

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HERECKÁ A OSOBNOSTNÍ IDENTITA

Tomáš Weisser

Vedoucí práce: Mgr. Michal Dočekal

Oponent práce: Mgr. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 15. června 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

PROHLÁŠENÍ

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

Herecká a osobnostní identita

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

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

ANOTACE

Cílem této práce je podrobná analýza tvůrčí i osobnostní identity studenta činoherního herectví, dokumentace jeho nabytých zkušeností v životě i na jevišti a hledání jejich vztahu k fenoménu vyzařování, jehož ontologií se rovněž zabývá. Autor práce se snaží odhalit obtíže, s nimiž se v dosavadním uměleckém vývoji setkal, najít pro ně vhodné řešení a odhalit jejich možný původ v osobním životě. Autor čerpá nejen z prací renomovaných divadelních vědců a experimentátorů, ale také z psychologických a filosofických publikací, jimiž si dopomáhá k formulaci myšlenek.

ABSTRACT

The aim of this work is to provide a detailed analysis of an artistic and a personal identity of a student of acting; documentation of acquired experience in life and on stage, and the finding of their relation to the emanation phenomenon, whose ontology is also examined in this work. The Author of the work tries to reveal the obstacles which laid between him and his work until now, he tries to find their best solution and seeks for their origin in his personal life. Author draws on various works not only from theatre scientists and experimentalists, but also he cites from psychological and philosophical publications and by them he helps himself to formulate thoughts.

PODĚKOVÁNÍ

Tímto chci poděkovat Mgr. Michalu Dočekalovi za jeho trpělivé čtení práce a podnětné poznámky, které mě pokaždé posunuly o něco dál v mém bádání.

Dále bych rád poděkoval svojí kamarádce Magdaléně Machalické, bez jejíž vytrvalé psychické podpory bych tuto práci nikdy nenapsal. Díky Majdo.

Další dík patří mým rodičům, mojí mámě a tátovi, kteří mě i přes poněkud neobvyklý výběr povolání vždy podporovali.

Nakonec musím poděkovat doc. MgA. Evě Salzmannové, jejíhož pedagogického vedení si nadmíru vážím.

Tuto práci bych rád věnoval svým prarodičům, kteří, ač si to možná neuvědomovali, mě naučili pozorovat svět kolem sebe. Děkuji Babi.

„Stat rosa pritina nomine, nomina nuda tenemus.“

(Umberto Eco – Jméno růže)

OBSAH

Prohlášení	3
Upozornění	3
Evidenční list.....	5
Anotace.....	7
Abstract	7
Poděkování.....	7
Úvod.....	13
1 Identita a osobnost.....	15
1.1 Sebe-scénování.....	17
1.1.1 Předuševnění	19
1.2 Problém materiálu	22
1.2.1 Prosperovské dilema	25
1.2.2 Pluralita metod	29
1.3 Problém celkového gesta.....	34
2 Uvěřitelnost, vyzařování a koncept přítomnosti	39
2.1 Osobnost a vyzařování.....	48
2.1.1 „Chlast“	49
2.1.2 Mezi dvěma póly.....	51
2.2 Hercova hra, partnerská hra a režisérův záměr.....	54
3 Víra.....	59
4 Svoboda	63
4.1.1 Odvaha	67
4.1.2 Jevištní svoboda	68

5 Závěr	71
Seznam literatury	74
Seznam online zdrojů.....	76

ÚVOD

Tuto práci píši s téměř ročním odstupem od svého posledního představení ve školním divadle DISK i svého prozatím částečného odchodu z divadelní akademie. Mám za sebou půl roku trvající praxi, která byla narušena dvěma zraněními a jedním „covidem“. Budu se snažit ozřejmit to, co se pro mě vinou lenosti, vykořenění a zapomnění stalo takřka nevědomým počínáním – ať už se jedná o samotnou práci na textu, domácí přípravu, obsahující nejen memorování textu, ale i jasné a komplexní budování postavy a přípravu na zkoušky, nebo o samotnou bezprostřední práci, zahrnující vnitřní ponor a aktivaci fantazie. S odstupem je nutné reflektovat, je-li co. Musím ze své pozice tedy reflektovat částečně nevědomý proces a vzniknuvší výsledek. K tomuto procesu se nutně vztahuji prizmatem současnosti a tedy pohledem jiného, „nového člověka“, to znamená, že budu muset balancovat na hraně objektivit svého vlastního myšlení, pomineme-li fakt, že myšlení ze své podstaty objektivní být nemůže a nutně lpí na referenčním rámci myslícího. Tento myslící prošel podstatným vývojem, ostatně jako každý, kdo se ohlíží zpět. Objektivitu bude napadat i křehkost paměti ohlížejícího se, ještě umocňující touhu přikládat nové významy činům, jež nebyly původně jejich nositeli. Musím tedy nutně trvat na oddělení přítomného a minulého pohledu a pokusím se zabránit jejich libovolnému směšování.

