

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE
HEREC JAKO PRINCIPÁL
TOMÁŠ ČAPEK

Studijní program: Dramatická umění
Obor: Herectví činoherního divadla
Vedoucí práce: Tomáš Töpfer
Oponent: Eva Salzmannová
Dat. odevzdání práce: 17.5. 2022
Přidělovaný akademický titul: MgA.

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

DIPLOMA THESIS
ACTOR AS A PRINCIPAL
TOMÁŠ ČAPEK

Study program: Performing Arts
Specialization: Acting of Dramatic theatre
Supervisor: Tomáš Töpfer
Opponent: Eva Salzmánová
Submission of work: 17.5. 2022
Degree granted: MgA

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

PRINCIPÁL JAKO HEREC

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

V Praze, dne 17.5. 2022

.....

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)

Tato diplomová práce mapuje dráhu nezávislého souboru *Ductus Deferens* vzniklého z iniciativy mě a mých spolužáků již v průběhu studií činoherního herectví. Zároveň však prezentuje mé osobní uvažování nad herectvím, divadlem, jeho formou a ideou, které do souboru přirozeně projektují. Nepovažuji práci za nikterak odbornou a vyhrazuji si právo mýlit se, neb jsem stále divadelníkem čerstvým a odmítám vynášet rezolutní pravdy. Pokouším se pouze pojmenovávat principy, na kterých stojí mnou odvedená práce a vyhodnocovat, zda je funkční. Považuji ji za pokus o pojmenování tvůrčího přerodu posledních let svého studia.

ABSTRAKT (ENG)

This diploma thesis is mapping the career of the independent theatre ensemble *Ductus Deferens*, founded by me and other classmates during our studies of Acting of Dramatic theatre. It also presents my personal thoughts about acting, theatre, its form and ideals, which are naturally projected into the ensemble. I do not consider this work anyhow qualified and reserve the right to be wrong, because I perceive myself still as a theatre novice, who refuses to be resolutely true. I am trying to name the principals of my work and evaluate, whether it is functional or not. This work is an attempt of a definition of my creative rebirth of the last years of my studies.

KLÍČOVÁ SLOVA (CZ)

Soubor, herectví, herecká technika, forma, ideál

KEY WORDS (ENG)

Ensemble, acting, acting technique, form, ideals

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych poděkovat všem pedagogům, kteří mě provázeli čtyřmi roky mého studia v čele s *Mgr. Danielelem Hrbkem Ph.D. RIP.* Všem, kteří mi byli impulsem pro mou tvorbu a probouzeli ve mně radost z divadelního poznávání. Dále pak mé rodině, která po celou dobu mých studií perfektně předstírala, že je pyšná na mé odhodlání být hercem. A v neposlední řadě mým přátelům, s nimiž jsem měl v průběhu let možnost hrát, zkoušet, rozvíjet se a následně naše lidské souznění zužitkovat na prknech, která znamenají *Ductus Deferens*.

OBSAH

1. ÚVOD	8
2. ZROD	8
3. DUCTUS DEFERENS ²	9
4. FORMA	11
4.1. TEMPORYTMUS	14
4.1.1. PROSTOR	15
4.1.2. SLOVO	16
4.2. TIMING	17
4.3. STŘIH	17
5. JAZYK	19
5.1. MÉDIA	19
5.2. CRINGE	20
6. TÉMA	22
7. REŽIJNÍ TVORBA	23
7.1. CESTOPISSING	24
7.2. INSTALACE IZOLACE	26
8. HERMAN ČOLEK	29
9. HERECKÁ TVORBA	30
9.1. HARLEKÝN JE MRTVÝ	31
10. NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET	35
11. ZÁVĚR	37

1. ÚVOD

Odmala se považuji za člověka zkoumavého, hravého a rozverného, cítícího neustálou potřebu se projevit. V raných počátcích bylo toto nastavení, ve zpětné sebereflexi, spíše nesnesitelné v mém exhibicionismu a společenském ventilu, který se málokdy setkával s pochopením. Před studiem na DAMU jsem se cítil být spíše vyvrhelem společnosti podléhající konvencím, které jsem odmítal uznávat, než člověkem působícím dojmem uvědomělosti. Vysvobozením z tohoto prostředí, ale i mé nekonečné tendence projevovat se, se mi stalo divadlo, kde se mé kvality ve smyslu múzického nadání, které jsem díky své dobré genetické vybavenosti obdržel, ale současně jej již před setkáním s prkny rozvíjel, zúročily.

V průběhu seznamování se s divadelním uměním jsem začal cítit přirozenou potřebu zapojovat do své tvorby všechny možné složky projevu, které ovládám, díky kterým jsem nabyl pocitu, že krom herectví, které je mým hlavním studijním oborem, toužím po rozšíření svého obzoru i na poli autorské tvorby. Tato potřeba v průběhu studií vyústila v založení souboru *Ductus Deferens*, složeného z nejbližších spolužáků, které přepadaly obdobné záchvěvy jevištní realizace, jež jsme začali sdílet. Ani v našich nejfantazijnějších představách bychom v dobách, kdy jsme se rozhodli soubor založit, nepředpovídali, že k dnešnímu dni vybudujeme definovatelnou formu specifickým žánrem a vědomým divadelním jazykem.

Práce si klade za cíl reflektovat rovinu, v níž od začátku souboru přemýšlíme, a popsat ji na pozadí mnou poznané terminologie divadelního jazyka. Současně se zamýšlí nad mým osobním přerodem z herce do pozice principála souboru. Osciluje na hranici vnitřního a vnějšího pohledu na hereckou techniku i samotný divadelní obraz. Právě tato oscilace by měla být jejím tématem.

2. ZROD

Počátky souboru *Ductus Deferens* (*latinsky chámovod*) se datují již k lednu roku 2020, době, kdy jsem byl studentem druhého ročníku oboru činoherního herectví. Společně s několika spolužáky, konkrétně *Barborou Laurencií Vágnerovou*, *Janem Staňkem*, *HuI Dr. Markem Frňkou*, *Petrem Matyášem Cibulkou* a *Máriem Mačičákem*, jsme se rozhodli nazkoušet autorskou inscenaci bez jakékoli jasné předlohy či ponětí o jejím výsledném tvaru. Touha vydat se touto cestou pramenila z čistého přetlaku

vlastních nápadů, které nebylo možné realizovat v rámci zkoušení jednotlivých klauzur či cvičení v hodinách herectví. Toho času jsme byli všichni zmínění, krom Barbory, ubytováni na koleji *Hradební 7*. Po výuce jsme se zde scházeli při nekalých činnostech v pozdních večerních hodinách a nechali se pravidelně navštěvovat múzou absurdních hereckých, muzikantských i nonverbálních etud, které jsme na místě zpravidla okamžitě realizovali.

To vše pak přirozeně vedlo k úvahám a debatám, jakou formou by bylo možné přenést tyto původem spontánní výstupy na jeviště. Představa zcela absolutní svobody formy hereckého projevu i scénického celku bez pedagogického dohledu a konvencí divadelního provozu v nás začala intenzivně ožívat. Vcelku přirozenou cestou jsem se stal organizátorem veškerých setkání i zkoušek, nikoli pro svou vlastní touhu být leaderem, ale jednoduše proto, že jsem byl ze zmíněných, se vší úctou, nejzodpovědnější. Na základě několika pohybových a improvizčních workshopů, které nám nad rámec výuky zprostředkoval vedoucí ročníku *Mgr. Daniel Hrbek, Ph.D., RIP*. jsme měli jisté ponětí o tom, jak lze pracovat bez pevné textové předlohy formou *devised theatre*, tedy cestou kolektivní tvorby, a zažehli jsme jiskru specifické divadelní tvorby, jež již v průběhu studií dostala vzniku nezávislého souboru.

3. DUCTUS DEFERENS²

První inscenace *Ductus Deferens²*, která pojednává o hormonálním dospívání mladého adolescenta, je formát oscilující na hraně revue a kabaretu. Sled výstupů, které pojí vcelku primitivní dějová linie, slouží jako kostra pro polo-improvizační existenci herců v jednotlivých situacích. Původně vznikla pro kočovné účely, a tak není zatížená náročným scénografickým ani technickým řešením. To vše tak přirozeně nahrává rozmanitosti hereckých prostředků, skrze které může inscenace otevřeně komunikovat.

Obvyklým formátem zkoušení, se kterým se v rámci dramatické tvorby pravidelně setkáváme, je proces zkoušení od textu do prostoru. V případě *Ductus Deferens²* je tomu naopak, a to zcela záměrně. Zajímalo nás, jak by bylo možné postupovat bez jasné vidiny výsledného tvaru. Zpětně si ovšem nemyslím, že jsme považovali tento postup za experimentální či jakkoli alternativní. Na základě uměleckého, ale i lidského souznění jsme byli přesvědčeni, že veškeré jistoty, které

opouštíme, využijeme ve svůj prospěch a právě tak budeme moct inscenaci tematizovat, formou.

Každý z herců si zvolil postavu na základě jemu blízké polohy a hra se začala psát, hrou. Připravili jsme si opravdu jednoduchý sled situací pomyslného děje a improvizací v prostoru fixovali text, který by sám o sobě asi neskýtal příliš dramatický potenciál. Bylo ovšem zajímavé pozorovat, že opačný přístup ke zkoušení, vytváření situace, nikoli její interpretace, dává hercům prostor až absolutní svobody ve smyslu volby hereckých prostředků. Co totiž vychází skutečně z nich samotných, bez nutnosti naplňování psychologické struktury postavy, nese tak ryzí půvab autenticity, že konečný výsledek nikdy nepůsobí křečovitě ani nepřirozeně. Tento způsob práce navíc vedl k přirozenému vyústění v jednotný herecký styl, díky kterému jsme byli vůbec poprvé schopni pojmenovat si, v čem tkví náš kolektivní jevištní potenciál, a jak jej lze do budoucna rozvíjet.

V historickém kontextu je režisér definován jako ten jeden z herců, který opustil jeviště a začal reflektovat počínání kolegů. Tím, kdo jeviště v tomto případě opustil, jsem byl po několika improvizčních happeninzích já. Necítil jsem se být ovšem režisérem, ale divákem, který pouze umí pojmenovat, co se před ním odehrává na základě osvojení si divadelního jazyka. Jelikož jsme od začátku toužili po tvorbě tvaru komediálního, bral jsem svou práci tak, že v případě, že mě kolegové pobaví, je třeba pojmenovat si, z čeho daný humor konkrétně pramení a situaci zafixovat. K jednotlivým obrazům jsme ovšem přistupovali spíše jako k výstupům, ve kterých jsme se snažili uplatnit všemožně zvláštní nápady typu zpomalené mluvy, živého dabingu herce na jevišti jiným hercem zpoza portálu, hraní pozpátku, zkrátka vše, co se nám zdálo být komické v rámci hereckého projevu ve své výsostné stylizaci. Kromě jaksi činoherních rolí jsme se společně se zakládajícím členem souboru *Márió Mačičákem*, který tou dobou studoval nonverbální divadlo na HAMU, rozhodli vstoupit do již částečně postaveného tvaru jakožto duo, které doplnilo žánr inscenace o pohybové, artistní až cirkusové výstupy. Věřili jsme, že v případě, že by naše počínání diváci nepřijali, dokážeme jim aspoň, že ve smyslu techniky a provedení jsme zdatní.

