takže jako podstatná složka umělecké tvorby tu nechybí. A proto i herectví představování je umění v plném slova smyslu.*⁹ Stanislavskij dále říká, že aby umění představování zůstalo stále uměním, vyžaduje naprostou dokonalost. I když se nejedná o příliš hlubokou tvůrčí práci, přesto může být krásná. *„Je spíše efektní než silná. Forma je při ní zajímavější než obsah, působí spíš na zrak a sluch než na duši. Dokáže ohromit, ale k vyjádření hlubokých vášní jsou její prostředky buď příliš efektní, nebo příliš povrchní, a účinek bývá přechodný. Jemnost a hloubka lidské psychiky se nedá zvládnout jen technickými prostředky. Nicméně je nutno představované roli, podložené opravdovým prožíváním, přiznat tvůrčí, uměleckou hodnotu.*¹⁰

Pokud herec svou postavu tvoří pouze pomocí představování, takže pomocí svalové paměti divákům ukazuje to, co se naučil na zkouškách, může se mu stát, že se jeho postava průběžným reprízováním, na rozdíl od postav jeho kolegů, nikam neposune. Což je určitě škoda, neboť divadlo je živý tvar a je na něm krásné právě to, že žádné představení není vždy stejné. Pokaždé herce, který svou roli hraje pomocí prožívání a splyne se svou postavou, může překvapit něco nového. Může to být okolnost, kterou nečekaně přinese situace, kolegové, nebo on sám. Pokud by si herec držel od postavy naprostý odstup a hrál pouze to, co má naučené, mohli by ho tyto okolnosti nepříjemně překvapit a on by nemusel umět na ně vhodně a adekvátně zareagovat. Pokud chceme pracovat pomocí naší představivosti, rozhodně by to neměla být jediná forma tvůrčí práce. Na začátku zkoušení se stává, že herci vůbec neví, co se svou postavou, kde vůbec začít. Michail Čechov tento stav pojmenoval jako bloudění. Je tedy dobré si neustále pročítat text a svou postavu si scénu za scénou představovat. Vidět ji nalíčenou v kostýmu jak říká a dělá to, co máme dáno od autora. Takto pokračovat dál, dokud v představách nevidíme vnitřní život postavy a neuslyšíme ji mluvit. Michail Čechov o tvoření pomocí představivosti říká: *„Když budete takto využívat představivost, zjistíte, že vám usnadňuje práci. Také upozorujete, že mnoho zábran, které až dosud vaší tvůrčí práci překážely, najednou mizí. Naše představy žádné zábrany nemají, protože jsou přímým a spontánním projevem naší tvůrčí individuality. To, co překáží hercově práci, je důsledkem buď nedostatečně vyvinutého těla, nebo osobních psychických vlastností, jako je rozpačitost, nedostatek sebedůvěry či obava, že zapůsobíte špatným dojmem (zvláště při první zkoušce). Žádný z těchto rušivých prvků naše tvůrčí individualita nezná, je prostá jakýchkoli osobních*

⁹ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

¹⁰ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

*psychických zábran stejně, jako naše představy nejsou spoutané hmotnými těly.*¹¹ Dále uvádí, že hercům jejich umělecká intuice sama řekne, kdy už představivost splnila svůj úkol a pomohla k vytvoření postavy. „*Pak ji můžete opustit. Neopírejte se o ni samotnou příliš dlouho nebo příliš těžce, jako by to byla jediná opora v přístupu k roli.*“¹² Naprosto s Čechovem souhlasím, herec by se ve své tvůrčí práci neměl odkazovat pouze na jeden způsob, jak svou postavu vytvořit. Pokud by se držel například pouze představováním, mohl by tím svou postavu připravit o opravdový život na jevišti. Na druhou stranu absolutní splynutí s postavou může vést k postupnému ztracení kontroly nad postavou a hereckým výkonem. V extrémních případech pak herec může být nebezpečný nejen pro své kolegy, ale zejména sám pro sebe. Při tvorbě Platonova v divadle Disk jsem na to pomalu ale jistě začínal zapomínat a přestával si držet potřebný odstup a nadhled nad svou postavou. Postava se mi začínala promítat i do osobního života, a proto jsem si vybral toto téma diplomové práce, abych veřejně promluvil o této tenké hranici, kterou by herec neměl překročit. Hranice, kde na jedné její straně končí hercova osobnost, a na druhé začíná osobnost herecké postavy. V dnešní době jsou psychické poruchy u populace zcela běžné, mnoho lidí chodí k psychologovi nebo psychiatrovi. Bohužel se tyto problémy nevyhýbají ani umělecké profesi, ba naopak. Umělecká sféra vždy přitahovala citlivější lidi, a nebo lidi se špatným duševním zdravím. Mohli si tak skrz umění ventilovat běsi, které si v sobě nesou. Umělci, v našem případě herci, by měli více než jiné profese dbát o své duševní zdraví. Podle mého názoru, by se problematice psychiky mělo věnovat více pozornosti i na uměleckých školách. Pokud už škola přijme studenta, který má nějaké psychické problémy, měla by s ním podle toho pracovat, například se pokusit ho nevystavovat zbytečnému stresu. Druhá otázka pak zní, zda vůbec mají školy takové studenty přijímat. Zda je to dobré pro tyto jedince, školu nebo jejich spolužáky. Herecké povolání je obrovský nápor na psychiku. Každý den hraje někoho jiného, párkrát za měsíc někoho usmrtné na jevišti, či dokonce sami umřete. Stále musíte hledat nové podněty pro postavu a tím ji prohlubovat a dělat jí autentickou. Každý má právo studovat školu, kterou si vybere a která ho přijme. Ale když máme na uměleckých školách jako kritérium pro přijetí talent, fyzické a jiné dispozice a dovednosti, mělo by se i více zkoumat duševní zdraví uchazečů a psychické dispozice pro studium a výkon budoucího povolání. Ne každý člověk, ať už je sebetalentovanější herec, je dostatečně silný na to, aby po skončení představení svou postavu zanechal na jevišti. Čímž nemyslím, že by neměl na ni

¹¹ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

¹² ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

dále pracovat i mimo divadlo. Samozřejmě je potřeba si opakovat texty, přemýšlet o svých postavách. Ale stále je to jen práce a neměla by zasahovat, nebo dokonce nabourávat osobní život. Bohužel stačí velmi málo, aby se něco takového stalo. Aby postava herce ovlivnila i v osobním životě.