Ve své práci hledám možnou cestu k docílení *jevištního absolutna*, dokonalého stavu jakési scénické totality. Pracuji s pojmem *prézentnost*, o němž pojednává ve své *Estetice performativity* Erika Fisher-Lichte (2011) a srovnávám ho s pohledem J. Vostrého na stav tzv. *přítomnosti*, neboť mám za to, že tyto dva pojmy jsou nositeli podobného významu. V návaznosti na to se věnuji i problematice jevištní pravdy. Rozebírám otázku víry, odvahy, tréninku a svobody, jakožto předpokladů *vyzařování* a s ním i zmíněného *absolutna*, ježto se rozdílily mezi nimi dle mého názoru

stírají. Pokouším se nastínit vztah mezi hercem-běžným člověkem a hercem jako tvůrčí bytostí a snažím se popsat nepřetržitě napětí mezi těmito dvěma stránkami osobnosti. Věnuji se jejich vzájemnému prolínání a vlivu, který na sebe mají. O zmíněném tématu pojednávám zprvu z obecného hlediska, a poté se za pomoci introspekce pokouším vylíčit, „jak to mám já“. Tímto ponorem do sebe samého, do nitra své osobnosti, se snažím nalézt a vysvětlit původ určitých charakteristických rysů své tvorby. Věnuji se také vztahu herec – postava, kde se opírám o zkušenosti získané praxí. Vzhledem k tomu, že je téměř nemožné hodnotit vlastní výkon (ačkoliv je herci k dispozici určité vnitřně hmatové vnímání, není toto ovšem pro celkové a objektivní posouzení validní), opatřil jsem si výpověď jednoho ze svých hereckých partnerů, pomocí níž se snažím ilustrovat rozdíl mezi záměrem a účinkem. Výsledkem mé práce by měl být předně komplexní pohled na uvědomělou tvůrčí bytost, její vývoj, potíže a pocity. Druhým z kýžených cílů je osobní definice termínu „vyzařování“, předpokladů či podmínek, které leží na cestě k jeho dosažení, a také jeho vztah k samotné osobnosti tvůrce – nakolik může on sám ovlivnit vlastní vyzařování prací na sobě samém.

1 IDENTITA A OSOBNOST

Pro začátek je třeba si definovat, co znamenají pojmy *identita*, *osobnost*, *sebepojetí* a jaký je mezi nimi rozdíl. V Sociologické učebnici je pojem identita definován takto:

„Pojem identita je obecně jednota vnitřního psychického života a jednání, která bývá též nazývána autentickým bytím. [...] V psychologii osobnosti se hovoří o vědomí i., což je vědomí trvalé totožnosti a prvek vědomí já (jsem stále týž, i když se měním). [...] Hledání i. je též zdůrazněno v humanistické psychologii, kde je i. chápána jako schopnost „být tím, čím člověk opravdu je“, tj. sám sebou (A. H. Maslow, 1954), v soc. psychologii se i. chápe ve shora uvedeném širokém smyslu autenticity bytí, jejímž opakem je „neautentické bytí“ charakterizované přetvářkou. Podobně je i. tematizována ve fil. antropologii jako „život v pravdě“, jako míra integrace jáství (nebo-li já, pozn. autora práce) a role, skutečné podstaty osobnosti a její spol. „fasády“ atd.“ (Nakonečný, 2020).

Termín osobnost je podle Hartla a Hartlové definován jako „celek duševního života člověka. Představuje složitou psychickou soustavu člověka, jeho rysy, schopnosti, vědomosti, motivy, zkušenosti, postoje“ (2015, s. 379).

S identitou je úzce spjat i pojem *sebepojetí* („self-concept“), který se podle Martinkové v psychologických publikacích nejčastěji definuje jako „souhrn představ a hodnotících soudů, které člověk o sobě chová“ (2012, s. 8). Jednou z jeho složek je také sebezpřijetí, jenž se v mé práci bude objevovat ve spojitosti s hereckou praxí a s od ní neodmyslitelným sebehodnocením, které je rovněž jednou ze složek sebepojetí.

Z výše zmíněných definic je patrný celkový *modus operandi* této práce. Je jím zvědomení si dosavadního vývoje a jeho podrobení zpětnému

hodnocení – na základě co nejobektivněji nahlížených vzpomínek a jejich následného uplatnění na zkoumání mého dosavadního uměleckého působení a hledání jevištního absolutna. To je ale samozřejmě složitý proces, uvážíme-li materiální totožnost herce a díla (jíž se blíže věnuji v kapitole Problém materiálu na straně 23). Jsou nám přitom k dispozici pouze subjektivní analytické nástroje, s nimiž máme navíc preparovat vlastní osobnost a od ní neodmyslitelnou tvorbu. Těmito nástroji jsou složky již zmíněného sebepojetí. Je to věčné balancování mezi já jako subjektem a já jako objektem (Martinková, 2012, s. 7). Tím, kdo se dívá, a tím kdo koná, jenž je venkoncem jedním a tím samým.

1.1 Sebe-scénování

Právě míra integrace *jáství* a role je pro nás klíčová, neboť co jiného je herectví, než neustálý svár mezi rolí a mnou, jak se vnímám; boj vlastní osobnosti s něčím v podstatě parazitickým, tedy rolí. V divadelní vědě vedle sebe existují tyto pojmy: *herec*, tedy osoba tvořící a rovněž i materiál; *herecká postava*-hercovo dílo, jež vytvořil svým materiálem (sám sebou) a *dramatická osoba*, opticko-akustický vjem divákův (Zich, 2018, s. 41-67). Nakolik je tedy herec hercem a nakolik postavou? Jak se liší jeviště světa od jeviště divadla? Zaměříme se teď na skutečný svět, na běžný život.

Milan Kundera ve svém románu *Nesmrtelnost* píše: „*Člověk není než svůj obraz*“ (2000, s. 130-131). Je to glosa pronesená k teorii tzv. všudypřítomného objektivu. Člověk má neustálou potřebu se sebe-scénovat, nepřetržitě se přibližovat ideální představě o sobě samém. Tato představa se však s každým okamžikem mění. Člověk tak nepřetržitě hledá své místo ve světě – v dané situaci. Nesoustředí se však pouze na své činy, ale i na to, jak u toho bude vypadat. Vostrý říká:

„Nejde jen o obsah (který jako by se rovnal jednání) a formu (která jako by se rovnala vystupování) [...] Člověk se nejenom angažuje v dané věci (jedná), ale prezentuje se celý (vystupuje) i na estetické úrovni jistého ideálu, podle něhož vědomě či nevědomě řídí své jednání“ (1998, s. 14-15).