Po necelých třech týdnech času, který svou atmosférou nikterak nepřipomínal náročné zkoušení, ba naopak byl časem radosti a rozechvěné bránice nad vším, s čím ostatní přicházeli, jsme byli připraveni uvést tuto revue před diváky. Situace byla ovšem značně komplikovaná díky probíhající pandemii a s ní příbuznými opatřeními.

Toho času se v jedné místnosti smělo octnout najednou pouze patnáct lidí, a tak nám bylo sekretariátem školy řečeno, že v případě šesti herců na jevišti smíme pozvat pouze devět diváků. Jelikož jsme však projekt odkládali kvůli jarní karanténě již o několik měsíců, rozhodli jsme se uvést hru několikrát po sobě, a to ve dvou dnech třikrát. Za dva dny jsme tedy odehráli šest repríz, které stihlo vidět užší publikum našich spolužáků a dalších studentů DAMU. Setkání se s diváky nám přineslo nevídanou radost, jelikož publikum reagovalo až nad míru spokojeně hlasitým smíchem za každým jedním gagem či slovním humorem. Ač jsme se týden po odehrání octli znovu na půl roku v domácích karanténách, věděli jsme, že naše vize o čistém pobavení publika se může stát realitou, a to bez nutnosti dramatického přesahu, převyprávění příběhu či názorového vyhranění, ale pouhopouhou lehkostí.

4. FORMA

Naše iniciativa nazkoušet nad rámec výuky autorskou inscenaci na půdě katedry činoherního divadla sklidila mezi dalšími studenty obdiv ve smyslu odvahy, svobody a uvolněnosti, kterou u nás, dle slov některých, doposud neviděli v žádných klauzurních pracích. Sami jsme byli fascinováni tím, že aniž bychom přistupovali k tvorbě inscenace s velkými uměleckými ambicemi, právě touto absencí začala ožívat.

Od samotného počátku souboru se snažíme definovat skrze komediantskou linii divadla, divadla bavičského, nikoli dramatického, a to už ze samotné podstaty vymezení se vůči zbytku divadelní tvorby, se kterou jsme měli, či budeme mít co dočinění. Současně jsme ovšem v dobách utváření souboru cítili jistou absenci a úpadek komediálního žánru ve své nejryzejší podobě a byli přesvědčeni o tom, že jsme schopni postavit ho znovu na nohy a obhájit v jisté formální aktualizaci před publikem naší generace. V začátcích souboru jsme se dokonce rozhodli nazývat kočovnou divadelní družinou, jelikož jsme zamýšleli obrážet s naším prvním představením všemožné kouty republiky. V historické divadelní zkratce vnímám tento způsob přemýšlení jako ideový návrat k hodnotám divadla neinstitutionalizovaného, založeného na herci a ryzím principu bavit publikum, tedy renesanční *commedia dell'arte* v dobách svého největšího rozmachu. Ta je založena na všeobecné typizaci postav a jejich rozehrávání v situacích jednoduché příběhové linie. Ve své stylizaci jasně definovaných charakterů tyto postavy ožívají jako prostředek k pobavení publika.

Taková stylizace ovšem vyžaduje řádnou pohybovou výbavu a přesnost hereckých prostředků. Ve smyslu hereckého řemesla je *commedia dell'arte* skutečně skvělým a přesným výchozím bodem pro práci s tělesným napětím a jeho plasticitou. Kategorie jednotlivých postav mají totiž své zákonitosti v práci s maskou, která výkrytem mimiky nutí herce charakterizovat své jednání pohybem. Původem byl tento žánr tvarem improvizovaným s přibližnou dějovou strukturou, kterou herci v rámci svých charakterů dodržovali. Krom pomyslných situací ale skýtal i možnosti artistních a muzikantských výstupů.

Důvodem, proč vnímám náš soubor jako ideologický návrat k hodnotám neinstitucionalizovaného divadla je prostý. Právě *commedia dell'arte* rozšířila pro svou kočovnost divadlo samotné jakožto žánr, který se až později začal profilovat kamennými budovami a dramatickými předlohami v podobě her. Obojímu se snažíme, ač již vědoměji s různými textovými předlohami pracujeme, vyhnout. Stále postupujeme formou řízené improvizace v předem definovaných charakterech a ve výsledném tvaru klademe důraz v první řadě na herce, který všemi možnými prostředky performativního projevu inscenací provází. V rámci herecké stylizace často pracujeme s karikovaným způsobem hereckého projevu, který může působit až animovaným dojmem. Práce s těmito prostředky ovšem skvěle napomáhá přesnosti, stříhivosti, timingu a v neposlední řadě gagu, který je dle mého názoru základním kamenem komediálního žánru. Václav Havel v *Anatomii gagu* píše:

„Gag není nesmysl ani nelogičnost, ale znesmyslnění jedné logiky druhou logikou; jeho překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé; nepopírá realitu, ale domýšlí ji; není v rozporu s konvencemi, ale opírá se o ně a pracuje s nimi.“¹

Stejně jako většina terminologie související s herectvím, je s definicí gagu problém v tom, že pokud si jeho techniku neosvojíme, či nezažijeme, nemůžeme mu skutečně rozumět. Nad situací či nad překážkou, s kterou se na jevišti setkávám, je třeba přemýšlet spíše iracionálně, než analyzovat, proč bych měl jednat tak, jak mě zrovna napadá. Každý zkušenější herec samozřejmě ví, že obvyklý gag spočívá ve svatém pravidlu *„tříkrát a dost“*. Tedy, budu-li se snažit projít dveřmi, jejichž klika se

¹ HAVEL, Václav. *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Vyrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966. Mladé cesty.

vždy ze dveří vyrve, problém zveličím opakovaným pokusem ho řešit. Důvod humoru, který z tohoto pravidla pramení, je totiž přeci jen ukotven v realitě. Vidím-li někoho, komu spadne peněženka, pokud nepadla opravdu specifickým způsobem, situaci příliš pozornosti nevěnuji. Pokud mu ovšem spadne podruhé při pokusu ji zvednout po prvním pádu, situace se automaticky stává komickou. Toto pravidlo ovšem nelze považovat za jakkoli univerzální, jelikož gag má dalších několik podob a i porušení tohoto pravidla může být jeho samotným principem. Co se ovšem snažím vysvětlit je, že možnost práce s absurditou rozvíjení roviny reality známé realitou nadnesenou, jak popisuje sám pan prezident, vytváří tvůrčí prostor, který není limitován přemýšlením v jakékoli racionální rovině. V našem případě jsme si ovšem přesně vědomi toho, že ač rozvíjíme takový gag v sebeabsurdnějším, až dadaistickém pojetí, bez čistého hereckého provedení není funkční.

Z řad diváckých, ale i odborných často slýchávám, že v případě inscenací našeho souboru jde o jakési grotesky. Osobně si ovšem myslím, že jde spíše o grotesknost v nás samotných. Touhu volit prostředky nadnesené, až zcizené. Snažíme se rozvíjet své jevištní přemýšlení asociačním, dadaistickým proudem herecké akce. Michal Michajlovič Bachtin popisuje tuto skutečnost žánrovým označením tzv. groteskního realismu.

„Hlavní zvláštností groteskního realismu je snižování, tj. předvádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě. Snižování a shazování vysokého není v groteskním realismu vůbec formální a relativní.“²

Pokusím se uvést dva jednoduché principy, které nejsou nutně prvky režijními, ale herecko-improvizačními, jež mi utkvěly v paměti z naší práce. *HulDr. Marek Frňka* pronese větu, na níž *Petr Matyáš Cibulka* reaguje slovy: „Řekni to ještě jednou.“, načež Marek ve zpětném pohybu odehraje uběhlých pět vteřin akce a větu znovu pronese. *Bára* vyzná lásku *Markovi* v romanticky vypjaté situaci a reakce obou zmíněných je prudké odvrácení se od sebe, zběsilá oslava této informace, a návrat stříhem do původní situace. *Marek* zve *Báru* na schůzku, a jelikož se nemůže vymáchnout, zpomaleným způsobem mluvy pronáší jednu větu kolem pěti minut. Na činohru volíme

² BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Praha: Argo, 2007. Každodenní život.

poměrně nezvyklé formální postupy, tedy postupy za hranou realistické situace. V herecké rovině ovšem na principech činoherního hereckého projevu lpíme, a to ve třech fundamentálních okruzích, tempo-rytmu, střihu a timingu.

4.1. TEMPORYTMUS

Ač ze své podstaty definuje pojem tempo-rytmus dvě základní veličiny hudebního odvětví, lze správnou syntézou těchto dvou prvků utvářet dynamiku divadelního obrazu. O dynamice mluvím z toho důvodu, že v rámci tempo-rytmu není základní otázkou, zda budu v hereckém projevu rychlý, pomalý, statický či pohyblivý, ale zda jsem schopen tyto prostředky užívat k vědomě dynamické výstavbě mého projevu. Budu-li hovořit o tempo-rytmu pouze ve smyslu herecké techniky, často přemýšlím nad obvyklým průměrem hercova těla k hudebnímu nástroji. Rozeznít ho může každý, ale ne každého dokážeme hodiny poslouchat. V případě vědomé práce s tempo-rytmem tak herec zvyšuje pravděpodobnost udržení si divákovi pozornosti skrze konzistentní práci s napětím.

Herec přirozeně cítí potřebu svůj výkon někam energeticky dovést, gradovat ho. Tato gradace ovšem není lineární, ani exponenciální, ale svébytná. Je volbou herce, jakou křivku svého tempo-rytmu si zvolí a jak ji vystaví. Nelze samozřejmě říci, která cesta je správná, lze pouze diskutovat o volbě tempo-rytmu při zpracovávání jednotlivých postav, neboť právě skrze něj je možné postavy odlišit. Je tedy evidentní, že tempo-rytmus je prostředek, skrze který zásadně komunikujeme s divákem. Řečeno nadneseně, v metafyzické rovině díky němu divadelní obraz dýchá, pulzuje. Stejně tak jako situace funguje na principu zhušťování. V návaznosti na gag například mohu uvést toto zhušťování na příkladu jeho výstavby. Pokouším-li se několikrát vejít do dveří, z nichž mi v ruce zůstává pouze klika, zkracuji čas prodlevy mezi jednotlivými pokusy. Opět si ovšem dovolím tento příklad jakožto pravidlo popřít, jelikož zároveň zmiňuji, že gradace nemusí být nutně lineární, tedy mohu tento princip zhušťování použít zcela naopak či ho variovat. A zde se dostáváme k již zmíněné dynamice. Chci-li jako herec vstoupit do prostoru jeviště, mohu pracovat s kontrastem několika způsobů příchodů. Přiběhnu, přijdu zpomaleně, připloužím se, přiskočím, zkrátka rozehrávám prostor, který tak uvádím v život.