Když už jsem zde popsal několik přístupů a metod k tvorbě postavy, rozhodně nesmím opomenout Michaila Čechova a jeho psychologické gesto. Čechov říká, že klíč k naší vůli je v pohybech a gestu. Radí nám udělat silné, jednoduché a přeci dobře tvarované gesto, které máme několikrát opakovat. „*Po nějaké době vaše vůle pod vlivem tohoto gesta zesílí. Kromě toho zjistíte, že charakter pohybu, který děláte, zaměřuje vaši vůli určitým směrem a vyvolává ve vás určitou touhu, žádost či přání. A tak lze obecně říct, že síla pohybu probouzí naši vůli, jeho charakter v nás potom probouzí odpovídající touhu a psychická kvalita tohoto pohybu v nás rozeznává city.*“¹³ Pokud herec při své práci použije tvůrčí cestu pomocí psychologického gesta, a přímo se obrátí na své tvůrčí síly, vyhne se tomu, aby se z něj stal pouhý herec hrající pouze ze zvyku. Čechov dále radí, abychom se ptali sami sebe, jaká je hlavní touha naší postavy. Ve chvíli, kdy na to přijdeme, byť jen třeba náznakem, můžeme začít postupně stavět psychologické gesto. „*Použijte nejdřív jen svou ruku a paži. Můžete ji agresivně napřáhnout vpřed a zatnout pěst... nebo jí můžete natáhnout pomalu, pečlivě, rezervovaně a opatrně... můžete vztáhnout ruce vzhůru... A když jednou takto začnete, už vám nebude připadat těžké rozšířit dané gesto také na ramena, šíji, držení hlavy, trupu, na nohy a chodidla, až bude zapojeno celé vaše tělo.*“¹⁴ Psychologické gesto by také mělo být co nejjednodušší, neboť „*jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. Složitě psychologické gesto tuto funkci plnit nemůže. Skutečné psychologické gesto se bude podobat skice načrtnuté uhlem na malířově plátně předtím, než začne pracovat na detailech.*“¹⁵ Psychologické gesto je bezesporu velmi dobrý prostředek, jak se dostat blíže ke své postavě. Zpětně si vzpomínám, kolikrát na zkouškách po nás paní docentka Salzmannová chtěla, abychom udělali nějaké gesto. I když jsme nevěděli jaké gesto a proč to po nás chce, řekla že to je jedno, ať prostě něco uděláme. Stalo se tak a my potom s její pomocí z toho gesta dále vycházeli při tvorbě svých postav.

¹³ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

¹⁴ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

¹⁵ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331449-1

Tvorba v divadle DISK

Scanlon

Jako vůbec první roli, kterou jsem v absolventském ročníku v divadle Disk ztvárnil, byla postava podivína, blázna a nadšeného pyromana Scanlona ve hře Dale Wassermana Přelet nad kukaččím hnízdem, která je známá hlavně díky filmovému zpracování Miloše Formana v hlavní roli s Jackem Nicholsonem. Hra vychází z knižní předlohy od Kena Keseyho Vyhod'me ho z kola ven a odehrává se v psychiatrické léčebně. Scanlon je v ústavu zavřen za znásilnění, nebo to aspoň tvrdí. Má sexuální narážky na sestru Flinnovou a celkově mu dělá dobře, když se mluví o choulostivých záležitostech. Prodělal během své léčby taky několik elektrošoků, takže jakákoli zmínka o nich ho rozruší. Jinak je tichý, s nikým moc nemluví a drží se od ostatních dál. Ale ve chvíli, kdy už něco řekne, je výbušný jako bomba, na které skoro celou hru pracuje. Postupem času díky hlavní postavě McMurphymu, se začínají všichni blázni zavření na oddělení spolu sblížovat, včetně podivína Scanlona. Vytvoří si mezi sebou přátelské vazby a společně vzhlíží k osobě McMurphyho, který se stane jejich samozvaným vůdcem. Scanlon si pomalu nachází ke svým kolegům psychopatům vztah a stává se z něj přátelštější figura. Jeho vrchol přichází ve chvíli, kdy si pacienti spolu s doktorem uspořádají v noci na oddělení mejdan. Nejdřív se mu povede otevřít kukaň, ze které slečna Ratchedová řídí celé oddělení, a která je do té doby jakýmsi symbolem moci, a nakonec se mu i povede odpálit bombu, na které celou dobu usilovně pracoval. V tu chvíli se dostává do extáze a je na vrcholu blaha, které však přeruší příchod vrchní sestry Ratchedové. Scanlon se snaží McMurphyho přesvědčit, aby okamžitě odtamtud utekl a tím se zachránil. Na konci hry je už plnohodnotný člen party, která odsouhlasí náčelníku Bromdenovi udusit McMurphyho, který je po lobotomii odkázán na pouhé přežívání, a společným vítězným gestem vyprovodí náčelníka z léčebny pryč.

Přiznávám, že se mi na škole nikdy předtím nepoštěstilo hrát takový protipól k sobě samému. Jako první mě napadlo Scanlona začít stavět pomocí textu. Ovšem když jsem si poprvé přečetl naši úpravu, zjistil jsem, že má postava za celou hru říct jen pár vět. Je sice celou dobu na jevišti, ale nemluví. Jen si něco mručí pod vousy a sestavuje bombu. Tudíž jsem musel hledat jiný způsob, jak tuto postavu vytvořit. Opět jsem se vrátil k tomu, co jsem praktikoval první roky na DAMU. Chodil jsem po ulicích a pozoroval lidi. Schválně jsem vyhledával místa, kde bych mohl natrefit na různá individua. Ale nikde jsem nemohl potkat takový druh člověka, který bych potřeboval. Začal jsem tedy svou postavu tvořit dvěma směry. Na jednu stranu byl

můj Scanlon bláznivě milý a místy až roztomilý, na druhou stranu byl nebezpečný a výbušný. Asi tři týdny před premiérou se na nás přišli podívat a dát nám připomínky naši pedagogové. Po skončení zkoušky se mě pan profesor Burian zeptal, proč hraju dva lidi. Ať si vyberu jen jednoho a do něj dám úplně všechno. Rozhodl jsem se, že postavu budu hrát jako nebezpečného a výbušného chlápka. Představoval jsem si, jak asi takový člověk může myslet a reagovat na okolní podněty. Musel jsem zapojit svou fantazii, abych byl schopen takového chlápka vidět. Lukavský Stanislavského slova o představivosti a fantazii shrnuje: „*Představivost nám vyvolává to, co je, co známe. Fantazie to, co neexistuje, co ze skutečnosti neznáme. Fantazie všechno zná a všechno dokáže. Pro umělce jsou představivost a fantazie nepostradatelné.*“¹⁶ Jasná, silná představivost a fantazie je pro umělce, v našem případě herce, nepostradatelná nejen během hraní postavy na jevišti, ale také při studiu a tvorbě role. „*Představivost je vedoucí silou tvůrčího procesu.*“¹⁷ „*Je představivost iniciativní, která pracuje samostatně, neustále a bez námahy. Je představivost, které iniciativa chybí, ale zato se snadno chopí toho, co se jí napoví, a samostatně to rozvíjí, takže i s ní se dá pracovat poměrně lehce. S představivostí, která náповěď sice zachytí, ale nerozvíjí, je už těžší práce. A nejtěžší s těmi, kteří nejsou schopni ani samostatně tvořit, ani zachytit tvořivé impulsy. Musí-li hercovu představivost nahradit režisér svou vlastní, přestává být herec tvůrčím umělcem... Když herec přejímá jen vnější, formální stránky toho, co se mu ukáže, je to příznak nedostatku představivosti, bez které nelze být hercem.*“¹⁸ Musím říci, že představování mě vedlo tím správným směrem. Představoval jsem si, jak takový člověk asi myslí, jedná a pokoušel to zapojit během zkoušek. Pomohlo mi, že jsme také zkoušeli pomocí skupinových improvizací. Všichni jsme byli vyhnáni na jeviště ve svých postavách a museli jsme spolu nějakým způsobem přirozeně žít. V ten moment jsem mohl zkoušet různé reakce na okolní podněty, nebo na podněty od svých kolegů, a udělat si jasnou představu o tom, které jednání je správné a které nikoliv. Ve chvíli, kdy jsem byl vnitřně spojen s postavou, bylo skoro hotovo. Ale stále jsem cítil, že tomu chybí ten poslední krok. Pomyslná třešnička na dortu. Týden jsem nad tím dumal a zkoušel různé varianty, od tiků až po nesmyslná gesta. A pak jsem si vzpomněl na přednášky, kdy jsme mluvili o Laurenci Olivierovi. Ten byl znám tím, že pečlivě pracoval s maskou do posledního detailu. Byl rád, když diváci nepoznali, kdo hraje postavu, kterou Laurence Olivier ten večer na divadle ztvárňoval. Věděl jsem, že tohle je ta správná cesta. Maska.