Je důležité se neustále ptát, zda to, čím chceme být, vychází z nás samých, či pouze z očekávání okolí. Zda se nejedná o přijatou *sociální roli* (jakožto soubor určitých požadavků na chování jedince). Pokud zastávám například roli *leadera*, musím nejen plnit své povinnosti stanovené pro tuto roli společností, ale také bych se jako *leader* měl chovat, jaksi se s rolí *ztotožnit*. *Vystupování*, stejně jako množství povinností, které tato role obnáší, se mohou lišit. Každý má jiný názor na to, kam sahají pravomoci a povinnosti *leadera* a jaké by mělo být jeho ideální vystupování. Každému

zkrátka imponuje jiný typ leadera a jednotlivec musí tedy *ztvárňovat* roli s ohledem na požadavky okolí i konvenci a konfrontovat ji se svou *osobností*, která poskytne roli její finální nádech. Často se pak stírají rozdíly mezi tím, kdo v dané situaci jedná, jestli je to X-sám nebo X-král a jestli v daném okamžiku *vystupuje* jako X-osobnost nebo X-role. Role a osobnost se tak navzájem silně ovlivňují (PSYCHOLOGIE OSOBNOSTI, c2008-2022). To může v eventuálních odklonech od normy způsobit velký zmatek. To, co je však zmatkem ve světě reálném, je ve světě jevištním přijímáno jako originální a hodné analýzy. Právě odchylky od očekávání, jakási nevyzpytatelnost a individuální rysy, dávají vzniknout originálním charakterům, oživují je. Dalo by se říci, že poodhalují skutečnou osobnost stojící za rolí sociální, jež většinou běžný člověk nemá možnost od sebe odlišit. Rozbor těchto skrytých pochodů spadá do pravomoci nejen psychologů, sociologů atp., ale i divadelních umělců, konkrétně dramatiků, herců a režisérů.

Právě napětím mezi rolí a osobností, hledáním vlastní identity ve světě a na jevišti, se budu v následujících kapitolách zabývat, neboť je pro mě jednou ze základních podmínek dosažení tzv. *jevištního absolutna*.

1.1.1 Předúševnění

Při reprodukci prvního Prosperova monologu jsem si nejednou všiml, že diváci věnují mnohem více pozornosti mlčící Báře (Barbora Křupková), ztělesňující roli ducha Ariela, než mně, zkrátka to bylo cítit. Rozhodl jsem se tedy do monologu tak říkajíc „šlápnout“. Nic se nezměnilo. Zpětně mám pocit, že Bára mnohem víc „byla“. Ale jak být víc? Je vůbec vědomě možné intenzivněji být? Co to znamená? Je-li to podle Vostrého (1998, s. 34) lidský obsah, jak se má člověk vnitřně rozšířit? Je na to návod?

Není náhodou moje tendence oslovovat diváky, bořit čtvrtou stěnu a snažit se upoutat jejich pozornost jen nedostatkem přítomnosti, nedostatkem síly upoutat je nepřímou? Nebo si s sebou na jeviště vodím příliš svého bojácného a uzavřeného já, které zabraňuje mému nitru emanovat? Nebo tomuto vyzařování zabraňuje mé tělo? Netrénoval jsem ho snad dost? Nebo jsem ho trénoval špatně, bez vnitřního impulsu, jako to ve své herecké technice popisuje Čechov (2017)? Či je to snad můj umělecký názor?

„Nejde jen o to, mít nějaký svůj obsah, ale i o to, dávat tomuto obsahu nějaký řád. A to vždycky znamená pociťovat se, uvědomovat si sám sebe v souvislosti se vším jsoucím, ve kterém by měl přece nějaký řád panovat“ (Vostrý, 1998, s. 34).

A tak záleží na míře osobnostní tvárnosti, tedy na tom, nakolik jsem schopen „pustit si k tělu“ postavu a kolik jí ze sebe dát. V jedné ze svých seminárních prací na seminář divadla 20. století jsem svou práci založil na úvaze o vědomém zesilování a zeslabování citů s cílem stvořit ze sebe samého někoho jiného. Dokonce s vírou, že ten někdo jiný se mi, co do mé konstelace, nebude podobat. Dospěl jsem tehdy nevědomě k něčemu podobnému, co popisuje O. Zich ve své *Estetice dramatického umění*

(2018). Ten na místě, kde já ve své práci píši nesprávně slovo *cit*, užívá slovo *tendence* a označuje výše zmíněný jev jako „*předuševnění*“.

„Duševní „já“ jest úhrn velikého množství rysů, vztahujících se jak k představovanému, tak k citovému a snahovému životu lidského individua. Jsou to vrozené, tj. zděděné sklony nebo tendence k takové nebo onaké reakci na vnější svět, jež se během života vlivem okolí, zvláště sociálního, zesilují nebo potlačují, ač vždy jen částečně vzhledem k své původní velikosti.[...] Jedinečnou individualitu můžeme chápat jako jedinečný soubor různě vyspělých tendencí.[...] Předuševnit se znamená tudíž změnit svojí vlastní konstelaci tendencí tím, že některé silné potlačíme a některé slabé posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní „já“, než je naše“ (Zich, 2018, s. 82-83).