4.1.1. PROSTOR

Rozehrávání prostoru je od jisté doby, kdy jsem objevil klíč k jevištní svobodě, mou obrovskou vášní. Možnost využít jeho celou plochu, která nabízí nekonečné množství možností mého počínání v něm tematizovat, se mi zdá až magickou.

„Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem projde člověk, druhý ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vzniklo divadlo.“³

Píše Peter Brook v úvodu své knihy Prázdný prostor. Brookova myšlenka prázdného prostoru se přirozeně pojí s kladením důrazu na herce, který není ochuzen o prvky, bez kterých nemůže svou existenci na jevišti obhájit, ale naopak je veden ke zcela ryzí autenticitě a využití všech možných hereckých prostředků.

Tempo-rytmická práce pohybu v prostoru je už sama o sobě beze slova výsostnou disciplínou. Ve druhém ročníku na DAMU nám byl nabídnut workshop s *Erwinem Massem*, americkým režisérem uplatňujícím jevištní metodiku tzv. *Viewpoints*, desatera, které není skutečnou jevištní technikou, ale pouhým pojmenováním nevyhnutelně uplatňovaných principů v rámci jakékoli divadelní tvorby. Mezi nimi je například práce s časem, tempem, prostorem, vztahem v prostoru a obecnou dynamikou projevu, kterou jsem se již pokusil přiblížit. Díky těmto jednoduchým pojmenováním, které jsme si ovšem také demonstrovali na sobě samých, jsem začal být schopen nahlížet na sebe samého v prostoru jaksi odosobněně.

Zásadním uvědoměním, které musí v každé herecké mysli proběhnout, je, že každý můj pohyb na jevišti nese svůj význam. Stojím-li nehybně, nemohu tak stát z důvodů herecké nepřítomnosti. Udělám-li krok vpřed, nevykročím z důvodu, abych se stal aktivním, ale svou aktivitu současně obhajuji. Na poli činoherního herectví je právě tempo-rytmus pro práci s prostorem skvělým nástrojem obhajoby hercovy existence na jevišti. V tomto smyslu je často užíván termín jednání, tedy vědomého očitání se a reagování v situacích. Nahlédneme-li ovšem na tuto techniku zvenčí bez jakékoli psychologizace, herec musí umět především cítit, jak se svým tělem v prostoru

³ BROOK, Peter. *Prázdný prostor* ; z angl. orig. přel. Alois Bejblík ; dosl. naps. Lída Engelová. Praha: Panorama, 1988. Dramatické umění.

naložit. Pokud převezmu zodpovědnost za významotvornost mého pohybového jednání v prostoru, objevím vyšší vrstvu vědomí fází. Fáze, které prachsprostě spočívají v dávkování jednotlivých informací mého jednání. I ve zcela prázdném prostoru tak mohu za pomoci přesné práce s tempo-rytmem odehrát krátkou etudu, která nemusí mít žádné realistické obrysy, ale přece ponese jasnou informaci. Vejdou pomalým krokem do prostoru, rozhlédnu se, všimnu si čehosi v rohu prostoru, okamžitě měním napětí a běžím se podívat blíž, nic tam není, vstávám, tři minuty stojím, zničehonic se leknou a padám na zem, odplazím se pryč z prostoru. Už ze způsobu, jakým jsem jednotlivé akce vypsal, je čitelné, co se ve skutečnosti odehrává v hercově mysli, hovoříme-li o fázích. Co mi ovšem přijde zajímavé je, že ač jsem popsal celou etudu zcela obecně, v jejím provedení ji lze začít postupně tematizovat. Navíc jsem toho přesvědčení, že osvojím-li si tempo-rytmický slovník, který jako jeden z mála lze nazvat hereckým řemeslem, jsem připraven pracovat na poli jakéhokoli divadelního žánru.

4.1.2. SLOVO

V případě slova je práce s tempo-rytmem komplikovanější. Zde už je těžší hovořit o slovu jen v technické rovině bez jakékoli psychologie, jelikož text už sám o sobě nese svůj význam. Přesto je ovšem možné sledovat, že dynamika hraje ve slovním projevu zásadní roli. Od určité doby se snažím při učení textu nikterak nefixovat intonační postupy ani případné stylizace. Text totiž musí ožít sám se mnou a s mojí akcí. Ve chvíli, kdy jej jsem schopen stoprocentně udržet v paměti, mohu s ním vůbec poprvé začít skutečně hrát. Tedy začít si s ním skutečně hrát. Stejně tak, jako jsem hovořil o pohybu v prostoru, je třeba ohmatávat několik možností projevu, které nemusí mít racionální opodstatnění, ale provedou mě škálou provedení, které napomohou barvitosti výsledně zvolených prostředků. Navíc mi obratná práce s textem pomáhá doslovit nejzásadnější sdělení samotného textu. Opět si dovolím uvést příklad z praxe s naším souborem, který je samozřejmě velice doslovný, ale přesný. *MgA. Petr Kult s Petrem Matyášem Cibulkou* vedou svižný dialog, v němž rekapituluji právě uběhlou situaci, kdy jim cizí člověk vtrhl do bytu. Repliky sypou jednu za druhou, ale v tom zničehonic svižnost dialogu zastaví Matyáš slovy: „*Moment, velkej moment!*“ s tak velkým důrazem a tak dlouhou pauzou, že aniž bychom byli schopni vnímat všechny předtím vyřčené informace, prostor, který si k těmto několika slovům vezme,

nám umožní situaci, v níž se ocitají, zcela pochopit. V případě partnerské souhry v dialogu je otázka tempo-rytmu samozřejmě o něco srozumitelnější, než v jednání monologickém, a to skrze výraznější možnosti práce s timingem, technikou, která je také podmíněna hercovým cítěním, nikoli racionalitou.

4.2. TIMING

Timing je bezesporu jednou z prvních technik, které vyjmenovávám, hovořím-li o tvorbě našeho souboru. Právě s ním se snažíme hrát si co nejintenzivněji, jelikož formálně nabízí několik možností interpretace. Navíc je v komediálním žánru neodlučitelnou složku hercovy práce. Přemýšlím-li nad reálnou situací rozhovoru s někým druhým, obvykle hovoří jedna nebo druhá strana, nebo nastává ticho, v jehož průběhu někdo přemýšlí. Běžná lidská konverzace má málokdy ostřejší rysy, pokud není podmíněna vroucími emocemi nebo vnějšími vlivy. Možnosti dialogu jsou ovšem ve smyslu tvarování jeho průběhu mnohem zábavnější, a právě proto miluji divadlo. Mohu se inspirovat realitou a přetvářet ji v nadnesenou realitu svou.

V souboru velice často pracujeme s metodou tzv. ping-pongu, kdy si dva herci vyměňují repliky non-realisticky zrychleným tempem. Samozřejmě že ve skutečnosti by člověk neměl možnost samotnou informaci ve slově zpracovat, ale právě proto se tato forma stává na jevišti komickou. V absurdním měřítku lze ovšem pracovat i zcela opačnou technikou, a sice reakcí zpomalenou či opožděnou. Zařve-li na mě kolega, posečkám několik vteřin a až poté sebou škubnu a leknu se. Znovu můžeme sledovat, že timing nemá svá konkrétní pravidla, ale zákonitosti, kterých je třeba si být vědom a vědomě s nimi také nakládat. V komediálním žánru lze samozřejmě o timingu hovořit jako o technice, která je ve svém provedení recyklovatelná, mohu ji tedy ve smyslu nazkoušených gagů a etud uplatňovat opakovaně ve stejném pojetí a stále bude funkční. V případě dramatu je ovšem otázka timingu založena spíše na vnímání atmosféry vybudované situace a jejího napětí. Naučím-li se s dramatickou pauzou pracovat jednotvárně, ztratí svůj význam.

Přesto je timing disciplínou, již je třeba precizně nazkoušet. Pokud dojde k jeho špatnému provedení, informace, která byla v původní situaci obsažena, k divákovi nedorazí. Není-li fázování mého jednání v prostoru přímo úměrné souhře s partnerem, který například situaci předběhne, přeskočí a nebo jednoduše nevyšle nutný impuls

pro mou reakci, stává se nefunkčním. V případě schopnosti všech přítomných ovšem není nutné propadat panice, že by se řemen neudržel, pokud jsou schopni v tomto smyslu improvizovat a přehrát se zpět do patřičné formy tempo-rytmu, kterou situace vyžaduje. Obecně ovšem uplatňuji v rámci své herecké, ale i režijní tvorby se souborem pravidlo, že čím více text i pohyb v prostoru sviští, tím lépe obraz dýchá a věřím, že v komediálním žánru je to pravidlo opodstatněné.

4.3. STŘIH

Střih je technikou ze všech vůbec nejsložitější a nejnáročněji definovatelnou. Pamatuji si, že když jsem se jí snažil herecky uchopit, propadal jsem pocitu, že ji lze umyslet, a právě to byla ta největší chyba. V úvodu kapitoly tempo-rytmu přirovnávám herce k hudebnímu nástroji a právě z toho důvodu o něm stále hovořím jako o někom, kdo musí v první řadě cítit, nikoli myslet. I v případě střihu je třeba poddat se spíše asociačnímu proudu přemýšlení, než dopředu spekulovat, jak techniku uplatním. Navíc stejně jako zbytek hereckých technik, které jsem zmínil, vychází z reality lidského chování. Neviděli jsme již několikrát někoho se smát a ve chvíli, kdy se dozvěděl jakkoli negativní informaci, úsměv mu okamžitě ztuhnul? Tato okamžitá změna výrazu ale nepramenila z proměny jeho vnímání, ale z razantní změny vědomí.

Vůbec nejkonkrétněji vnímám střih v rovině zcizených situací. Právě se zcizením pracujeme v inscenacích našeho souboru nepřetržitě. *Honza Staněk* se dohaduje s *Antonínem Bruknerem* o tom, zda spáchal či nespáchal trestný čin. Ve chvíli, kdy jsou ve svá hádce ve vrcholném napětí, bere *Antonín* telefon a vytáčí číslo. *Honza* se ptá, co to dělá, načež odpovídá *Antonín* slovy, že volá policii. Střihem ovšem tuto vyhocenou situaci zcizí minutovou etudou, kdy oba společně vzpomínají, jaké trojčíslí je linkou policie a ve chvíli, kdy na číslo přijdou, střihem se vrací do původní situace, kdy se *Honza* pokouší telefon *Antonínovi* sebrat. Princip zcizení funguje v tomto případě na práci s tělesným napětím, které ve zcizené rovině přepínám spíše do civilní, kontrastní polohy. Na situaci se pokouším demonstrovat fakt, že střih nabízí možnosti hereckého projevu v několika různých vrstvách, které lze užívat jak pro účely komické, tak pro účely tvarování postavy. Opět poznamenávám, že není vykonstruovanou hereckou technikou, ale vychází z reality, kterou nadnáší. Sami jsme tvory střihovými a viděli-li bychom se zvenčí při našich reakcích, je takový situační střih na denním pořádku.