¹⁶ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

¹⁷ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

¹⁸ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

Pod pojmem maska si většina lidí představí nějakou věc, která nám zakrývá část, nebo celý obličej. Existuje spousta typů takových masek. Již na počátku divadla byla maska nedílnou součástí vystoupení. Během kmenových slavností šamani a kouzelníci používali masky, ve starém Řecku herci nosili masky, v Commedii dell'arte měla každá postava svůj určitý druh masky. Maska má celkem tři funkce:

- charakterizační
- sugestivní
- autosugestivní

Tím, že si herec na sebe bere masku, ať doslova či jen vnější stylizací, proměňuje se v souladu s ní. Rozlišujeme tvrdé masky (to můžou být například karnevalové škrabošky atd.) a měkké masky, což je právě líčení, vousy, paruky, které hercům umožňují větší práci s mimikou. Ve starém Řecku a Římě byl pojem „osoba“ totožný se slovem označující divadelní masku. Maska znamenala totéž, co osoba ve hře. Maska neskrývala tvář, nýbrž odhalovala pravou podstatu postavy, kterou skutečná lidská tvář vyjádřit nezvládne. Lidská tvář pro antické divadlo byla moc detailní, aby odhalila celek, takže pomocí masky herec představoval charakter postavy obecně. Nešlo jen o rituál, jak v dávných dobách, ale šlo o skutečné převtělení. Ale dneska už se tyto typy masek na divadle používají málokdy. Pojem maska značí líčení, kterým se herec snaží změnit svou vizáž. Maska byla to poslední, co mé postavě chybělo. A přesně tímto způsobem jsem se rozhodl Scanlona dotvořit. Nechal jsem si narůst kotlety, udělal si výrazné kruhy pod očima, načernal si obočí a pořádně jsem si umastil a ulízl vlasy s pěšinkou uprostřed. Ještě jsem si posadil hlouběji hlas, abych působil nebezpečněji, a bylo hotovo.

Sám jsem byl překvapen, když za mnou kamarádi chodili po představení a říkali mi, jak dlouho jim trvalo, než mě poznali. Moje vlastní maminka mě například poznala až po deseti minutách, co jsem byl na jevišti. A když se na nás přišel podívat kolega Stanislav Lehký, nepoznal mě vůbec. Za pár dní na zkoušce v divadle se mě ptal: „Peťo, proč ty jsi s ostatními nehrál v tom Přeletu nad kukaččím hnízdem?“ načež jsem mu odpověděl, že jsem tam hrál. „Aha, takže ty jsi byl jeden z těch ošetřovatelů?“ Odpověděl jsem, že jsem hrál Scanlona, jednoho z těch bláznů, co je pořád na jevišti, sedí a montuje bombu. Nemohl tomu uvěřit a přiznal se, že mě během celé inscenace vůbec nepoznal.

Na této roli jsem zjistil, jak moc mi pomáhá k dotvoření charakteru maska a kostým. Vymyslel jsem si, že Scanlon musí mít na nohou ponožky, vytažené tepláky a gumové sandály, aby v případě zásahu elektrickým proudem byl uzemněný. Cítil jsem se ve své

masce, kostýmu a zejména charakteru postavy svobodný. Měl jsem pocit, že si najednou jako blázen mohu dovolit cokoliv. O masce Stanislavskij píše, že: „*Maska a kostým dávají člověku odvahu odhalit skryté instinkty a povahové rysy, obnažit nejintimnější stránky vlastní duše. A nejde jen o líčidla. Sama charakterizace je maska, za kterou se herec-člověk může skrýt a udělat jménem cizího člověka, co by sám neudělal.*“¹⁹ Postupem času během zkoušek a hraní jsem si také pomalu a nenápadně začal přidávat text a nakonec si myslím, že je Scanlon pěkná a nezapomenutelná postava.

Antonio

Jako třetí diskovou inscenaci paní režisérka Viktorka Čermáková vybrala Bouři od Williama Shakespeara. Její touha o netradiční zpracování tohoto titulu od začátku všechny zaujala. První, co nám řekla, že téma celé hry bude odpuštění. Odpuštění sobě, rodině a ostatním lidem. Charakter zpracování Bouře zařadila do komunistické doby v totalitním Československu, kde chtěla využít motivy undergroundové společnosti, například skladbami od skupiny The Plastic People of the Universe, nebo motivy Woodstocku. K tomu jsme dále využívali magického světa, do kterého Shakespeare svou Bouři situoval. Osobním poselstvím režisérky Viktorky Čermákové byla její otázka sama sobě, zda dokáže ona odpustit těm, kteří jí někdy v životě ublížili. Právě zamyšlení se nad tématem odpuštění z mnoha různých stran a pohledů bylo pro paní režisérku klíčové. Mnohdy až do té míry, že jsme opouštěli mantinely situací, neřešili to, co je Shakespearem psáno v textu, ale neustále jsme řešili, kdo komu má odpustit a jaké jsou podtexty, inspirace a motivy celé hry.

Na mě čekala role Antonia, zrádného bratra hlavního hrdiny Prospera. Prospero udělal ze svého bratra zástupce, který toho ihned využil k převratu. Všechny důležité lidi si předcházal, získal si jejich přízeň a bratra i s jeho dcerou posadil do kocábky a vyhnal. V bouři, kterou pak Prospero rozpoutá, loď s neapolským králem a jeho blízkými, mezi kterými je i Antonio, ztroskotá na stejném ostrově, na kterém před několika lety našel útočiště Prospero. Antonio je krásný příklad toho, čeho jsou lidé schopni udělat pro svou moc a slávu. Je to darebák, který všechny a všechno cynicky zesměšňuje. Na oko soucítí s králem a jeho ztrátou, ale za jeho zády se ho snaží zabít. Vše co dělá a říká ho má dostat na trůn, kam podle svého mínění náležitě patří. Nezastaví se před ničím, dokud se nestane králem.

Stejně jako v semestru, kdy jsme dělali Shakespeara v rámci klauzur, tak i tentokrát za námi přišel pan profesor Martin Hilský, aby nám předal své zkušenosti s touto poslední Shakespearovou hrou. Stejně jako u jiných Shakespearových děl, i u Bouře je důležitá víra ve

¹⁹ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

slovo. Sice všechny postavy nemají repliky v Blankversu, ale herci musí naprosto ctít text autora. Po zkušenosti s Shakespearem z druhého ročníku, jsem už věděl, jak k postavě přistoupit a kde moje práce musí začít. Ihned jsem začal pracovat na textu, abych ho dokonale ovládal a ctil pravidla Blankversu. Využil jsem nabídky pomoci naší hlasové pedagožky Reginy Szymikové a ve volných chvílích s ní pracoval na správné interpretaci textu.