Je tedy nutná neustálá korespondence mě samotného s ideální představou dramatické osoby a v tom ohledu i potřeba znát své dispozice, znát sebe samého dostatečně na to, abych mohl s těmito tendencemi volně nakládat. Ale přesto zde něco chybí. Je to již zmiňované sebezpřijetí, nestačí se znát, ale přijmout se takového jaký jsem, abych uvolnil dříve nemožné či krkolomné modifikace vlastního já. Ale abychom mohli transfigurovat, potřebujeme představu, o níž jsem se již výše zmiňoval. V „Zichovských mantinelech“ je to dokonalá představa dramatické osoby, s níž se herec snaží, a dle Čechova by dokonce i měl, splynout – a tak ji ztělesnit.

Tyto tendence je však samozřejmě nutné chápat jako od citů oddělené, city teprve vyvolávající. Zde se však objevují komplikace. Přestože jsem schopen si tyto tendence uvědomovat a dokonce si i následně představit postavu, která by se právě intenzitou jednotlivých tendencí ode mě samotného lišila, nepociťuji jejich adekvátní odezvu ve svém nitru, ani jejich vhodný protipól. Stručně řečeno, jsem sice schopen se v dané situaci v postavě rozčílit, ale toto rozčilení už nemá v mém nitru adekvátní odezvu. Jako by se moje já vzpíralo pocítit vážnost tohoto rozčilení a tím pádem

i zamezovalo tomu, co zmíněným tendencím přidává na plnosti: citu. Mnozí by mohli samozřejmě oponovat tím, že nemám na jevišti „co cítit“, že „hercovy slzy kanou z jeho mozku“ (Diderot, 1997, s. 36), jak už jednou postuloval Diderot, ale právě tato jedinečná chvíle, kdy jsem schopen ospravedlnit na jevišti provedený akt něčím navíc, je pro mě okamžikem, kdy mnou začne proudit cosi „vyššího“. Je to jakási instantní zpětná vazba, která potvrzuje pravdivost veškerého dění v okamžiku tady a teď a ztvrzuje mou přítomnost říkajíc: „pokračuj“. Je to potvrzení, které přichází ode mě ke mně, ale dozajista má na něm energetický podíl i sám divák, v němž jsem nutně svým jednáním či bytím cosi vzbudil. Zmínil-li jsem se v předešlých odstavcích o svém já, bránícímu se podílu na postavě, a rozvedl-li jsem myšlenku absence citovosti, jak je pak ale možné, že jsem schopen cítit divákovu energii?

Divák by při činoherním představení, jak ho chápe Zich (2018), měl soucítit s dramatickou osobou. Ta by v něm měla stimulovat jeho vlastní vnitřní obsah a dráždit ho k vědomému i nevědomému generování významů. K tomu se vymezuje Brecht (Epic theatre and Brecht, 2022), který naopak city bere jako něco, co diváka odvádí od edukativního a intelektuálního rozměru divadla a zajímá se nejen o postavu, ale i o herce samého. Co se tedy stane v okamžiku, kdy divák začne soucítit se samotným hercem? Jedná se o chybu?

1.2 Problém materiálu

Podle Fischer-Lichte (2011), která definuje estetiku performativity po performativním obratu v 60. letech, se musí nutně změnit i vnímání samotného herce v prostoru v určitém čase, na určitém místě a tudíž:

„postava, která se zjeví na jevišti, není myslitelná a možná bez hercova specifického bytí ve světě – neexistuje vně jeho fenomenálního těla a není v její moci je anulovat“ (s. 128).

Toto tvrzení implikuje, že se nelze zbavit svého já na jevišti, neboť jakkoliv transformované, vždy bude hercovo „fenomenální“ tělo na jevišti přítomno, a dokonce bez něj nelze ani tvořit, což je samozřejmě logické, uvážíme-li, že nelze tvořit z něčeho, co není. Zkrátka není v moci postavy vymazat herce. Konkrétně pro Fischer-Lichte je právě toto fenomenální tělo zdrojem významů, jež si v sobě utváří sám divák, na základě svých vlastních zážitků a zkušeností.¹ Obdobně se k tomu vyjadřuje i Zich (2018), který neupírá recipientovi schopnost vnímat hercův zjev jako takový, který hraje dokonce pro divákovo vnímání prim (neboť hercův zjev je totiž to první, co divák vidí)². Vnímáme zde tedy především jiné pořadí priorit, což

¹ K tomu je veden performerem, jenž se na jevišti omezuje především na svou tělesnost, na svou vlastní přítomnost a přítomnost diváků. Negeneruje žádné nové významy, ale nechává diváky, aby si tyto významy utvořili sami, na základě performerova bytí v prostoru (Fischer-Lichte, 2011).

² *„pro herce jest herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vněmů, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu. [...]smíme označit tento soubor jako fyziologický; jeť naše živé tělo vskutku jakoby na půl cestě mezi naším já čistě duševním a vnějším světem, čistě fyzickým. [...] Ale herecká postava není jedině útvarem fyziologickým. [...] Krátce herecká postava je pro herce i soubor duševních stavů, jež při svém výkonu má, tedy útvar psychologický. [...] Výsledek celého zkoumání můžeme tedy teď zformulovat tak, že herecká postava jest úhrn všech psychofyziologických*

je způsobeno primárně odlišnou dobou, v níž byly jednotlivé výzkumy prováděny. Zatímco Fischer-Lichte hledá možnosti tohoto samostojného zjevu hercova (např. ve Wilsonových inscenacích) v působení na diváky a akcentuje ho, Zich tuto tělesnost chápe spíše jako materiál herecké postavy a aspekt dramatické osoby, tedy těla sémiotického.³ Jeho specifické bytí ve světě je pro Zicha cosi plevelného, něco na co by neměl být kladen důraz. Hercova osoba by měla zůstat za postavou a příliš se neukazovat, ježto je toto „pronikání“ hercův zbytečný rozmar, jímž dělá dobře spíše sám sobě, než celkovému dílu.⁴ V obou případech tu tak existuje určité vnímání hercovy existence jako takové. V jednom z přístupů je médiem, jímž proudí obsah k divákům, herecká postava (obsahem je dramatická osoba) – něco reprezentativního, založeného na prvotním *předuševnění dramatikově*, tedy textu, něco vytvořeného k tomuto účelu korespondence. V druhém je to sám performer a jeho bezprostřední fyzická přítomnost, na niž je kladen důraz (záměrně neužívám výrazu herec).

korespondencí v daném dramatickém výkonu hercově se vyskytujících. [...] Fyziologický komplex je tak primární, protože je specifikon umění hereckého" (O. Zich, 2018, 128-130).