5. JAZYK

Pokud hovořím o formální aktualizaci komediálního žánru před publikem naší generace, hovořím o schopnosti tematizovat současnou problematiku jazykem mých vrstevníků. Od samotného začátku mého působení na DAMU si kladu za cíl přesvědčovat své současníky o divadle jako o formě zábavné, nikoli konvenční a obřadné. Stejně tak se snažím tvořit s naším souborem, v rámci jehož tvorby hledáme komunikační kanál mezi námi, divadelními nadšenci, a diváky, divadlem nepolíbenými.

5.1. MÉDIA

Co vnímám jako generační jev mě i mých vrstevníků, je neschopnost být živi pouhým okamžikem. Lidé jsou ze své podstaty tvory společenskými a vždy se vztahovali k sobě navzájem, utvářeli živý organismus. Nechci prezentovat dnešní dobu jako nějaké sci-fi, ale uvědomme si, že dnes už se vztahujeme stále více ke zcela nehmotným a neživým hodnotám, prázdnému prostoru, který nás má naplnit. Mechanizace a digitalizace lidské existence způsobila neustálé možnosti společenských zkratk. Postrádáme trpělivost, konzistenci svého vlastního soustředění a skrze jednu zkratku se dostáváme k druhé. Vše jde rychle, vše jde snadno, ale zapomínáme, že budování jakékoli vnitřní hodnoty vyžaduje čas. Důvěra lidské komunikace slábne společně s frekvencí vzájemné interakce. Nejsme ovšem izolováni jaksi fyzicky, ale v sobě samotných. Považuji za denní rutinu, že jsem ve společnosti člověka, který je skrze jakoukoli aplikaci spojen s někým jiným a referuje mu o svém životě, konkrétním okamžiku, který současně neprožívá.

„Neopakujte klišé: Vyvarujte se frází, které slyšíte okolo sebe. Mluvte vlastními slovy, i když třeba jen tlumočíte to, co mají všichni na jazyku. Netahejte do postele mobily a místo toho čtěte.“⁴

Úbytkem mezilidské komunikace se tak přirozeně vytrácí situace, které utváří dramatický potenciál. Jsem přesvědčen o tom, že vliv tohoto tlaku, kterým je současná společnost už několik desítek let masírována, může mít kritický dopad i na divadelní umění. A to nejen ve smyslu obecně, ale i tvůrců. Pokud budeme nad pojmem médií přemýšlet v rovině audio-vizuálního obrazu, zavede nás cesta časem nejdále do

⁴ SNYDER, Timothy. Tyranie: 20 lekcí z 20. století. Přeložil Martin POKORNÝ. V Praze: Paseka, 2017. ISBN 978-80-7432-838-1.

doby vzniku filmu. Ten obsahoval ve svých němých začátcích zcela divadelní formy hereckého projevu. Ovšem i s příchodem zvuku stále tvořila stylizovaná složka filmu převahu v samotném herecko-režijním obsahu, nikoli střihu a později i efektech. Vezměme si, že za jeden z prvních zásadních průlomů v kinematografii po synchronizaci zvuku s obrazem byl posun zvuku přes střih obrazu tak, aby přecházel pod druhý. To bylo samozřejmě ovlivněno analogem. Vše bylo fyzické a hmatatelné a nebylo prakticky možné vidět film jinou cestou než střídavým krokem do biografu. I film byl té doby společenskou událostí, živým okamžikem. Jan Werich ve své knize, kterou jsem v prvním ročníku DAMU pročetl s patřičným nadšením jeho obdivovatele, popisuje jako zásadní zlom pro divadlo vznik televize. Ta totiž jako první začala odvracet živé publikum do sektoru domácího publika a nutnost za kulturu vyrazit se začala vytrácet. Je tedy zcela evidentní, že živého publika začalo ruku v ruce s technologickým pokrokem umožňujícím nové zábavní formy ubývat.

5.2. CRINGE

Pokud nepřemýšlíme nad publikem otupělým rozmachem digitalizace a priori negativně a vezmeme ho v tvůrčí potaz, lze najít průsečík mezi živým uměním a digitálním světem. Na tomto průsečíku je samozřejmě založena postmoderna, stále se rozvíjející s technologickým pokrokem, jako např. live-cinema a stále lepší světelná i zvuková technika. V tuto chvíli ovšem myslím přímou návaznost na internetový obsah. V případě *Ductu Deferens* například často pracujeme s citací virálních videí nebo hlášek, které zná zpravidla většina našich vrstevníků. Specifickým odvětvím internetu je i proud tzv. meme, grafických vtipů, které do jisté míry nahradily někdejší kreslené vtipy z novin. Tato má teze se může zdát absurdní, ale i divadelními prostředky lze dosáhnout komediálního zpracování tohoto obsahu. Netvrdím, že na něm lze postavit inscenaci, ale občasné zcizení v tomto směru jaksi napomáhá mladému divákovi cítit, že se definuje s naším divadelním jazykem.

Humor, jehož útroby se souborem prozkoumáváme, nese novodobé označení tzv. *cringe*. Jde o druh trapného humoru, jehož podstatou je prvoplánový záměr a především doslovnost konkrétních vtipů. V konverzační rovině nastává *cringe* situace ve chvíli, kdy se někdo pokusí o vtip, který zkrátka vyhnije a nesetká se s pochopením. Uplatnění tohoto záměrně trapného humoru na jevišti ovšem ožívá s jeho scénickým řešením. Navíc se stává extrémně zábavným už v samotném kolektivu během

zkoušení, jelikož herci mezi sebou hranice trapnosti, se kterou pracují, posouvají. Způsob provedení, se kterým pracujeme vůbec nejvíc, je doslovnost vyřčeného následnou či předešlou akcí. Libujeme si ve slovním, jazykovém humoru a verbálním gagu, v čemž nás, alespoň v našich myslích, inspiruje komediantská tradice Voskovce s Werichem. Jako určitou spojnicí uvedu například scénu z filmu Pudr a benzín, kde Voskovec s Werichem řeší správné uvázání lana a na toto téma rozehrají několikaminutovou etudu plnou verbálního, až doslovného humoru, který se svou absurditou stává nesmírně komickým.

„Jan a já, a záhy s námi celý soubor, se oddal internímu hovadismu. Hovadnost v našem smyslu je rys, který dodává některým lidským výkonům a výtvorům v jakémkoli oboru povahy tak sveřepé blbosti a nepřístojnosti, že jejich záporný účinek jako by přeexponoval estetickou citlivost, a je proto jakýmsi vědomým omylem zaznamenan v podobě zdánlivé krásy.“⁵

Naše obdoba tohoto humoru je lehce primitivnější, však stále podobná. Doslovnost využíváme v prvoplánovém pochopení vyřčeného. Ze všeho nejvíc v tomto směru fungují idiomy či ustálená přísloví. Řekne-li někdo to mě podrž, kolega ho z okamžitou reakcí podrží. Řekne-li někdo není mi dvakrát do skoku, současně při tomto sousloví dvakrát vyskočí. Přistižení mě samotného při popisování tohoto způsobu humoru ve mně vyvolává pochybnost o tom, zda je možné tento princip vůbec vysvětlit bez možnosti ho předvést, ale co vím zcela jistě je, že se stává před diváky funkčním.

Problematika vyznění *cringe* totiž netkví v původu samotného nápadu, ale v jeho provedení. Ve chvíli, kdy zahustím několik po sobě jdoucích výstupů obdobně doslovnými verbálně-pohybovými gagy, a užiji jich v konkrétních situacích, které mají v rámci inscenačního celku své opodstatnění, utvářím jevištní jazyk, který má divák možnost v průběhu sledování buď pochopit a bavit se jím, nebo ho s okamžitou platností odsoudit a nepřijmout. Funkčnost tohoto principu je mimo jiné založená na kolektivní víře. Bavíme se sami sebou, smějeme se druhým, kteří například realizují některé z šílených nápadů, které nám během zkoušení přišly vhod a ve výsledku před publikem nefungují, jelikož míra takové trapnosti je neodhadnutelná. Co ovšem

⁵ SÍLOVÁ, Zuzana. Komedianti na české scéně: od divadla k filmu. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-116-5.

pozorují velice pečlivě je fakt, že právě skrze jednoduchost, s jakou tento typ humoru zpracováváme, máme možnost zasáhnout jakkoli inteligentního diváka, což byl a je záměr našeho souboru od úplného začátku. Netoužíme po respektu a obdivu z toho, jak geniálními tvůrci jsme. Toužíme po sounáležitosti kolektivu souboru a svěžím komunikačním kanálem mezi ním a divákem.

Býti trapnými nás zároveň osvobozuje od látky, kterou se povětšinou zabýváme mimo soubor, tedy dramatu. Vzhledem k pomíjivým a tekutým tendencím naší generace, která je stále méně schopna vnímat témata v širším kontextu a vyžaduje jednoduché zkratky, je tento způsob divadelního projevu atraktivním. Obecně samozřejmě cítím jisté tendence, i z řad spolužáků, kolegů a divadelních tvůrců, nezabývat se tématy do hloubky, ale po povrchu. Věřím ovšem, že ve chvíli, kdy nosná témata jsou, tato otázka se stává mizivou. Problémem nynější mladé generace ovšem je, že taková témata postrádá, a právě absence tématu je jejím tématem.

6. TÉMA

Po několikáté konfrontaci s otázkou, jaká jsou témata, které náš soubor zkoumá, jsem si společně s dalšími členy uvědomil, že naším skutečným tématem je forma. Nikdy nás doopravdy nezajímalo, jakým tématem se zabýváme, ale jaké volíme formální postupy. Fundamentální myšlenkou od úplného začátku je prozkoumávání nových forem, které nové přirozeně nikdy nebudou, ale alespoň v našich myslích cítíme jisté objevné nadšení. Tezi, že téma rovná se forma, mám opodstatněnou jak zevnitř, jakožto tvůrce, tak zvenčí, jakožto pozorovatel divácké reakce.

Jak jsem již několikrát zmínil, cílem našeho divadelního umění není sdělovat, ale bavit. V takovém případě se může zdát, že pracujeme s žánrem plytkým, povrchním a prázdným, ale věřím, že tomu tak není. Co když forma téma skutečně předčí? A co když se forma stane tématem? Vzhledem k naší tendenci vymezit se vůči myšlence divadelního sdělení, se setkala toto přemýšlení s pochopením. Je těžké hovořit o diváckých zástupech, neb jsme k dnešnímu dni mohli oslovit kolem dvou tisíc diváků, ale z řad studentů DAMU častokrát slýchávám, že právě tato naše tendence je specifikem a definicí souboru *Ductus Defereus*. Zakopaný pes totiž není v obsahu, ale v provedení, a to si myslím, že platí v divadelním umění obecně. Ne vždy se setkám s látkou, které stoprocentně rozumím, látkou, která je mi blízká, bytostně mě

zajímá. Jako herec přeci nemohu přemýšlet nad svou prací tak, že jsem schopen uhrát pouze to, co znám či pouze to, co cítím. V rovině tohoto přemýšlení se tedy hlásím spíše k Brechtovi, než Stanislavskijmu, ač mě vždy Stanislavskijho metoda fascinovala a vnitřně toužím po tom zažít okamžik, kdy se jí absolutně oddám. Naše inscenační tvorba spočívá v tempo-rytmickém pravidlu rychlého sledu situací a etud, nikterak zatěžkaných zásadním sdělením, které zaručuje jejich samostatnou funkčnost. Pokud jsou totiž sami o sobě humornými, divák nestíhá přemýšlet jakkoli hloubavěji. Ve chvíli, kdy jsem schopen vyslovit se pouze provedením, tedy formou, a nenabízím prostor k dlouhodobějšímu přemýšlení, mám záruku, že uvedu tento záměr v princip.