A jestli jsem před chvílí psal o tom, že mi kostým pomáhá k dotvoření postavy, tak zde to platilo dvojnásob. Antoniovi mělo být něco přes šedesát let a měl mít asi tak sto padesát kilo. U této figury bylo od začátku jasné, na čem budu svou postavu stavět. Bohužel jsem na kostým čekal dlouhou dobu, takže jsem opět začal s hledáním podobností mezi Antoniem a mou zkušeností. Vzpomněl jsem si na jednoho svého bývalého kamaráda, který si přede mnou hrál na nejlepšího přítele, ale za zády mě pomlouval a štvál proti mě lidi v čele s mou tehdejší přítelkyní. Snažil jsem se ze vzpomínek vytáhnout vše, co by mi pomohlo a víceméně jsem charakter postavy vystavěl podle obrazu tohoto člověka. Dal jsem Antoniovi dvě tváře. Jednu, kterou chtěl ukazovat ostatním, a druhou, která byla čistým odrazem jeho duše. Vzpomněl jsem si, jak můj bývalý kamarád se mnou jednal, když jsme byli jen my dva, a jak před ostatními. Na tom jsem pak postavil Antoniovu neustálou potřebu shazovat druhé a vysmívat se jim. Potřebu mít stále všechny na své straně, ale zároveň jim být nadřazený a jimi opovrhovat. Na základě těchto vzpomínek jsem si ilustroval charakter toho člověka, pokusil se do něj vžít a přenést do své postavy na jeviště. „*V každém okamžiku svého pobytu na jevišti musí herec mít před očima buď to, co se děje kolem něho na scéně, čili vnější dané okolnosti vytvořené režisérem, výtvarníkem a ostatními tvůrci, nebo to, co se děje v jeho nitru, v jeho obrazotvornosti, čili představy, které ilustrují tyto okolnosti, dané pro životní naplnění role. Tyto představy v nás vyvolávají odpovídající náladu, ta působí na duši a vyvolává odpovídající prožívání.*“²⁰ Nějakou dobu jsem obraz toho kamaráda nosil v sobě a pomáhal si jím k navození správného pocitu. Upřímně ani nevím, kdy ten obraz zmizel, ale najednou tam nebyl a zbyla po něm jen postava Antonia. Myslím si, že pocit, který v sobě neustále ten člověk měl, je totožný s pocitem Antonia a nemohl jsem si při tvorbě najít lepší předobraz k postavě, než právě jeho. Oba jsou totiž stejní. Navenek ti nejlepší, kteří si zaslouží úctu a nejlepší postavení, ale uvnitř zahořklý na celý svět a nešťastní se svým životem.

Ve chvíli, kdy už jsem měl k dispozici kostým a masku, bylo skoro vše hotovo. Ale tentokrát ani kostým a maska nedaly Antoniovi tu potřebnou poslední korunku. Dopomohla mi až zkouška s paní docentkou Salzmannovou. Poprosila mě, jestli bych tam pro ni mohl dát trošku

²⁰ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

komiky. Něco málo z Polonia, kterého jsem ztvárnil v rámci klauzur. V tu chvíli jsem přesně věděl, co mé postavě chybí. Trocha komiky a rozpustilosti. Antonia jsem nechal občas stejně jako Polonia trochu ulítnout a přidal drobný taneček. Dále jsem se snažil pracovat se svým kostýmem. Ukázat divákům, jak mi to veliké vycpané břicho překáží v hraní. Na kratičkou chvíli jsem vystoupil z role a tímto způsobem komunikoval s divákem. „Koukejte lidi, co já, jakožto herec, tu kvůli vaší zábavě musím vydržet.“ Také jsem si snažil vyhrávat s holí, kterou má postava nosila stále při sobě. Ať už jí šťouchat a otravovat ostatní postavy, a tím jim dávat najevo svou nadřazenost, či si s ní jen tak zatočit, nebo jinak pohrát. Opět jsem byl překvapen, jak málo stačí k dotvoření charakteru. A jak moc je znát, když tento poslední krůček chybí.

Tonda

Naše poslední disková inscenace, Digitální podzemí, vzešla z pera autora Kryštofa Pavelky, který ji napsal přímo pro náš ročník. Pro mě byla napsána role Tondy, majitele horské chaty. Tonda je typický městský chlápek, kterého začne vír velkoměsta nudit, a tak si pořídí chatu na horách, kterou se svou ženou Růženu pronajímá. Na horách se stává přírodním člověkem a snaží se dělat maximum, aby zapadl mezi původní obyvatele. Ale nedaří se mu to. Nedokáže si zjednat respekt ani u své ženy, která ho klidně přímo před hosty shazuje. Dělá, že všechno umí a všemu rozumí, ale sám moc dobře ví, že to tak není. I z toho důvodu nechá svou ženu komunikovat s hosty, kterým se skoro celou hru úspěšně straní. Radši je někde zalezlý a sní o návratu do velkoměsta a o práci v korporátní společnosti, kde by měl stálou pracovní dobu a stálý plat. Unavuje ho i jeho žena a její záliba v hygge a ezoterické výzdobě. Od začátku je patrné, že ač se snaží dělat, že je jejich vztah a život na horách pohádkový, tak se oba trápí. Vše se na konci hry projeví, kdy si oba od srdce a zejména od plic poví, co si o sobě a o svém společném životě myslí.

Od začátku jsem věděl, jakým směrem postavu povedu. Byla nám dána veliká volnost při práci a toho jsem se snažil maximálně využít. Značnou část lockdownu jsem strávil na malém městě na Hané spolu s místními obyvateli, kteří pro mě byli bezednou studnou pro pozorování jejich chování a vyjadřování. Každý večer, co jsem s nimi byl, jsem si zapisoval vše, co řekli a udělali. Takže ve chvíli, kdy jsem dostal roli Tondy, věděl jsem, že mám spoustu materiálu pro hereckou práci na roli. Díky autorovi a režisérce, kterou byla paní docentka Eva Salzmánová, jsme si s jejich souhlasem mohli upravovat text, jak by podle nás seděl našim postavám. Značnou část postavy jsem vystavěl na zkušenostech, které jsem nasbíral právě během lockdownu. Měl jsem tolik materiálů, že jsem si mohl vybírat, co použiji. Byli to

zejména rádoby vtípné a silácké řeči. Dále jsem použil odposlechnutý styl intonace, která Tondovi dodávala ramena a všem sdělovala, že on je tady pánem. Také jsem na Hané odpozoroval, jaký tito rádoby mistři mají styl chůze. Hrudník lehce propadlý, ramena a pánev dopředu a špičky od sebe. Připadalo mi to, jako kdyby se kolébali ze strany na stranu a přitom pořád pocitově seděli na židli. Tento odpozorovaný typ chůze byl pro postavu Tondy ideální. A jelikož všichni, které jsem během lockdownu pozoroval, kouřili, musela má postava také kouřit, aby jí to přidalo na důležitosti. Tím, že jsem nasbíral spoustu materiálu na Hané, musel jsem svou postavu více čistit a více ubírat. Každopádně práce na této roli byla pro mě za odměnu a rád na toto zkoušení vzpomínám.

Už na začátku studia nám pan Vetchý říkal, abychom mezi sebou se spolužáky nenavazovali partnerské vztahy. Já ho neposlechl a později jsem toho v Disku trošku litoval. Mou ženu v Digitálním podzemí hrála v té době má spolužačka a partnerka. Vše bylo v pořádku, dokud jsme se nerozešli. Bylo pro mě psychicky velmi náročné oddělit své osobní city od postavy na jevišti. V šatně jsem se trápil, ale na scéně jsem musel hrát, že je všechno v pořádku. Myslím, že jsem se s tím vypořádal obstojně, ale každé představení pro mě bylo dvojnásob náročné po psychické stránce. Když se za touto zkušeností ohlédnu, tak jsem rád, že náš rozchod přišel až po konci zkoušení. Nebyl jsem při tvorbě postavy a při práci nijak negativně ovlivněn svými city. Myslím si, že kdyby se tak stalo už během zkoušení, byla by naše společná práce touto okolností určitě narušena. To se však nestalo, za což jsem rád, protože dle mého názoru, je naše třetí disková inscenace Digitální podzemí po všech stránkách vydařená a byla by škoda, kdyby jí kazily osobní spory a vztahy dvou aktérů.