³ „*Já to vím, že je to nějaký herec, popřípadě (podle divadelní cedule) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta*" (Zich, 2018, s. 51).

⁴ „*Jako každý umělec má herec právo pyšnit se svým výtvořem, ale nikoliv sám sebou; jeho samého slaví až výkon, jaký podá*" (Zich, 2018, s. 188). Srovnejme však tento výrok s pozdějším výrokem Grotowského, o hraní nikoliv pro diváky, ale tváří v tvář jim. Zich mezi akcentem na osobnost vidí především negativní důsledky tzv. komediantství, divadelní machy a mísí je s vyjevováním vlastního tématu, skrze nepřetržitou přítomnost vlastní, nepřetělesněné osobnosti. Grotowský ale přece také kritizuje „vlastní naučená klišé“ a nejen on. To znamená, že i cesta k vyjevování svého nitra skrze svou bezprostřední přítomnost, jež není zatížena hereckou postavou, je cestou tréninku a vnitřního ponoru. Tedy v obou případech tvorby je beztak nutné hledat jakousi osobní originalitu, vztaženou, v případě zcizení a reprezentace k ději a postavě, v případě ryzího bytí „já“, k okolním jevům, jevům podléhajícím vsudypřítomnému energetickému proudění.

Člověk-osobnost měl tedy, více či méně, vždy místo v herecké postavě, neboť z ní samotné a jediné mohl nakonec vytvořit to, co divák ve výsledku vnímal, ať už jako jeho samotného nebo něco v něm, před ním, nad ním nebo vedle něj. Toto něco, ať už kdekoliv v herci ukryto, je možná tím již zmiňovaným obsahem, a tedy i významem. Z toho plyne, že každý člověk je nositelem nějakého významu a nakolik ho nechá proniknout v tradičním divadle do postavy, v performanci do svého momentálního jevištního bytí souvisí s tím, nakolik je schopen sám sebe modelovat, a jaké téma postavě či sobě samému v prostoru a v dané situaci určí.

1.2.1 Prosperovské dilema – mezi textem dramatikovým a interpretací

Průvodní ideou *Bouře* podle režisérky V. Čermákové bylo divadlo na divadle, ostatně k tomu sám text vybízí. Mág Prospero vyvolá bouři, pomocí níž k pustému ostrovu, jeho domovu, přivede loď. Na ní se plaví milánská šlechta, neapolský král, jejich poddaní, sklepmistr, opilec Sebastian a šašek Trinkulo. Později se dovídáme, že kouzelník Prospero je právoplatným vévodou milánským a jedním z šlechticů, kteří se na lodi plaví, je jeho bratr Antonio. Ten se kdysi spikl s bratrem neapolského krále Sebastianem, dle Prosperových slov dokonce i s neapolským králem samotným, a společně Prospera svrhli. Tomu však věrný kancléř Gonzalo pomohl k útěku a spolu s Prosperovou dcerou Mirandou a jeho milovanými knihami je posadil na vor „*bez plachet, bez lan, stožárů či ráhen*“ (Shakespeare, 2007, s. 16), na němž se pak oba dopravili k břehům již zmiňovaného ostrova. Tam se Prospero v neznámém sledu stane mágem a osvobodí ducha Ariela z kmenu stromu, do nějž ho začarovala alžírská čarodějnice Sykorax a jejíhož syna Kalibana Prospero zotročí – stačí ho však také naučit dokonalý blankvers. Na ostrově Prospero poddané a šlechtice rozdělí a všelijakými kouzly je průběžně (za asistence svého sluhy Ariela) očarovává, aby se jim na konci hry zjevil ve své staré podobě a společně došli očištění. On skrze odpuštění, jehož se dožaduje u diváků, a ostatní postavy skrze odpuštění Prosperovo – a sňatek jeho dcery Mirandy s následníkem neapolského trůnu Ferdinandem, tedy skrze lásku.

„Bouře je poslední velkou hrou Williama Shakespeara. Je to hra bilanční, jakási suma jeho divadelního umění“ (Hilský in: Interpretace díla *Bouře* od W. Shakespeara II, 2003). Shakespeare se tak dle Hilského loučil se svou uměleckou kariérou. A pokud chápeme text dramatikův jako místo, kam vložil části své duše, a jeho postavy jako výsledek prvotního předuševnění dramatika, jak o něm píše Zich (2018, s. 82), a přiřkneme-li navíc jeho postavám jistou hierarchii, co se duševního podílu týče, je

nasnadě považovat mága Prospera za Shakespearovo dominantní *alter ego*, a tak k němu i přistupovat při herecké práci.

Jak ale obsáhnout na přelomu dvaadvacátého a třiaadvacátého roku života to, co si v sobě nesou lidé, kteří prožili celý život? Lidé s obrovským zkušenostním světem, pro něž hra může opravdu znamenat životní katarzi a odlehčení, zohledníme-li předchozí odstavce o neodmyslitelnosti fenomenálního těla od divákova komplexního vněmu? Jak se ubránit ploché a vnějškové stylizaci moudrého staříka, odpouštějícího křivdy? A stylizovat vůbec, či nikoliv?