Obecně se také nezabýváme psychologizací, nediskutujeme nad vnitřní logikou postav ani situací, ale hledáme pojítka a průsečíky, ve kterých může dostat naše provedení své logičnosti. Neznamená to ovšem, že nevytváříme postavy. Jen pro nás jaksi není nutné zabývat se jejich vnitřní mapou. Nebudu zastírat, že takový přístup samozřejmě vede k volbě vnějškových hereckých prostředků, ale jsem přesvědčen o tom, že ty v komediálním žánru v zásadě vždy převažují. Definoval-li jsem proud našeho souboru jako vymezení se vůči dramatu, stává se pak také vymezením vůči prožívání. Právě to se nám začalo zdát v herectví toxickým. Osobně jsem začal cítit, že v dramatických rolích nejsem schopen předstírat fakt, že skutečně obsahuji, co ztvárňuji. Právě z tohoto důvodu, pocitu odehrávání nezažitého, neprožitého, jsem začal cynicky tíhnout spíše ke komediálnímu způsobu uvažování. To ovšem nevylučuje mou touhu k dramatickým rolím dozrát a cesta od komediálního po charakterního herce přeci jen není nikterak neobvyklá.

7. REŽIJNÍ TVORBA

Doba dvou měsíců od první čtené po premiéru vždy jakýmsi způsobem definuje jednotlivá období mého života, jelikož jim věnuji absolutní soustředění. Obecně mě na těchto obdobích nejvíce přitahuje stýkání se s jednotlivými kolektivy, tvůrci, herci, režiséry, kteří mě obohacují svým způsobem práce a přemýšlení. K dnešnímu dni jsem nazkoušel kolem deseti inscenací, ať už na půdě školy či mimo ní, ať už herecky či režijně. Nelze tedy hovořit o nikterak zásadní zkušenosti, ale vzhledem k možnosti nahlédnutí do tohoto procesu z mnoha stran se pokusím na jednotlivých inscenacích, které jsem vytvářel, popsat své zkušenosti a především pak odkrýt vývojové fáze souboru *Ductus Deferens*.

7.1. CESTOPISSING

MgA. Petr Kult, můj dobrý přítel, kolega a někdejší spolužák z vyššího ročníku, mi byl dlouhodobým partnerem pro diskuze nad tím, proč není nikdo na katedře činoherního divadla autorsky aktivní nad rámec výuky. Obdobné rozhovory jsme spolu vedli ještě dávno před tím, než z našeho ročníku tendence autorského souboru vzešla, a když se tak stalo, oslovil mě *Petr*, zda bych společně s ním nechtěl zrealizovat jím dlouho připravovaný text *Cestopissing*, hříčku o cestování časem na pozadí současných společenských témat. Aniž bychom věděli, v jakém prostoru bychom chtěli hru inscenovat, okamžitě jsme se pustili do práce. Dohodli jsme se na polovičním obsazením herci z *Petrova* ročníku a polovičním obsazením z ještě přímo nedefinovaného souboru *Ductus Deferens*.

První čtená textu, která byla i jakýmsi experimentem, zda sám o sobě funguje, proběhla na bytě *Filipa Jáši*, který byl jedním z obsazených. Šlo o podzim roku 2020, tedy čas, kdy jsme se znovu octli uzavření v domácnostech s minimální možností běžného vyžití. Jelikož se většina z nás nacházela ve stavu, kdy nebyla možnost realizovat se v rámci studia, rozhodli jsme se, že v časech lock-downu nazkoušíme tuto záležitost jaksí do šuplíku. Samotná divadla sice nemohla hrát, ale mohla využít času a prostoru ke zkoušení. Poprosil jsem tedy našeho vedoucího ročníku *Mgr. Daniela Hrbka Ph.D. RIP*, zda by byl ochoten propůjčit nám prostory zkušebny Švandova divadla ke zkoušení a po delším domlouvání nám byl tento prostor poskytnut. Jelikož samotné divadlo nerealizovalo tou dobou žádnou z připravovaných inscenací, nebyl problém mít prostor k dispozici většinu času, a tak jsme této příležitosti řádně využili. Dodnes mě fascinuje, že jsme právě v této době byli schopni zkoušet, jelikož před námi viselo několik měsíců bez naděje případného obecenstva a představy, kde budeme inscenaci vůbec uvádět. Právě tato frustrace se ale stala pohonným motorem celého kolektivu, který chtěl dotáhnout proces zkoušení k premiéře v jakékoli podobě.

Jelikož jsme neměli absolutně žádné finanční prostředky, rozhodli jsme se vybrat peníze skrze fundraisingovou kampaň *Donio*, na které jsme za několik dní skrze sociální sítě a vlnu solidarity nad studenty, kteří nemají možnost tvořit, vybrali přes čtyřicet tisíc korun. Věděli jsme tedy, že materiál inscenace máme možnost do jisté míry pokrýt, ale stejně jako v případě první inscenace, o které píše v úvodu práce, jsme

několik tisíc investovali z vlastních kapes. Je smutné, že je tato skutečnost nevyhnutelná, ale jako správný mladý anti-kapitalista se tetelím, když kolektivně popřeme moc peněz a pro nadšení společně něco dokázat ukrojíme kus svého jmění bez očekávání jeho návratu.

Situace zkoušení *Cestopissingu* pro mě byla absurdní v několika měřítcích, a sice že jsem se stále nepovažoval za režiséra a najednou se pod mým vedením octlo několik spolužáků z vyššího ročníku, kteří do mě byli ochotni vložit svou důvěru, ale i v práci s obsáhlou textovou předlohou, ve které jsem se horkotěžko dramaturgicky orientoval. Nicméně přesvědčení, že je třeba využít tohoto zvláštního bezčasí, nenechat se jím ovlivnit, a navázat na náznaky specifické divadelní tvorby, která je nám nejbližší, předčilo veškerou skepsi, které už tak bylo kolem víc, než je zdrávo. Jako dramaturgyni jsem k sobě přibral *MgA. Kateřinu Studenou*, která se mi stala skvělou partnerkou pro kočírování zběsilých nápadů, se kterými jsme v průběhu zkoušení přicházeli. Značně mi pomohla i s rozvahou nad formálními řešeními jednotlivých situací tak, aby dávaly aspoň nějaký smysl v onom mišmaši všemožných výstupů a zcizených situací, se kterými jsme pracovali.

Přirozeně jsme navázali na principy naší první inscenace, a tak dostal *Cestopissing* obdobné formy jakési grotesky s revuálně kabaretními prvky. Krom ústředních postav *Rudolfa* a *Josefa*, kteří získají možnost cestovat časem a měnit současnost skrze zásahy do minulosti, se objevuje v inscenaci i trojčlenný sbor vpředu s Janem Staňkem, který otextoval a zhudebnil většinu písní dramaturgicky doplňujících samotný děj. Hudba je dle mého názoru naprosto neodmyslitelný inscenační prvek, který nabízí širokou škálu možností, jak tvar obohatit. Většinu svého života jsem také polo-aktivním muzikantem, a proto je pro mě naprosto samozřejmé, aby byli muzikanti přítomni jak při zkoušení, tak ve výsledném tvaru na jevišti, a to ze dvou důvodů. Prvním je, že živá hudba je v tomto smyslu zcela nenahraditelná a vážím si jí natolik, že si nedokážu představit, že by se bez ní naše inscenace obešly. A druhým je fakt, že přítomnost muzikantů na zkouškách již při stavbě samotného tvaru mi napomáhá osahávat možnosti jejího propojení s hereckou akcí. Žánrově navazujeme na grotesku v synchronizaci timingu herecké akce s hudebními motivy, což perfektně pomáhá rytimizaci jednotlivých gagů a pohybových etud. V případě *Cestopissingu* se scénické hudby ujala *Tereza Doležalová* s *Jonášem Vernerem*, kteří odvedli i skvělou hudební dramaturgii, již jsem se přímo nemusel zabývat a utvářeli

tak paralelní organismus, který se zásadně přičinil. Navíc se díky přítomnosti na zkouškách stali přirozenou součástí kolektivu, jehož atmosféra je pro mě primárním aspektem, a prostor společně si hrát se stával bohatším.

Obecně se tyto dva zvláštní měsíce zkoušení, které byly několikrát narušeny korona-virovou pozitivitou některých zúčastněných nebo zpřísněnými opatřeními, nesly v úžasném duchu pospolitosti a radosti z možnosti tvořit. Zhruba dva týdny před uzavřenou premiérou jsme požádali *Mgr. Daniela Hrbka, Ph.D. RIP.*, zda by nebylo možné premiérovat tento kus ve studiu Švandova divadla, načež nám bylo odpovězeno kladně bez domluvy na následném fungování. I tato varianta, především dotáhnout projekt do konce, byla ovšem ideální. S veškerou světelnou i zvukovou technikou jsme tedy inscenaci dozkoušeli a dotáhli k uzavřené premiéře pro naše tři pedagogy, neb pandemická situace byla tak vyhrocená, že nebylo možné pozvat ani pár přátel. I ti ovšem byli inscenací nesmírně pobaveni a nezávisle na jejich směšném počtu v hledišti jsem cítil, že máme již druhou inscenaci rysů divadelního jazyka, který se stává konkrétnějším a uchopitelnějším.

7.2. INSTALACE IZOLACE

Ještě před finálním dozkoušením *Cestopissingu*, který byl mou druhou režijní zkušeností, mi byla nabídnuta příležitost režírovat jednu z absolventských inscenací našeho ročníku v DISKu. V tento moment už jsem se skutečně ocital na citlivé hraně pochybností o tom, zda jsem či nejsem herec, ale zároveň jsem nerozuměl tomu, proč bych měl režírovat, respektive mít jakoukoli režijní ambici. Vedením ročníku mi bylo řečeno, že by si přálo, aby inscenace vycházela z nás samotných, z našich témat spojených s uplynulým rokem pandemie. Zároveň mělo jít i o jakousi generační výpověď, což je mimo jiné přání asi každého ročníku, otisknout se do prken disku něčím aktuálním. Ač jsem byl vůči této nabídnuté příležitosti velmi skeptický, jelikož již nešlo o tvorbu mezi mými nejbližšími, ale mezi všemi spolužáky, a cítil jsem velký tlak spolupráce s institucí DISKu, do této výzvy jsem šel, a to z dvou důvodů. Prvním byl fakt, že na katedře činoherního divadla v rovině absolventských inscenací formou *devised theatre*, tedy autorským způsobem zkoušení, po dlouhou dobu nic nevzniklo. A druhým, že jsem chtěl dopřát našemu ročníku jednotnou příležitost hracího prostoru, neboť někteří mnoho příležitostí v rámci ročníkové hierarchie nedostávají.