Naopak u Platonova mi náš rozchod pomohl, neboť ty pocity, které v sobě Platonov má vůči Sofii, kterou hrála má bývalá partnerka, byly dosti podobné těm, které já měl vůči ní. Dokázal jsem na ní být velmi jednoduše nepřijemný a s lehkostí jí říkat všechna ta krutá slova. Dokonce mám pocit, že po rozchodu jsem byl v roli Platonova k Sofii daleko ostřejší a krutější, což podle mého názoru inscenaci nijak neuškodilo ba naopak. Ale pomohlo mi to pouze na jevišti, neboť po každém představení mi jako obyčejnému člověku bylo hůř. Došlo mi, jak je pro herce těžké upozadit své vlastní pocity a žít život pouze postavy. Na dvě hodiny musí zapomenout na sebe a ať chce nebo ne, musí být nikým jiným.

Platonov

Záměrně jsem si svou absolventskou roli v Čechovově Platonovovi nechal až nakonec, byť to byla v pořadí druhá postava, kterou jsem v divadle DISK ztvárnil. Jednalo se o titulní postavu,

kteřá do mého života zasáhla více, než bych si přál, a i z tohoto důvod jsem se rozhodl si vybrat téma Herecká postava a osobní zkušenost.

Role Michaila Platonova v naší druhé diskové inscenaci pro mě byla bezesporu největší výzva za celé studium na umělecké škole. Navíc jsem k ní už měl vybudovaný nějaký vztah. Před několika lety v druhém kole přijímacího řízení na Janáčkově akademii múzických umění v Brně jsme si měli připravit dialog Platonova a Osipa. Hru jsem si přečetl a rázem se stala jednou z mých nejoblíbenějších. Na JAMU jsem ovšem na tomto dialogu pohořel a nepřijali mě. Když o pár let později měla být role Platonova mou absolventskou rolí na DAMU, vzpomněl jsem si na nezdar v Brně a zapřísáhl se, že udělám všechno, co je v mých silách, abych tuto postavu zvládl, a tím tak uzavřel pomyslný kruh svého hereckého studia. Přistupoval jsem k Platonovovi od začátku velmi opatrně a s velkým respektem. Dlouhou dobu jsem si nevěděl rady, jak na něj. Zkoušel jsem na veřejnosti pozorovat lidi, vymýšlet různá gesta a postoje, co by Platonova mohla nějakým způsobem vykreslit anebo mi alespoň pomoci v hledání cesty k němu. Ale nic mi nefungovalo a nic se mi nedařilo. Vše bylo moc obecné a ani zdaleka nevykreslovalo Platonova tak, jakého jsme s panem režisérem Jakubem Korčákem chtěli vytvořit. Na jevišti jsem se cítil prázdný a bohužel podle toho vypadaly i moje herecké výkony. Stále jsem musel o Platonovovi přemýšlet, snažil jsem se s ním vést vnitřní dialog. Ptal jsem se ho, proč jedná tak, jak jedná. Co svým chováním sleduje a co je jeho cílem. Nemohl jsem ho dostat z hlavy a upřímně ani nechtěl. Věděl jsem, že to je má absolventská role a že se od ní bude odvíjet můj další profesní život. Navíc jsem cítil určitou odpovědnost nad tím představením. Čím dál víc jsem odsouval sám sebe a zabýval se Platonovem. Ale vůbec jsem si to nepřipouštěl a nejspíš ani neuvědomoval. Až když jsem si zpětně přečetl kus hereckého deníku z Platonova, který jsem si psal, pochopil jsem, na jak tenkém ledě jsem se pohyboval. Od začátku jsem chtěl, aby můj Platonov byl hlavně pravdivý, aby vše, co na jevišti udělám, byla pravda. Vzpomněl jsem si na pana profesora Radovana Lukavského a jeho knihu s názvem Stanislavského metoda herecké práce. V ní definuje pravdivé hraní role jako: *„...logicky a důsledně, lidsky myslit, chtít, usilovat a jednat v životních podmínkách role a v plné shodě s ní. Znamená to roli prožívat. Znamená to vdechnout roli ducha, a tím život a tento život předvést na scéně uměleckou formou.“* „Dále je třeba tvořit uvědoměle a opravdově. To vede k pravdě, pravda probouzí víru, a když přirozenost uvěří tomu, co se v člověku děje, dá se sama do práce: probudí se podvědomí a může se zrodit inspirace.“²¹

²¹ LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Mír 5, 1978

Bylo mi jasné, že u Platonova si nebudu moct držet takový odstup a nadhled, jako například u rolí, které jsem ztvárnil v prvních dvou semestrech. Budu se muset více ponořit do něj a dát mu velký kus sebe. Jak dále píše Lukavský, hlavní a zásadní cíl prožívání není jen roli dát vnější životnost, ale zejména ji obdarovat vnitřním životem. Je potřeba k tomuto cíli směřovat každou chvíli strávenou na jevišti. Věděl jsem, že bude pro mě zásadní uchopit vnitřní podstatu role. Jakmile porozumím jejímu psychologickému vnímání a jednání, budu na nejlepší cestě ji pochopit celou. „*Jen takové scénické umění, jež je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce, může umělecky vyjádřit všechny nepostihnutelné odstíny a celou hlubinu vnitřního života role. Jen takové umění může zcela uchvátit diváka, způsobit, aby nejen pochopil, ale především prožil vše, co se na scéně děje, může rozmnožit jeho vnitřní zkušenost a zůstat v něm časem nesmazatelné stopy.*“²²

Čekala mě opravdu nelehká práce u které jsem tušil, že buďto skončí velmi dobře, nebo naprostým výbuchem. Měl jsem značné obavy, ale přesto jsem se do práce těšil. První část zkoušení jsme strávili na učebně. Než jsme se všichni rozprchli na prázdniny, zkusili jsme celou hru projít. Všem nám to přišlo velmi zdařilé. Zpětně teď vidím, že šlo pouze o jakýsi mezistupeň v tvorbě opravdové inscenace. O žádném prožívání a vcit'ování nemohla být ani řeč. Vše byla pouhá skica, která nás měla připravit na to, co přijde v následujícím zkoušení na prknech divadla Disk. Samozřejmě jsme čekali, že po přesunu z učebny do reálného prostoru divadla některé věci nebudou fungovat. Ale byl jsem nemile překvapen, kolik toho nefungovalo. Najednou jsem měl pocit, že celá má práce na učebně byla zbytečná. Naučil jsem se text a to je vše. Ale nebyla to pravda. Už jsem měl Platonova prozkoumaného, oťukaného a mohla začít ta pravá herecká práce. Vcítit se do něj, pochopit, proč jedná tak, jak jedná, a vtisknout mu kus svého já. Ze začátku jsem se velmi trápil a nevěděl, co s postavou mám dělat. Mísil se ve mě vztek a beznaděj. Pochyboval jsem sám nad sebou. Až mi jednoho dne paní docentka Eva Salzmánová poradila, abych si začal psát herecký deník, že mi to pomůže. Dal jsem na její slova a musím říct, že mě to do značné míry zachránilo. Ze všech pocitů, které se ve mě praly, jsem se vypsals a hned se mi ulevilo. Nevím, do jaké míry se to do mé práce hodí, ale mám potřebu se s Vámi o své pocity během zkoušení podělit. Třeba to někdy někomu pomůže se z toho během práce na roli nezbláznit.

Herecký deník Platonova

Na popud paní docentky Salzmánové, jsem si začal psát herecký deník. Nebyl jsem si jistý, jestli to má vůbec cenu. Delší dobu jsem sám nad sebou a svou budoucí kariérou přemýšlel.

²² STANISLAVSIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946.