Zjevně je nutné věnovat se tomuto tématu hlouběji. *Bouře* je dle mého názoru silně symbolické dílo, nabité všemi možnými významy. Hned zkraje postava demiurga-alchymisty Prospera, hledajícího absolutno, toužícího dosáhnout duchovní jednoty, odpustit, ale rovněž po odpuštění toužit atp. Dále postava Mirandy, ztělesnění nevinnosti mládí a krásy; temnota v podobě Kalibana, netvora, kterého drží na uzdě pouze Prosperova kolísající moc (bílá magie), která se v několika chvílích přibližuje své stinné stránce. Stejně tak Prospero sám neustále balancuje mezi vnitřním Kalibanem, tedy svým stínovým já, bažícím po vládě nad Prosperovou duší a Mirandou, ideálem vnitřní čistoty. Je to neustálé kmitání mezi slabostí a mocí, mezi dobrem a zlem. Temnota vždy přijde v okamžiku největší slabosti. Tak i sám Prospero je ke zlu nejbliže ve chvílích celkové nemohoucnosti – ale pokaždé, když už má divák pocit, že pokušení podlehl, vzmůže se a dále se trpělivě pokouší o svůj ušlechtilý záměr.

Co když ale nahlížíme Prospera prizmatem současnosti, v níž mnohé, co bylo platné, již neplatí a platit ani nemůže? Co se stane, podíváme-li se na Prospera očima Kalibana, kolonizovaného, původního obyvatele ostrova? Automaticky si vybavíme imperialistické tendence historických mocností v čele s Anglií, od počátku objevných plaveb, až po moderní dějiny a jejich konsekvence, trvající dodnes. Takového pohledu je těžké se jen tak zbavit,

uvážíme-li navíc, že se Shakespeare pro svou *Bouři* pravděpodobně inspiroval ztroskotáním britské flotily roku 1609, nedaleko Virginie (Interpretace díla Bouře od W. Shakespeara II, 2003). Stejně tak za hlavní téma můžeme zvolit milostný příběh Mirandy a Ferdinanda, snažících se realizovat svou vzájemnou lásku, přes odpor manipulativního starce-rodíče. To vše záleží na finální úpravě a interpretaci příběhu. Právě interpretace dramatikova díla je tím, co činí inscenaci originální, co činí inscenaci inscenací. Režisér logicky vztahuje dílo, které si vybere nebo je mu přiděleno, ke svému vlastnímu tématu.

V. Čermáková tak dění před ostrovem zasadila do českých reálií a zvolila si období normalizace. Bylo zjevné, že si vybrala pohled Prospera a jeho rovinu odpuštění. Prospero je u Čermákové něco mezi Mejlou Hlavsou, Magorem Jirousem, Vratislavem Brabencem a mnoha jinými disidenty, potažmo „máničkami“, kteří zakusili celoživotní totalitní šikanu. A tak uprostřed odvětrávacích šachet, kdesi na pomezí jáchymovských dolů a fantazie, sedí na svém improvizovaném „invalidním“ trůnu Prospero-mánička, nebezpečný a zahořklý stařec, zmítaný hamletovskými otázkami, který se zdá toužit spíše po pomstě, než po odpuštění.

Tato interpretace mi v mnohém pomohla se rozhodnout, o co se vlastně chci pokoušet. Na prvních zkouškách jsem se sice o jakýsi stařecký vzhled vnějškově snažil, ale záhy jsem se již zachytil generačně nezávislých významů hrou a výkladem nesených, nebo jsem je naopak jejich generační a současně i individuální závislosti musel zprostit. Vysvětlit si, co pro mě samotného znamená křivda, zrada, láska, odpuštění – a nakonec je porovnat s tím, co mohly tyto emoce a citové vztahy znamenat pro Prospera-Shakespearova a Prospera-máničku. Většina herecké práce se v tomto ohledu totiž odehrává na poli abstrakce. Čím blíže je však člověk postavě, o to samovolnější proces je, a o to méně je potřeba abstrakcí. Čím více společných témat herec a postava sdílí, tím menší námahu mu bude činit vytváření takovýchto „motivačních“ oslích můstků.

Čechov by tu pravděpodobně poznamenal, že čím jasnější je představa postavy, tím bližší je splynutí s ní, nehledě na její obsahovou podobnost s hercem. Samozřejmě záleží na tom, zda chci svou postavu spíše komentovat nebo se jí nechat plně prostoupit. V tomto případě je žádoucí nebýt s postavou ztotožněn, zůstat mimo ni. Ale nekomentuji snad potom sám sebe? A co když se chci pokusit o obojí? Selektivně z ní vystupovat, ale záhy se do ní opět nenásilně navracet? Je možné být absolutně přítomný, přestože v určitém okamžiku nepředstavuji postavu?

1.2.2 Pluralita metod

V současné době v divadelním světě vedle sebe koexistují divadla a režiséři mnoha rozličných stylů, přístupů a technik. Každý z těchto stylů vyžaduje určitý přístup k práci. Již to není jen dělení na vysoký a nízký, ačkoliv bychom pozůstatky tohoto dualismu mohli najít a nacházíme dodnes. Rozmanitost přístupů vyžaduje také rozmanité a místně specifické herectví, ať se daný režisér kloní spíše k intelektualistickému přístupu (z mé zkušenosti např. J. Rázusová) či k emocionalistickému (J. Korčák)⁵ nebo tyto přístupy kombinuje (Ostermeier a jeho realismus protkaný brechtovským odstupem – promluvy k divákům, komentář postavy a Mejercholdovou pohybovou průpravou (Goriaux Pelechová, 2014, s. 163)).