Abych byl upřímný, co do tématu jsem neměl ponětí, v co skutečně ročníková práce vyústí. Ještě před samotným zkoušením jsem ze spolužáků horkotěžko dostával textové materiály, v nichž měli sdílet své pocity z izolace, doby, ve které jsme se několik měsíců nacházeli v osamění. Postupem času jsem ovšem začal cítit, že téma ve smyslu fyzické izolace v prostoru, pro mě není až tak dramaticky nosné, jak se při prvním zamyšlení zdá. Každá druhá hra je přirozeně založena na jednotě místa, postavách, které z nějakého důvodu toto místo neopouští a chovají mezi sebou nějak definovaný vztah, či se tento vztah teprve začíná utvářet. Proto jsem byl přesvědčen o tom, že po celou dobu inscenace by se všichni herci měli nacházet v jednom prostoru, odkud se nemohou dostat ven.

Po několika citlivých setkáních, kdy se každý jednotlivě otevřel před ostatními spolužáky ohledně svých pocitů z této zvláštní doby, jsme došli k uvědomění, že téma, které nás zajímá mnohem víc než fyzická izolace, je izolace v nás samotných, potlačená touha vyletět ven, ale neschopnost létat. Odmítáme se vázat, ať už k místu či k člověku. Toužíme po neustálých změnách, místo udržitelnosti vyhledáváme pomíjivost, instanci. Chceme být tak trochu všude, ale nikde pořádně, málokdy býváme skutečně přítomnými. Co když jsme ovšem k takové přítomnosti nuceni? Nebylo právě období pandemie časem, kdy jsme se v tomto vakuu ocitali? A z jakého důvodu bylo toto vakuum nejprve příjemné a později nesnesitelné?

V pomyslně dějové lince jsme se rozhodli, opět s *MgA. Kateřinou Studenou*, se kterou jsme v režijně-dramaturgické spolupráci po *Cestopissingu* rovnou navázali, že postavy přichází do prostoru s očekáváními, která se nenaplní. Toto očekávání je ovšem jednotné, jelikož má jít o reality show, která nikdy nezačne. Zpětně mi přijde tento nápad poměrně kýčovitý, ale v konečném výsledku se skutečnost reality show explicitně nepojmenovává. Přemýšlel jsem nad inscenací i v určité metaforické rovině samotných herců, kteří se přišli do DISKu vystavit, nikoli sami za sebe, ale v postavách. V procesu zkoušení tyto postavy spolužáci vytvářeli sami, na základě textového materiálu, se kterým přicházeli. Vzhledem k tomu, že se jich na jevišti ocitalo devět najednou, nebylo třeba domýšlet u všech postav zásadnější dějové oblouky či jejich vnitřní rozsah. Pojmenovali jsme si pouze, s čím postavy do prostoru přichází a jaký jejich vnitřní problém chceme v průběhu odkrýt.

Zkoušení probíhalo velice improvizovanou formou a nebylo jednoduché udržet všechny spolužáky soustředěné, jelikož jsme kolikrát i několik hodin improvizovali bez

schopnosti pojmenovat si, k čemu chceme skutečně dojít a jaká je podstata zadané situace. V úvodním obraze jsem se totiž pokoušel vystihnout atmosféru místa, ve kterém se zastavil čas a vůbec nic se neděje. Jak ovšem takovou atmosféru vystihnout divadelně, když princip dramatické situace je založen právě na impulsu, který nutí postavy jednat? Pro sběr situačního materiálu jsme tak museli strávit několik desítek hodin improvizací, ze které bylo použito ve výsledku opravdu jen nutné minimum. Přirozeně jsme, jako obvykle, vystavěli většinu charakterů stylizovaným způsobem a pokoušeli se utvářet komické situace. Ty jsme ovšem proložili monologickými momenty, ve kterých se skrze textové osobní zpovědi herců postavy otevírají. Oscillovali jsme tedy na hraně smyšleného, komického, a skutečného, autentického. *BcA. Lucie Flemrová*, kterou jsem přizval jako asistentku režie, při těchto zkouškách seděla za počítačem a průběh improvizací zapisovala. Po každé zkoušce jsem pak text procházel a prováděl výběr z nejlepších bobulí.

Zhruba dva týdny před premiérou jsme již měli dostatek materiálu, který by bylo možné složit do časově úctyhodné inscenační mozaiky. Jednotlivé obrazy jsme také propojovaly choreografiemi, na kterých spolupracovala *Mgr. Zuzana Šimáková* za hudebního doprovodu *Štěpána Kopečného*, který byl, jako obvykle, přítomen na většině zkoušek. Do poslední chvíle jsem nevěřil, že budu schopen spojit materiál nasbíraný v průběhu dvouměsíčního zkoušení v jeden celek. Díky pocitu kolektivní zodpovědnosti a odhodlání ročníku dokázat, že i z katedry činoherního divadla může vzejít autorská inscenace, se mi ovšem podařilo neztrácet naději. Po celou dobu zkoušení byla totiž cítit tak intenzivní sounáležitost ročníku, jakou jsem nezažil při žádném předchozím zkoušení. Nevím, zda byla způsobena právě kolektivní zodpovědností za výsledný tvar inscenace nebo pocitem svobody nespoutané tvorby, se kterou zbytek spolužáků nepřišel do styku, ale vím, že takový stav je velice vzácný.

Když se nám v konečné fázi konečně podařilo rozhodnout se pro jednu variantu sledu situací, nacházeli jsme se přesně na začátku týdne generálních zkoušek. V tom už jsme, k mému překvapení, jen několikrát po sobě inscenaci projeli a v konečném důsledku nic neměnili. Mozaika před námi ožila a já poprvé ucítil, že skutečně nese záměr původní myšlenky. Není nic krásnějšího, než když po několika měsících práce divadelní tvar ožije a dává tvůrci smysl i přesto, že začínal s pouhou představou. K premiéře jsme tedy Instalaci dotáhli s časovou rezervou a první setkání s divákem bylo opět velmi přívětivé. Opravdu se mi nechtělo věřit tomu, že jsme to dokázali a

dodnes nelituji rozhodnutí nabídku režirovat své spolužáky přijmout, jelikož je vidím při každé repríze tak hravé a živé, a především pak jednotné, že se v hledišti dojímám. Myslím si, že jsme autorský počín z řad činoherců na půdě školy obhájili a byl bych nesmírně rád, kdyby se stejné příležitosti dostalo i ročníkům jiným.

8. HERMAN ČOLEK

Herman Čolek je pseudonym, který jsem si vytvořil pro svou režijní činnost. Krom jisté nadsázky je ale důvod tohoto pseudonymu skryt spíše v mé touze nepoukazovat na sebe jako na toho, kdo za inscenacemi stojí, ale na kolektiv, který má mnohem vyšší zásluhy. Zároveň jsem se nikdy nechtěl stylizovat do role režiséra, jelikož jsem se vždy vnitřně cítil být hercem a režijní nadání jsem v sobě objevil vcelku náhodou bez jakékoli ambice. Budování souboru již v průběhu studií je fascinující záležitostí, která bývala častějším zvykem spíše dříve, než dnes. Bylo obvyklé, že se z absolventských ročníků stávaly soubory, které později fungovaly i v kamenných divadlech. Nejsem si ovšem jist, do jaké míry je tato profesionalizace souboru možná dnes, jelikož myšlenka ansámblu stále více chabne.

Na základě zkušenosti *Cestopissingu* v prostorách Švandova divadla jsme se stali hostujícím souborem studiové scény, kde k dnešními dny čítáme na repertoáru pět pravidelně uváděných inscenací. Jsme ve fázi budování si divácké základny a osahávání divadelního provozu. Provozně i produkčně obstarávám veškeré náležitosti já společně s produkční *BcA. Judit Brodskou* a odvádíme tuto práci zcela zadarmo, stejně tak jako herci odehrávají naše představení bez nároku na honorář. V rámci grantové podpory nemáme šanci žádat valnou většinu neinvestičních a rozpočtových grantů, jelikož byrokracie hlásá, že takové možnosti lze využívat nejdříve dva roky od oficiálního zapsání spolku. Absolutní svoboda a nezaměnitelný pocit punku se začíná pomalu vytrácet. Všichni jsme si plně vědomi faktu, že právě takové divadlo, jaké zkoumáme, by nás naplňovalo ze všeho nejvíce, ale jak lze skutečně nezávislý soubor profesionalizovat? Divadlo je odvětvím nevýdělečným, subvencovaným a provozně jsou jeho náklady mnohonásobně vyšší než příjmy z prodeje vstupenek. Doposud jsme byli schopni nebýt na financích nikterak závislí. V zásadě jsme buď reinvestovali drobné výtědky z repríz do dalších inscenací, či jsme těžili ze symbolických studentských grantů. Fungování v podmínkách bez nároku na honorář, který byl ovšem vždy kompenzován tvorbou, která předčila jakoukoli placenou práci, bohužel

není z dlouhodobého hlediska po ukončení studií realizovatelné. A přece si pokládám otázku, jak obrovská je škoda, že v divadelní praxi stěží narazím na tak sounáležitou tvorbu, jakou zažívám s naším souborem. Idealisticky nepřipouštím možnost, že soubor skončí. Věřím, že tvořit budeme nadále, třebaže v menších frekvencích. Mrzí mě ovšem uvědomění, že otázka divadelního ideálu je stále mizivější. Za skutečnou práci, kterou jsem v souboru odvedl, totiž nepovažuji mé umělecké výsledky, ale propojování lidí podobného divadelního, ale vůbec uměleckého přemýšlení.

Úděl principála je nejnáročnější v konstantním udržování kolektivního vědomí v euforické kondici a schopnosti povzbuzovat kolektiv k další a další tvorbě. Navíc neexistuje možnost jakkoli slevit ze své zodpovědnosti. Utvářet společenství, které spolu kooperuje v umělecké práci zároveň obnáší nepřetržitou komunikaci se všemi zúčastněnými, jelikož každá mezera v komunikaci může způsobit nedorozumění. Je třeba přijmout zodpovědnost jak za umělecké výsledky souboru a jeho ideu, tak za jeho organizaci a uspořádání. V životě jsem neinvestoval do čehokoli takové množství energie jako do souboru *Ductus Deferens* a nemohu zastříť, že po této době fungování cítím stále větší touhu stát na jevišti s ostatními a ne jen neustále přihlížet inscenacím, které jsem utvářel a nechat je dále žít. Od určité doby jsem si uvědomil, že přestávám být vnímán jako herec, ale pouze jako principál a kmenový režisér souboru. Cítil jsem všeobecný tlak, že bych se měl režii zabývat spíše než herectvím. V roli režiséra jsem se ale nikdy necítil být skutečně sám sebou a s narůstající zodpovědností se začala stávat děsivější. Věděl jsem tedy, že obhajoba mého herectví je nevyhnutelná.