Říkal jsem si, že v divadle DISK nemám co dělat a už vůbec ne v titulní roli Platonova. Připadalo mi, že je kolem mě spousta talentovanějších a šikovnějších spolužáků, kteří by si roli zasloužili a určitě by ji zahráli lépe.

Rád bych se podělil o zkrácenou a přeepsanou část svého hereckého deníku ze zkoušení a hraní Platonova. Bohužel celou verzi zde nemohu uvést, neboť by vystačila na další diplomovou práci. A originální verzi bez přepisu už vůbec ne, protože je kvůli mnoha výrazům nepublikovatelná.

Už delší čas jsem si kladl otázku, jestli mám vůbec herectví dělat. Jestli se tím můžu někdy živit. Jestli mám na to, abych hrál v profesionálních divadlech. Teď jsem naštěstí student, takže mi ostatní spousta hereckých přešlapů prominou. Řeknou si, to je ještě teprve student, do toho doroste. Tomu to promineme. Ale tohle nebude trvat věčně. Po škole už nebudu student a všichni se mnou budou jednat a zacházet s jako opravdovým a hotovým hercem. Ale mám na to? Dokážu překonat tu hranici mezi školou a vstupem do profesionálního divadla? Někdy jsem o tom pochyboval. Měl jsem sice velkou podporu pedagogů, kteří mi věřili (a snad nadále věří) a stále opakovali, že na to mám a jednou bych mohl být dobrým hercem. Věřil jsem jim, nebo spíše jsem těm slovům chtěl věřit, ale vnitřně jsem to tak vůbec necítil. Ale na druhou stranu mi přišla škoda všechno to úsilí a práci na škole hodit za hlavu. Říkal jsem si, že to všechno snad bude způsobeno tím, že jsem absolutně nevěděl, jak uchopit Platonova. A že ve chvíli, kdy se mi to povede, nebudu o sobě pochybovat a půjdu si dál za svým snem. V návaznosti na to, jsem si do deníku napsal: „*Musím zatnout zuby a bojovat, jak by řekl Ondra Vetchý. Tak tedy budu bojovat!*“²³

V jednu chvíli během zkoušení, jsem se najednou začal chovat úplně jinak. Ovšem ne na jevišti, ale mimo něj. Byl jsem nepříjemný na svou přítelkyni, na své spolužáky, na své ostatní kamarády, prostě na všechny. Bohužel jsem si to uvědomil až zpětně. Toto období jsem hodně pil. Měl jsem nějakou potřebu od všeho utéct a mít chvíli klid, k čemuž mi dopomáhal alkohol. Nevím, kam by tento stav dospěl, kdybych si to neuvědomil ještě včas a nezamyslel se nad sebou. Všechny tyto problémy a stavy jsem si do deníku zapsal, ovšem neodvážím se to sem napsat. Ale podělím se o autentický přepis, který jsem si zapsal po vystřízlivění a připuštění, že mám v sobě nějaké demony, které musím porazit.

„Pár dní jsem teď nad sebou a svým chováním přemýšlel. Všechny ty problémy začaly ve chvíli, kdy jsme změnili chování Platonova. Původně jsem vše hrál hodně expresivně. Křičel jsem, dělal velká gesta, pobíhal sem a tam. Pak mi jednou pan režisér řekl, abych si všechnu

²³ URBAN, Petr. Herecký deník Platonova

tu energii a pocity držel v sobě, ale ven pustil jen nepatrnou část. Zpětně si teď uvědomuji, že všechnu tu nakumulovanou energii a pocity, které se ve mě za den zkoušení nashromáždily, jsem si ze zkoušky s sebou nosil domů. Část postavy zůstávala stále se mnou a to i když jsem byl mimo divadlo. Ještě teď cítím, že jsem se toho pocitu úplně nezbažil, ale myslím si, že je důležité, že jsem si ten problém uvědomil. Musím se všem omluvit a začít pracovat na nějaké psychické očištění. Vždyť je to jen divadlo, nejde přeci o život.“²⁴

Čtrnáct dní do premiéry jsem konečně začínal pociťovat nějaký posun. Ve spoustě informací, které jsem měl o postavě, situacích, zkrátka celé hře, jsem se začal trochu orientovat. Stále to však bylo málo. Měl jsem v hlavě přesnou představu Platonova. Platonova jako člověka, který se sebou nemůže žít. Viděl jsem zlomeného člověka, kterého v životě zklamal nejvíc on sám. Ale nedařilo se mi tu představu přenést na jeviště. Na prstech obou rukou bych nedokázal spočítat, na kolika zkouškách jsem byl vrácen po jedné větě, kterou jsem musel několikrát opakovat. Připadal jsem si neuvěřitelně neschopně. Jako pitomec. Jako pitomec, který neumí říct pravdivě a uvěřitelně jednu jedinou větu. Ale neměl jsem vztek na pana režiséra nebo ostatní pedagogy, kteří často byly přítomni na zkouškách. Měl jsem vztek sám na sebe! Ale lhal bych, kdybych neřekl, že mě během zkoušení občas taky pěkně štvali. Hlavně ve chvílích, kdy jsem musel během vteřiny v sobě zahrát deset různých emocí a pocitů, které si ještě ke všemu úplně odporují. Ptal jsem se sám sebe: „*Jak to mám všechno umyslet?*“ A už jsem byl hlavně alergický na slovo „NAVAZUJ“! Přišlo mi jako nesmysl, aby Platonov ve třetím dějství (kde má kocovinu, horečku, pořád ho někdo budí takže si ani neodpočine) dokázal ve vteřině dělat zásadní rozhodnutí a chrlit ze sebe výmluvy, aby dokázal utéct před problémy. Věděl jsem, že se musí rychle rozhodovat, ale takovou bystrost by v kocovině a nemoci nemohl mít nikdo. S odstupem času už na to samozřejmě nahlížím jinak a vím, co tím pedagogové měli na mysli a kam mě tím chtěli dostat. Nebyl prostor na žádné pauzy, ve chvíli, kdyby to Platonov neustál, celá hra by se mu zhroutila jako domeček z karet.

Po zkoušce, kdy jsem byl panem režisérem vrácen pořád do kola, mi přišla krásná zpráva od paní docentky Salzmannové: „Byl jsi statečnej dnes! Oceňuji velmi! Viděla jsem, že máš namále, ale ustál jsi to. A bude to dobrý!“ Přiznávám, že mi zpráva od ní udělala velikou radost, pomohla mi se uklidnit, a jak říká paní docentka, znovu mě nakopnout.

Na další zkoušce jsem se pokusil ze sebe chrlit věty jak na běžícím pásu. A světe div se, ono to začalo fungovat! Od začátku jsem panu režisérovi věřil, že tahle představa Platonova, kterou jsme si na začátku nastínili, je ta správná. Ale ne vždy jsem s ním souhlasil nad

²⁴ URBAN, Petr. Herecký deník Platonova

výkladem scény. A přiznám se, že už jsem pak občas byl v opozici pouze z trucu a frustrace. Po této zkoušce jsem se rozhodně cítil lépe a víc jsem si začal věřit. Začal jsem si v roli hledat „to své“, ale pořád tam byla spousta míst, kde mě zrazovalo vlastní tělo. Prý jsem se nepřírozeně předkláněl nebo si taktovoil hlavou, takže cokoliv jsem řekl, nebylo autentické a uvěřitelné. Mluvil jsem o tom i s panem Ondřejem Vetchým, který mi sdělil, že to taky občas dělá, když si není jistý tím, co říká. Dal mi pár rad, jak se tomu nešvaru vyvarovat, a nebo v lepším případě mu úplně předejít.