Zdá se, že herecká praxe 21. století je vzhledem ke svojí metodologické pluralitě mnohem složitější, než kdy dřív. Už není možné spoléhat se jen na původní dělení na komedii a tragédii a v jejich

⁵ Měl jsem zatím tu možnost pracovat s několika režiséry, z nichž každý měl odlišný přístup k tvorbě. Tyto dva režiséry uvádím především pro jejich totální protikladnost. S J. Korčákem jsem spolupracoval na inscenaci Čechovova Platonova v našem školním divadle DISK. Jednalo se o tradiční práci na jedné postavě, jakožto komplexu citů, myšlení atp., která jednala v jasně definované situaci. Herectví to bylo realistické, ačkoliv J. Korčák do přestaveb inscenace implementoval náznaky jakéhosi metafyzického světa snů. Druhým zmiňovaným příkladem je spolupráce se slovenskou režisérkou J. Rázusovou na inscenaci Galapágy, založené na dramatizaci stejnojmenného románu K. Vonneguta. Ta vyžadovala absolutně odlišný přístup k postavám i k celku. Postavy neměly žádnou hlubší psychologii a práce na textu spočívala spíše ve hře se slovy a jejich deformaci stejně jako v dekompozici větných celků. Děj byl nepříliš důležitou součástí představení, které se neslo spíše ve stylu otevřené diskuze, odehrávající se na pomezí reality a snu. Dvě z postav retrospektivně komentovaly dění na jevišti, a zároveň do něj zasahovaly. Dostával jsem úkoly, které se orientovaly spíše na práci s předmětem a na jeho zkoumání či na tzv. „rozdělování hemisfér“ (při němž je herec schopen určitého akčního „multitaskingu“), než na hlubší analýzu nitra postavy.

mantinelech postupovat (v případě tzv. „dveřových komedií“ to samozřejmě lze), to je v dnešní době irelevantní. Tato původní dualita se stala jistým výchozím a podvědomým bodem přemýšlení nad textem, jakýmsi generálním *modem operandi* herecké práce na konkrétním díle. Herec už se dnes nemůže spolehnout na jednu metodu či jeden žánr, ale je nutné, aby mezi nimi byl schopen umně přepínat. Takovou „multimetodu“ si žádala postava Prospera.

Zmínil jsem se již o tom, že k *Bouři* jsme se rozhodli přistupovat jako k divadlu na divadle. Prospero se nacházel na hranici dvou světů, potažmo tří, přiznáme-li naší interpretaci ještě třetí dimenzi: divadla na divadle, na divadle. Co je tímto krkolomným opisem myšleno? Zkrátka to, že Prospero zároveň žije dějem, zároveň ho inscenuje pro diváky (i ostatní herce) a komentuje ho jako Prospero-herecká postava (vidíme jakýsi proces, či generální zkoušku), a rovněž je zde (nebo by měl být) přítomen komentář herce samého a jeho vymezení se vůči postavě a celému dění. Tyto dimenze existují vedle sebe a libovolně se prolínají, upozadují a získávají na síle. Kdo se v tom má ale orientovat? Má herec hrající Prospera vystupovat z postavy Prospera a nahlížet Prospera jako Prospero, který to, co se děje, pozoruje zdálky, z určité nadreality? Nebo se k Prosperovi a dění na jevišti vyjadřuje herec Weisser? Či obojí? To mi dělalo značné potíže. Občas jsem z postavy vystoupil „jako postava“ a jindy jsem si stále „v postavě“ od postavy držel odstup. Z toho vyplývá, že je možné za určitých okolností zcizovat jako „někdo jiný“ a to nutně implikuje, že vnitřní integrita vytvořené postavy musí být natolik silná, že se výkon nerozpadne.

Je třeba si pro sebe definovat dva druhy zcizení – zcizení částečné a zcizení úplné (pomineme-li, že je herec stále navlečen do kostýmu a mohutně nalíčen). O úplné zcizení jsem se pokusil především v, pro naši interpretaci nepříliš potřebném, monologu o Sykorax, kdy bylo třeba rychle se přesunout dál. Bylo to ale zcizení úplné nebo částečné? Pokusil jsem se promluvit jako Tomáš, monolog znuděně odříkat a pak opět „stříhnout“ do

Prospera. Ale vnímal to tak divák, vezmeme-li navíc v potaz už tak poměrně velkou nepřehlednost jevištního dění? Obávám se, že ne. Tahle nuance hrála pravděpodobně roli jen a jen pro mě, nehledě na to, že bych musel Prosperovu „přirozenou“ řeč stylizovat, abych byl schopen zničehonic stříhnout do přirozenosti Prospera-herce. Tato pasáž tak pravděpodobně vyzněla jako „vtip“ postavy a původní záměr tak zůstal u vlastního pocitu herce – možná potřebného pro danou situaci, nikoliv však vnímatelného pro diváka. Je zde tedy vůbec pro diváka viditelný/vnímatelný rozdíl (za předpokladu, že herec opravdu záměrně nestylizuje a pracuje při tvorbě postavy s intenzitou různých tendencí⁶)? Divák by si přece potom mohl myslet, že nevidí a neslyší postavu, ale herce, že herec takový ve skutečnosti je! Je zábavné a zároveň děsivé občas sledovat diskuze pod „nekonečnými“ seriály, které mažou hranice mezi světem reálným a světem fikce. Jakoby lidé občas zapomněli na konvencionální dohodu, která tyto světy odděluje. Dalo by se říct, že se jedná o úspěch iluze, ale mám obavu, že je to spíše neúspěch rozumu.