9. HERECKÁ TVORBA

Dodnes si pamatuji na první moment, kdy mě přepadla myšlenka stát se hercem. Ve dvanácti letech jsem seděl v *Západočeském divadle* na zadaném představení pro gymnázium, jež jsem studoval a divil se tomu, že herectvím se dá skutečně žít. Jelikož jsem se ocital na pomyslné hraně přemýšlení o tom, jak se v budoucím životě uplatním, okamžitě jsem pro svou povahu exhibicionisty usoudil, že se chci stát hercem. Zdá se mi úsměvné, že mě tato myšlenka až do maturitního ročníku neopustila i fakt, že jsem byl na DAMU přijat na první pokus, ale vděčím Bohu za to, že jsem k dnešnímu dni tam, kde jsem, jelikož cítím, že je tomu tak správně. Nevnímám herecké umění pouze jako prostředek vyjádření sebe sama, ale i jako obrovskou zodpovědnost mého sdělení. Troufám si nazývat tuto zodpovědnost až

občanskou. Považuji svou práci za privilegium, neboť ne každý má takové společenské pravomoci, jaké má herec. Ač často tíhneme k přemýšlení, že jsme vyvrheli, není tomu tak. Ve společnosti má herec navrch, ale právě jeho občanskou zodpovědností je tohoto faktu nezneužívat.

Mé herecké uvažování prošlo mnoha proměnami, ať už díky impulsům vzešlým ze samotného studia a nebo podnětům, které mi naservíroval můj osobní život. Skutečnou chemii práce s publikem jsem poznal až v posledním roce, a tak nepovažuji své zkušenosti za nikterak dostačující a vím, že ať se teď budu pokoušet definovat herectví jakkoli, za dva roky budu názoru jiného. Pokusím se ovšem popsat svou zkušenost nejčerstvější, a sice absolventskou roli inscenace *Harlekýn je mrtvý*.

9.1. HARLEKÝN

Primární hereckou zkušeností, o které chci hovořit, je role *Harlekýna* z poslední absolventské inscenace *Harlekýn je mrtvý*. Jde v mém případě o opravdu bytostný vztah s charakterem postavy, v němž jsem vůbec poprvé za dobu svých hereckých zkušeností ucítil, co může znamenat stoprocentní se ztotožnění se zpracovávanou látkou. Rozhodně tím nechci říct, že se mi podařilo absolutně se vcítit do role ve smyslu identifikace se s psanou předlohou, ale poprvé u mě došlo ke skutečné existenci v charakteru, nikoli jeho vytváření.

Hra *Harlekýn je mrtvý*, kterou napsal sám režisér Josef Doležal, reflektuje rozvracející se společnost vnějším vlivem morové epidemie. Začíná jako *commedia dell'arte*, ve které všechny postavy moru podlehnou a umírají. Po formální stránce tedy prostoupí několika různými žánry, kterými *Harlekýn* provází. Je jako archetypální postava uvězněná v samotné hře, která se i přes svůj rozpad odehrává dál. Oblouk postavy tedy do jisté míry spočívá v přerodu komediální figury do charakterní role. A právě v tomto přerodu se dokážu s postavou *Harlekýna* identifikovat, jelikož definuje uplynulou dráhu mých osobních, hereckých, ale i režijních zkušeností, které mohu v rámci hereckých prostředků uplatnit na cestě k jevištní svobodě.

Jevištní svobodu definuji jako ideální stav, ve kterém se herec musí nacházet, chce-li dosáhnout tvůrčí kreativity. Ve chvíli, kdy je svázán racionálními bloky či nahlížením na sebe zvenčí a sebehodnocením, takového stavu zpravidla nemůže dosáhnout. Při ohlédnutí za uplynulými roky studia herectví musím říct, že právě téma

jevištní svobody se mi zdá u valné většiny studentů ústředním. Ať už se setkají s jakýmkoli pedagogem, jakýmkoli způsobem výuky či metodiky, pokud neuvěří sami sobě a hereckému umění v nich samotných, nenaleznou tvůrčí svobodu. Jevištní svoboda ovšem netkví ve schopnosti věřit si ve smyslu herecky narcistního přemýšlení o sobě samém, ale v bytí si vědom svých schopností a kvalit a umění propojit je s poznaným v rámci hereckého řemesla. V postupové práci, kterou jsem psal zhruba dva roky zpět popisuji tuto fázi vědomého herectví jako čerstvě poznanou. Po zkušenostech nabraných v uplynulých dvou letech si troufám tvrdit, že jsem se posunul zase o kus dál. Nenacházím se nyní již ve stavu, kdy bych měl tendence pochybovat o sobě jako o člověku způsobilém hereckou práci vykonávat, ale přemýšlím nad svými výkony spíše v kritickém měřítku divadelní praxe.

Obecně musím říct, že práce mě, studujícího herce, jako režiséra, mi obrovsky pomohla objevit svou vnitřní svobodu hereckého projevu. Možnost nahlížet na inscenační celek, ale i počínání mých kolegů, zvenčí, mě dovedla k uvědomění, že již není čas brát se jako herec natolik vážně. Může to znít absurdně, ale právě toto uvědomění mě osvobodilo od pesimistického oblaku, který jsem nad sebou vynášel na základě konstantního hodnocení po klauzurách, ale i další odvedené práci v rámci svého studia. Navíc jsem byl schopen nahlížet na hereckou práci v obrazech, které jsem jako režisér sám vyslovoval, a přitom jim v minulosti nebyl schopen jako herec rozumět ve chvíli, kdy ke mně skrze ně hovořili režiséři. Zkrátka a dobře mi tato oscilace mezi přední a zadní stranou čtvrté stěny dopomohla k poznání, že herec slouží jako prostředník komunikace dané látky, nikoli jako samostatná jednotka, která má v průběhu práce své počínání analyzovat a okamžitě vyhodnocovat jeho funkčnost.

Komunikace s Josefem Doležalem byla zatím nejdůvěrnější, jakou jsem s režisérem během jakéhokoli zkoušení prožil. Navíc jsem cítil, že téma Harlekýna je naším společným a dialog mezi námi tak tvaroval jeho obrysy.

„Herec se v očích režiséra, který jej doprovází, a publika, které jej sleduje, podobá herci-básníkovi, který v rámci souboru naplňuje společně určenou estetiku. To, co obecně definujeme jako sborovost kolektivu, je nadneseně vyjádřeno jeho tělesnou jedinečností.“⁶

⁶ BANU, Georges. Nepodrobený herec. Přeložil Jitka GORIAUX PELECHOVÁ. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-403-3.

Text jsem měl k dispozici již několik měsíců před začátkem zkoušení, a ač prošel mnoha úpravami, od prvního přečtení jsem rozuměl jeho tématu. Kouzlo bylo v případě tohoto textu v tom, že jsem téma cítil spíše podprahově, intuitivně, spíš než že bych byl schopen skutečně ho pojmenovat. Právě proto jsem neměl strach, že ho nedokážu vnitřně obsáhnout. Otázka provedení je ovšem věc druhá. Rovin, ve kterých se Harlekýn pohybuje, je v průběhu hry opravdu nepřeborné množství. Začali-li jsme zkoušet od *commedia dell'arte*, volili jsme přirozeně vnějškovou stylizaci a nebylo třeba postavu psychologizovat. Ovšem jakmile jsme se prozkoušeli hrou dále, začali jsme zjišťovat, že postava *Harlekýna* není až tak jednoznačná, jak se zdá.

Nejnáročnějším úkolem mi bylo zpracovat části textu, které tkví v promluvách k divákům. Nejsm-li zastřešen existencí v situaci, v níž jsem pozorován zvenčí, ale skutečně, na hraně interakce, promlouvám k divákům, je mnohem těžší dobrat se autenticity takového projevu. Navíc jsem stoprocentně závislý na komunikaci s publikem, které během zkoušení není přítomno. V tomto případě jsem se tedy rozhodnul, že je nevyhnutelné přemýšlet nejen nad zpracováním postavy jako takové, ale rozvinout její existenci i ve smyslu prezentace jejího světa. Vžít se do prostoru, v němž se ocitá. Nezabýdlet se tedy jen v postavě, ale především v inscenaci jako takové, neboť to je mimo jiné *Harlekýnovo* téma.

Obecně mě v rámci herecké práce fascinuje přemýšlení v dlouhodobějším horizontu času inscenace. Tedy motivické propojování mého projevu. Vzpomenu-li si na druhý ročník, kdy jsme se vůbec poprvé bavili o oblouku postavy, nedokázal jsem si představit, v čem taková práce tkví. Došel jsem ovšem k poznání, že se nutně nepotřebuji upínat ke každé jednotlivé situaci a odehrávat její význam, ale že je třeba vědět, kdy nastává situace zlomová, zásadní pro mé následující jednání, a na ní klást náležitý důraz. Takový důraz neznámá volbu expresivnějších prostředků či její přebytečné rozehrávání, ale schopnost k situaci dostoupat a pointovat ji. Právě z tohoto hlediska na sobě pozoruji promítnutí zkušenosti s režii do mého herectví. Uvědomuji-li si, jaké téma nesou jednotlivé, byť minimalistické akce, kterých se dopouštím, jsem schopen s nimi vědoměji pracovat. Tento princip ovšem nespočívá v ničem jiném, než v alfi a omeze herectví, a sice hravosti.

Herec by měl být dle mé osobní teorie člověkem v tvůrčím slova smyslu neustále přítomným, jak na jevišti, tak mimo něj. Neustále přemýšlejícím nad tím, jak cokoli rozehrát, situaci, slovo, předmět, prostor. Ocítám-li se v průběhu jakéhokoli

zkoušení, mým primárním cílem je využít veškerého potenciálu inscenační konstelace ke své tvorbě. Proč tvrdím, že by herec měl být přítomným i mimo jeviště? Protože si vybral práci, která nemá svou pracovní dobu. Na každém kroku mohu hledat inspiraci, při každé civilní akci mohu „cvičit“ své vědomí, ale i techniku. Zkrátka a dobře je třeba absorbovat vše, co se kolem mě odehrává, jinak nikdy nenajdu zdroj inspirace.

„Život v kontrastech a protikladech, snaha smířit tyto protiklady ve vnějším světě, přivykání protikladům v sobě samém a konečně moje okouzlení Dostojevským už v chlapeckém věku, to vše ve mně zformovalo určité zvláštní vnímání okolního života a lidí. Chápal jsem dobré i zlé, pravé i falešné, krásní i ošklivé, silné a slabé, nemocné a zdravé, velké a malé v jakési jednotě.“⁷

Uvedu-li se do tohoto tvůrčího stádia, jsem zároveň plastickým materiálem, který ke své práci potřebuje režisér. Ze své zkušenosti s režii totiž moc dobře vím, že režisér není člověkem, který vždy ví, jak obraz či situaci řešit. Osobně vycházím z herců a jejich podnětů mnohem více než ze svých vlastních režijních nápadů. Jako herec bych tedy nikdy neměl být plničem zadané akce, ale jejím iniciátorem. Sám totiž ze všeho nejvíce nesnáším, když jsem součástí inscenace, ve které odehrávám pouze režisérem stanovené akce, nikoli mnou vytvořené, ač chápu, že v případě silně režijního divadla je to nevyhnutelné.