Naštěstí rady pana Vetchého skutečně fungovaly. Je opravdu zajímavé, jak nás dokáže tělo prozradit. Můžeme se snažit sebevíc, ale pokud, to co děláme nebo říkáme nemáme zvnitřněné, náš postoj, gesta, napětí v těle, tiky, i hlas, to všechno prozradí, že lžeme. Ano, divadlo sice není skutečnost, ale herec by měl udělat vše pro to, aby divák uvěřil, že to skutečnost je.

Potřeboval jsem svou postavu vylehčit a být bystřejší v navazování. Jak mi celé zkoušení naše hlasová pedagožka paní Regina Szymiková vtoukala do hlavy: „Musí to být jako v nohách v trávě.“ (Tím myslela Bosé nohy v parku, pozn. aut.) Bosé nohy v parku jsme spolu s mou spolužačkou Matyldou Königovou hráli ve třetím ročníku v zimním semestru. Hra je založená na lehkosti a plynutí vtupně napsaného textu. Postavy jsou jasně vykreslené, nic hlubokého nevytváří a hrají spolu dialogický ping pong. A i když Platonov je úplně jiná hra, zbytečně dlouhé psychologické pauzy do ní nepatří.

Všichni pedagogové říkali, že to všechno, co po mně chtějí, půjde a bude to dobré. Řekl jsem si, že jim budu věřit. Snad vědí, co dělají. A stejně už nebylo cesty zpět, protože jsem v tom zkoušení nechal spoustu energie, nervů a potu. Bohužel po pár dalších zkouškách jsem se opět ztrácel a nevěděl, co se sebou a s postavou mám dělat. V hlavě se mi to už všechno motalo a všechny informace se mi pomalu ale jistě slévali do jedné. Měl jsem strach, co se bude dít, až pojedeme celou hru v celku. Museli jsme nějakou chvíli zkoušet bez nemocného Tomáše Weissera, a to i když bylo osm dní do premiéry.

Ve chvíli, kdy se do inscenace přidala hudba, všechny nás to rozhodilo, v čele se mnou. Zkouškou jsem se doslova protrávil. Nebyla tam pravda a jako celek to jednoduše nefungovalo. Pan režisér nám stále opakoval, že máme stále ještě dost času, ať se nebojíme. Ale já se začínal spíš děsit, protože premiéra už byla za rohem.

Takže týden do premiéry jsem se snažil ze všeho nejvíc uklidnit a být psychicky silný. Cítil obrovskou zodpovědnost za celou inscenaci. „*Ta inscenace bude tak dobrá, jak bude dobrý její nejslabší článek. A pokud by nejslabším článkem byla hlavní postava, mohli bychom to rovnou zabalit. Víím, že tu postavu dokážu zahrát tak, jak bych chtěl a jak si to představuji.*

*Musím se jen uklidnit a nechat všechny situace na sebe působit. A zejména se napojit na ostatní. Vycházet z nich a jejich energie a nevytvářet něco uměle. Každopádně mám pocit, že všichni kolem mě jsou autentičtí, jen já se se svou postavou peru a trápím. Asi jsem prostě úplně neschopný.*²⁵

Nakonec mě tento pocit neschopnosti dohnal až k slzám. Počkal jsem si v šatně divadla a když všichni odešli, začal jsem brečet jak malé dítě. Nutno podotknout, že to nebylo poprvé, jen jsem se sám před sebou styděl a nechtěl to napsat ani do deníku, který jsem chtěl použít jako základ diplomové práce. Už mi ale bylo všechno jedno a všechnen stud šel stranou. Hlavně také proto, že mi to pomáhalo. Vždy jsem se pak uklidnil a znovu si opakoval, na co se musím na jevišti zaměřit. Na to, co chci říct, co tím chci říct a proč to chci říct- čeho tím chci dosáhnout. Že nic nesmí být mechanické a umělé. Musím věřit v text, postavu, ale hlavně v sám sebe!

Po každé špatné zkoušce s železnou pravidelností následovala zkouška lepší. *„Opět jsem měl pocit, že jdu správným směrem. Pro mě nejtěžší scénu, kdy jako Platonov nadávám své ženě Saše a ponižuji jí, jsme zkusili zase jiným způsobem. Daleko niterněji, bez zbytečné exprese a notné dávky hysterie. A ono to fungovalo.*²⁶ Cítil jsem, že Platonovovi rozumím a že mu rozumí i všichni ostatní. Dokonce jsem se přistihl u toho, že mi ho bylo líto. Že i když všechny kolem sebe ničí a ubližuje jim, tak stejně nejvíc ubližuje sobě. Na úplném konci scény ze mě samo od sebe vyšlo gesto, které jsem nikdy předtím neudělal. Pomalu jsem o něm ani nevěděl. Když jsem si uvědomil, co to bylo za gesto, řekl jsem si, že to bylo asi úplně mimo. Platonov by takové gesto neudělal. Když jsme pak tuhle scénu znovu opakovali, gesto jsem neudělal. Jakmile scéna skončila, pan režisér povídá: „Dobrý Pét’o, ale proč jste tam neudělal to gesto na konci? To mi přišlo jako dobrý nápad.“ Měl jsem radost, protože se mi povedlo napojit na postavu tak, jak jsem chtěl. Petrovi to gesto přišlo jako špatný nápad, on by to neudělal. Ale Platonov očividně ano. Gesto jsem fixoval a nakonec Platonovovi zůstalo až do úplného konce.

Týden před premiérou jsme museli zkoušení Platonova přerušit, protože z nemoci Tomáše Weissera se vyklubal Covid. Následovala karanténa. A silné pocity zmaru. Dvoutříměsíční práce plná psychického vypětí byla pro tuto chvíli k ničemu. Nebo alespoň tak mi to připadalo. Nikdo nevěděl, jak dlouho bude tato vynucená pauza trvat. Už jsem ani nevěděl, jestli se mám smát, nebo brečet. Zkoušení první inscenace Přelet nad kukaččím hnízdem bylo

²⁵ URBAN, Petr. Herecký deník Platonova

²⁶ URBAN, Petr. Herecký deník Platonova

ovlivněno epidemií a nakonec i Platonov. Nezbyvalo nám nic jiného, než sedět doma a čekat, jak dopadnou testy po karanténě.

Pan režisér mi během karantény několikrát volal a snažil se mě uklidnit, což mi moc pomohlo. Celkově bych chtěl panu režisérovi Korčákovi poděkovat za lidský a starostlivý přístup během celého zkoušení. Cítil jsem v něm oporu a i to mě hnalo dál.

Snažil jsem se na situaci ohledně karantény hledat pozitiva. Měl jsem aspoň během toho spoustu času nad Platonovem přemýšlet, pročítat si text a aspoň touhle formou s ním stále udržovat nějaký kontakt. Věřil jsem, že těch několik dní mi pomůže. Trošku od postavy poodstoupím, vytvořím si nadhled a až se vrátíme na jeviště, moje hraní bude lehčí a čitelnější. Řekl jsem si, že si dám na chvíli volno i od psaní. Na chvílku vypnu a budu se soustředit na sebe.

Ovšem vůbec jsem nevypnul. Každou noc před spaním jsem si v hlavě vybavoval a přehrával určité scény z Platonova. Občas jsem ani nechtěl, ale mozek se mě na nic neptal. Několikrát se mi o Platonovovi během karantény zdálo. Vlastně to bylo skoro každý den. A byl to pořád ten stejný sen. Stál jsem a koukal na Platonova jako druhá osoba a přitom jsem věděl, že jsem Platonov a koukám sám na sebe. Mlčky jsem koukal, jak trpí a bylo mi ho líto. Zároveň jsem trpěl s ním, protože já byl v tom snu on. Jen jsem stál a pozoroval, jak kolem něj všichni chodí okolo a nadávají mu a napadají ho. Nakonec jsme tam spolu zůstali stát jen my dva. Já, jakožto druhá osoba a já jakožto Platonov. Jen jsme na sebe zírali a nic neřekli. Cítil jsem, jak ho kromě mě nikdo nechápe a jak je uvnitř neskutečně opuštěný. Trpěl jsem s ním. A i když jsem jen stál a nic neudělal, vnitřně jsem mu chtěl pomoci. Dostat ho pryč z okovů jeho všedního a nešťastného života.

Když jsem se ráno probudil poté, co se mi sen zdál poprvé, došlo mi, že to, co jsem cítil v tom snu, by mělo být i na jevišti. Poprvé v životě se mi stalo, že mi sen pomohl v tvůrčí herecké práci. Nikdy by mě nenapadlo, že snění může být pro herce takto přínosné. I díky tomu jsem si začal být s Platonovem bližší. A věděl jsem, že až nám bude umožněno vrátit se na jeviště, budeme připraveni spolu žít.

Pak ale přišla dlouhá odmlka, neboť z vládního nařízení byla všechna divadla uzavřena a bohužel i škola. Nemohli jsme hrát a ani zkoušet. Celkem jsme stihli Platonova zahrát třikrát, jednu premiéru a dvě reprízy. Přes půl roku jsme nemohli Platonova hrát. Ale dlouhá pauza nám všem pomohla získat nadhled nad svými postavami a vůbec celou hrou. Během nucené pauzy jsem si aspoň průběžně pročítal text a koukal na záznam z premiéry. Snažil jsem se být stále připraven, kdyby se divadla náhodou otevřela. Na jaře jsme natáčeli záznamy všech inscenací, takže jsme začali Platonova po dlouhé době oprašovat. A bylo to jiné. Každému se

jeho postava během pauzy rozležela a usadila. Celá inscenace byla lehčí, k čemuž dopomohly i škrty, které během nehraní udělal pan režisér s paní dramaturgyní Kudláčkovou. Hra měla temporytmus, spád, všichni jsme se v tom najednou cítili o hodně lépe. Těšil jsem se, až zase budeme moct hrát před živým publikem. Bohužel první repríza po tak dlouhé době nedopadla jak jsem si představoval. Sklouznul jsem k tomu, co bylo na premiéře před více než půl rokem. Vytratila se lehkost a průběžné jednání. Častěji jsem se uchyloval k zbytečnému přepětí a křeči. Nebyl jsem si jistý, nevěřil si a proto zmizela mojí postavě pravda.

Na úplném začátku zkoušení jsem říkal, že se těším, až budeme Platonova hrát pravidelně. Protože Platonov je titul, který roste, vyvíjí se a s každou reprízou se posouvá dál. Těšil jsem se, až se na konci studia podívám na záznam z premiéry, poté na záznam jednoho z posledních představení a uvidím, jaký je mezi nimi rozdíl. Ovšem kvůli epidemiologické situaci to nebylo možné. Ve chvíli, kdy jsme ke konci sezóny mohli začít pravidelně hrát, byť jen na chvíli, cítil jsem, jak se moje postava a vůbec celá inscenace s každou reprízou posouvá dál a dál. Vrcholem toho byla derniéra, kterou jsme si jak my, tak i diváci neskutečně užili. Bylo to nejlepší představení Platonova, které jsme za tu krátkou dobu odehráli. Mrzí mě, že jsme spolu s Platonovem nemohli na jevišti strávit více času.

S odstupem času na zkoušení Platonova vzpomínám jen v dobrém. Bylo to sice pro mě velmi náročné zkoušení, jak po psychické, tak i po fyzické stránce, ale cítím, že mě neskutečným způsobem posunulo dál. Celou dobu jsem měl plnou podporu všech pedagogů a spolužáků, za což jim patří můj veliký dík. A i když vím, že jsem byl občas nesnesitelný, rozčiloval se a byl naštvaný na celý svět, tak jsem za tuto zkušenost nesmírně vděčný. Mám pocit, že když jsem zvládnul Platonova, se všemi možnými peripetemi, které zkoušení i reprízování provázeli, tak už zvládnu naprosto cokoliv. Doufám, že se třeba ještě jednoho dne naskytne příležitost a my se k sobě s Platonovem opět vrátíme.

Závěr

Shrnutí mého studia na DAMU

Během studia jsem se seznámil s mnoha způsoby tvorby postav. Ať už to bylo pozorování, ztělesnění, prožívání, napodobování. Každá tato metoda může dopomoci herci v práci. Já nejraději pracuji formou Stanislavského prožívání, ale každou svou postavu pak dotvořím ještě jinou technikou. Každý herec to samozřejmě může mít jinak, ale podle mé osobní zkušenosti je ideální jakási syntéza všech těchto hereckých technik.

Kdyby se mě někdo zeptal, jestli bych šel na DAMU znovu, kdybych se vrátil v čase, nerozmýšlel bych se ani vteřinu a odpověděl ano. Studium je sice extrémně náročné, ale díky tomu člověk pozná sám sebe a své hranice. Druhý rok na DAMU byl pro mě asi nejtěžší. Z hlediska hledání sebe sama. Spadl mi veliký kámen ze srdce, že jsem nebyl po prvním roce vyloučen a narostl mi hřebínek. Zároveň jsem ale o sobě stále dost pochyboval, což jsem se snažil nedávat najevo. Tento svůj vnitřní rozpor jsem řešil alkoholem a nebylo ho málo. Měl jsem pocit, že na nic nestačím, ale když jsem se napil, byl jsem mistr světa. A připadalo mi, že zvládnou úplně cokoli. Moji spolužáci o mě měli strach a snažili se mi domluvit. Dokonce jednou vše vyvrcholilo potyčkou se spolužákem. Ale mě to nezajímalo, potřeboval jsem utéct z toho všedního střízlivého pocitu. S odstupem času vidím, že jsem i svou práci na hodinách odbýval a postavám jsem nedal vše. Možná i proto jsem měl vždy z herectví na hodnocení B a ne A. Věřím, že to pedagogové vycítili, že není vše v pořádku. A jsem rád, že mě nechali se s tím vypořádat sám. Protože vím, že už se mi to znovu nestane. Sám jsem si tím prošel, sám na to přišel a sám to taky zarazil. Člověk si může projít všemožnými bažinami života. Pokud dokáže sám opět najít pevnou půdu pod nohama, stane se z něj silnější osobnost. A přesně to ze mě DAMU udělala. Silnějšího člověka. Ano, škola mi toho dala daleko víc. Díky ní jsem poznal své spolužáky, kteří již navždy budou hluboko v mém srdci, své pedagogy, na které nikdy nezapomenu a spoustu dalších skvělých lidí. Ale hlavně mi DAMU pomohla najít sebe sama, sebe jako člověka, který už teď přesně ví, co od života chce.

Seznam použité literatury a zdrojů

BRECHT, Bertolt. O divadelním umění, Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

ČECHOV, Michail. Hercova cesta/O herecké technice, Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7331-449-1

DIDEROT, Denis. Herecký paradox, Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7

HLADÍK, Jaroslav. Společenské vědy v kostce, Fragment, 1996. ISBN 80-7200-044-6

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce, Praha: Mír 5, 1978.

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník, Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0
STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví, Praha: Athos, 1946.
STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění, Praha: Fr. Borový, 1941.
URBAN, Petr. Herecký deník Platonova
VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví, Praha: Kant, 2014. ISBN 978-80-7437-141-7