Jelikož jsem v případě Harlekýna cítil i jistou tendenci obhájit své herectví po více než roce režirování, myslím, že jsem se do procesu zkoušení ponořil mnohem víc, než by tomu bylo za jiných okolností. Poslední týden před premiérou jsem se dokonce zabydloval v DISKu přes noc, abych si zpřítomnil téma uvěznění v divadle, což mi ve výsledku nijak nepomohlo, ale práce byla druhý den alespoň soustředěnější. Netroufnu si tvrdit, jak se skutečně mé uvažování na postavou *Harlekýna* propsalo do konečného výsledku, ale jsem šťasten z uvědomění, že jsem vůbec poprvé ztvárnil roli, ve které cítím stoprocentní herecké vědomí. Vděčím za tuto zkušenost jak Josefovi Doležalovi, který do mě vložil svou důvěru a svěřil mi svou autobiografickou předlohu, tak mému pedagogickému vedení *doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi* a *Mgr. Martině Preissové*, kteří mi byli během zkoušení oporou.

⁷ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

10. NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET

Zásadním momentem mého studia na DAMU, ale vůbec celé katedry činoherního divadla, byla iniciativa *NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET* mé bývalé spolužačky *Marie Luisy Purkrábkové*. Stala se neuvěřitelným katalyzátorem pro rozpoutání několika vrstev diskuzních přestřelek jak na poli školy, tak na poli celé divadelní komunity. Ač se mého ročníku týkala v personálním řešení jeho vedení velice konkrétně, nechci se zabývat jejím průběhem, ani žádným konkrétním příkladem, na který upozorňovala, ale pojmenovat, v čem byl tento impuls pro akademickou půdu přínosný, a v čem nikoli.

Od samotného rozpuku iniciativy jsem cítil, že lze v rámci diskurzu společenské debaty, které kolem mě proudilo nepřeborné množství, sledovat její dva různé proudy. Jeden, zabývající se zneužíváním moci, sexistickým či nekorektním chováním některých pedagogů, a druhý, vcelku vedlejší, poukazující na jistou zkosnatělost katedry činoherního divadla. Samozřejmě, že se tyto dva proudy prolínají, ovšem v případě oné zkosnatělosti jsem cítil spíše jakési příživnictví bývalých absolventů plivnout na katedru, když už se plive. Sám se do osobní kritiky katedry pouštět nechci, neb je subjektivní a pokud bych na ní chtěl něco měnit, pustím se do toho aktivně sám, nikoli pasivně vynášením soudu. Co mě ovšem zajímá, je atmosféra, v níž je možné se tvůrčím způsobem herecky vzdělávat, a zda je či není na katedře přítomna.

Od svého vstupu na půdu DAMU jsem cítil obrovskou radost nad faktem, že se ocitám v jakémsi vaku absolutní svobody, ve společnosti, která svou institucionalizaci spíše popírá a funguje jako živý organismus více než jako škola. Oproti letem minulým, stráveným na střední škole, která byla přímým opakem, jsem věděl, že jsem zde správně. Nikdy jsem se necítil být pod tlakem konvencí, jak přesně bych měl, či neměl mluvit se svým pedagogem, jak bych se měl, či neměl chovat. Věděl jsem ovšem, že je mou vlastní zodpovědností, jaké podmínky si v rámci jednotlivých vztahů nastavím, a jakou zprávu podávám o sobě samém. Toto nastavení mi vždy dávalo naprostý smysl, neb jde o prostor setkávání se výrazných osobností, ať už jaksi zformovaných či se formujících, a vyhovovala mi možnost orientovat se v tomto prostoru sám. Ve smyslu komunikace jsem vždy oceňoval přítomnou otevřenost, kvůli které jsem se podvědomě rozhodl jít samotné herectví vůbec studovat. Otevřenost, která bezesporu

může být nebezpečná, ale v rámci mezilidských vztahů na této půdě je absolutně nezbytná. Otevírám-li se někomu, vždy riskuji zneužití z jeho strany v můj neprospěch či znevážení mě samotného, to by ovšem v rámci jakési duševní prevence nemělo být určující pro můj postoj vůči ostatním. Zastávám životní filosofii, že chci-li se chovat jaksi dobře, nemohu kalkulovat, zda je toto mé rozhodnutí či vlastnost vidět nebo zda se vyplatí takto s lidmi jednat. Naopak, budu-li vůči společnosti otevřený, což je dle mého názoru v rámci herecké profese nutné, musím počítat s tím, že jsem jedním z terčů, který je mezi ostatními více na ráně.

Nerad bych popisoval tuto skutečnost v metaforické rovině Ježíše Krista, který se nechá přikovat na kříž pro své přesvědčení dobra, ale snažím se aspoň částečně vyvrátit tezi, že ne vše musím vydržet. Pro jistotu upozorňuji, že v tuto chvíli mluvím o vydržení vyčerpávajících a psychicky náročných situací, se kterými se člověk jak v rámci divadelní praxe, tak na půdě školy, setkává, nikoli o situacích nekorektního chování pedagoga vůči studentovi. Studium DAMU minimálně ve svých začátcích není studiem jednoduchým. Je studiem člověka dekodujícím, utvářejícím a vyčerpávajícím. Není prostorem, ve kterém lze každému věnovat sto procent empatie a pochopení v každém aspektu, ve kterém se vzdělává, neb jde o prostředí talentu, konkurence a dřiny. Student přejímá zodpovědnost nad sebou samým a musí sám najít svou cestu, po které chce během studia kráčet, a jakým způsobem se bude rozvíjet. Proto se obávám, že není možné přijít s polehčujícími parametry studia, které by byly jakýmsi opatřeními a prevencí před nepříjemností náročnosti studia jak po psychické, duševní, ale i fyzické stránce. To ovšem nevyvrací, že nemáme právo toužit po prostředí příjemném a nefrustrujícím. V tomto smyslu už ovšem pojmenovávám svůj subjektivní pohled na celou iniciativu, a sice můj problém s formou, jakou na jednotlivé problematiky upozornila. Komunikaci totiž dle mého názoru neotevřela, ale zablokovala. Působila na mě dojmem člověka, který odchází z místnosti, vynesla nade mnou globální soud a dříve, než stihnu cokoli říct, zabouchne dveře. Jsem přesvědčen o tom, že v rovině mezilidských vztahů, ale i menších společností, jakou samotná katedra je, je řešení jakýchkoli problému zevnitř, nikoli zvenčí. Opět zdůrazňuji, že nechci odvracet pozornost od jednotlivých případů upozorňující na chování některých pedagogů, se kterými v pořádku skutečně nejsem, ale snažím se vysvětlit, že tento impuls v tomto případě ze vně budovy školy, byl v rovině komunikace mírně kontraproduktivním a začal pomalu, ale jistě, zavírat dveře na všech frontách. Mrzí mě

to především z těch důvodů, že se mnohé, co bylo v rámci iniciativy řečeno, stalo pro její formu okamžitě opomenutým a že i záležitosti, které mě osobně v rámci katedry tíží, se posunuly ještě o několik příček pozornosti níže, než byly předtím.

Navíc věřím, že všechny nepříjemné skutečnosti lze přetavit ve tvůrčím slova smyslu. Velice alibisticky řečeno považuji za svou revoltu vůči katedře a všemu, s čím jsem kdy byl ať už personálně či v rámci výuky nespokojen, právě vznik souboru *Ductus Deferens*. Věřím, že většina pedagogů DAMU je tak jako tak schopna umělecké sebereflexe, že přeci jen jsme jejich nástupci, a že nemají zapotřebí přesvědčovat nás o tom, jaká je pravda, ale předat nám, s čím měli možnost pracovat, a co objevit. Obávám se, že v dlouhodobém horizontu, ve který jsem měl jedinou víru po několika měsících, kdy bylo téma iniciativy velice horké a východisko nepřinášející, nic, krom mnoha demotivovaných pedagogů, nepřinese. Jsem ovšem rád, že podnítilo diskusi, ale jak jsem již několikrát zmínil, obávám se, že spíše uzavřenou. Doufám ovšem, že kuráž studentů spíše poroste, než aby byla udolávána a v případě, že s čímkoli budou nesouhlasit či jim bude cokoli nepříjemné, nebudou se jako budoucí divadelní osobnosti bát vystoupit a vůči takové skutečnosti se vymezit.

11. ZÁVĚR

Považuji svou diplomovou práci za sebereflexi a utřídění svých vlastních myšlenek, se kterými jsem měl možnost se v průběhu studia seznámit. Své působení na škole vyhodnocuji jako nejproduktivnější období svého života ve smyslu osobnostní realizace, která mi dodala jak tvůrčí, tak lidskou svobodu. Jsem neuvěřitelně vděčný za možnosti, které se mi naskýtají a pevně věřím, že ve svém budoucím divadelním působení budu mít šanci toto umělecké odvětví pozvedat. Herecká práce je z hlediska praktického fungování náročnou disciplínou a obrovsky si vážím každého, který nerezignuje na její principy a dokazuje divadelnímu publiku, že její metafyzika ve svých zákonitostech dokazuje fakt, že je skutečným řemeslem. Přeji sobě, našemu souboru, ale i dalším mým kolegům do budoucna mnoho sil, jelikož vstupujeme do náročného období obhajoby naší existence. Jsem ovšem přesvědčen, že kdokoli se rozhodne v divadle cokoli dokázat, tak to dokáže nezávisle na systémovém uspořádání, časových možnostech či výchozím prostředí. Zároveň doufám, že divadlo v mých očích navždy zůstane prostředím pravdy a upřímného souznění. Nemilujme sebe na divadle, ale divadlo v nás samotných.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně: od divadla k filmu*. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze).

BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. Přeložil Jitka GORIAUX PELECHOVÁ. Praha: NAMU, 2016.

HAVEL, Václav. *Protokoly: Zahradní slavnost ; O dialektické metafysice ; Antikódy ; Anatomie gagu ; Vyrozumění*. Praha: Mladá fronta, 1966. Mladé cesty.

WERICH, Jan a Marie BĚLÍKOVÁ. *Úsměv--klauna*. Vyd. 3., V tomto celku vyd. 2. Praha: Brána, 2003.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav KOLÁR. Praha: Argo, 2007. Každodenní život.

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

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

SNYDER, Timothy. *Tyranie: 20 lekcí z 20. století*. Přeložil Martin POKORNÝ. V Praze: Paseka, 2017.

Bible: překlad 21. století. 6. opravené vydání. Praha: Biblion, 2019.