Je tedy nutné brát v potaz divákovu *percepční setrvačnost*. Když jsem jako Prospero zbořil čtvrtou stěnu hned v počátku představení a začal diváky kontaktovat (jak promluvami mířenými přímo jim, tak navazováním očního kontaktu a komentářem postavy postavou, jimiž jsem jasně definoval již zmiňovaný koncept představení divadla na divadle), nemohl jsem očekávat, že divák zaznamená komentář herce, který se nijak explicitně od postavy neodděluje. Divák vnímal dramatickou osobu a akceptoval nutnou přítomnost herce na jevišti, ale už ve změti stříhů nedokázal s největší pravděpodobností rozeznat, zda ho oslovuje herec

⁶ Viz kapitola Předuševnění na straně 20.

nebo postava. Co by se tedy muselo stát, abych divákovi ukázal, že teď budu hovořit jako herec? Nejspíše bych si buď musel vzít ceduli jako v brechtovském divadle, nebo si svléknout kostým (to by mohlo být však vnímáno jako zavádějící znak) nebo zkrátka říci: „Dobrý den, teď jsem Tomáš“. Nebo si spíše jasně uvědomit cíle a postavu v celé své komplexitě, v podstatě „recept“ vlastní hry. Pak je možné precizně nakládat s energií, střihy a reakcemi. Ale nebude tento přístup potom příliš technicistní? Ne, pokud si dopředu jasně vymezím pole působnosti jednotlivých postav (postavy-herce a herecké postavy), konkrétní dějový úsek. Vždyť na scénu také přicházím do nějaké situace a s určitou náladou, ačkoliv postava předtím odešla v nějakém stavu a mezitím se v čase děje odehrála suma událostí a mezi jednotlivými scénami uběhl dostatečný čas na to, aby se mnohé změnilo i v ní, ať už na základě vnějších okolností nebo jejího individuálního vývoje s okolnostmi úzce spjatým.⁷ To je ostatně velmi často zaneseno už v textu. Některá dramata tak dávají větší svobodu imaginaci, některá menší. Shakespearovy texty jsou v tomto směru velice vstřícné, co se týče míry volnosti, již interpretovi poskytují. Vliv na to mají samozřejmě i škrtky. Připravený herec je nositelem těchto změn, jež se v postavě dějí vně pozorovatelného děje (když není na scéně), a dokáže mezi jednotlivými stadii jejího vývoje oscilovat. Vždyť herecká postava není ničím jiným, než různými stadii hercových citů, vlastností, citových vztahů a myšlenek, zachycených v novém systému, připravených pro nový svět – přestože podléhají neustálé redefinici na základě (hercových) nových zkušeností, změn jeho pohledu na svět, erudici/inspiraci a především vlastnímu jevištnímu životu.

⁷ Panuje zde tedy neustálé napětí mezi časem reálným a časem dějovým.

Zjistili jsme, že pokud nebude postava dostatečně soudržná a jasně oddělená od samotného herce, nebude jasné, kdo se v daném okamžiku před diváky nachází. Což je problematické, má-li to být v dané situaci zřetelné. Můžeme toho docílit primárně pečlivě promyšleným receptem hry, ale také viditelnou diferenciací postavy-herce a postavy-Prospera. Jak toho dosáhnout se pokusím popsat v další kapitole.

1.3 Problém celkového gesta

Každá postava má nějaký svůj *gestus/masku* (kontinuitu gest), který by měl vycházet z vnitřního impulsu⁸, ať už je jakýkoliv, a je vyvolán jakoukoliv technikou. Je to v podstatě výsledný vjem postavy, tak jak ji divák může vidět, slyšet a cítit, zkrátka vnímat. Pokud je gestus postavy dostatečně soudržný, stane se nástrojem pro zjevování jejích vnitřních pochodů, aniž by hrozilo její rozpadnutí a odhalení herce v jeho reálném bytí, a v důsledku toho zrušení iluze. Nakolik bude tento gestus (držení těla, tempo postavy atp.) odlišný od mého vlastního, je zásadní pro rozřešení otázky stříhu v *Bouři*. Čím je totiž povaha postavy vzdálenější povaze herce, tím bude logicky stříh ostřejší a tedy divákem vnímatelnější. Rozlišme tedy s ohledem na to, co jsem rozebíral v předchozích odstavcích, dva typy stříhů. *Stříh částečný*, kdy herec rychle přepíná mezi jednotlivými emocionálními stavy postavy, a *stříh celkový*, kdy herec nechá postavu plně zmizet a existuje na jevišti jen on sám, leč nalíčený a v kostýmu.

⁸ Je samozřejmě možné dospět k věcem vnitřním i vnějškovou cestou, určitým konvenčně platným znakovým systémem komunikovat atributy konkrétního typu člověka. Například, nahrbím se, a vnímám-li své pocity, když jsem nahrbený, dokážu si přibližně představit starého člověka. Setrvávám-li v tomto postoji, mohu ho do sebe pracně zakódovat, ale nikdy nebude vnitřně odůvodněný – a tak, jakmile přijdou složitější interakce, maska se rozpadne nebo bude nedostačující. Na druhou stranu, jakmile se nahrbím, automaticky asociuji. Je tak možné si vnějškovou cestou dopomoci k jejímu vnitřnímu odůvodnění. Jakmile k tomu však dojde, většinou se tato vnějškem nastavená podoba začne přizpůsobovat pocitu a představám, které vznikají simultánně se stylizací, pokud tuto potřebu těla odůvodňovat následují. Ve výsledku člověk beztak skončí u vnitřních pochodů a tyto vnějškem dosažené konvenčně přijímané rysy se rozpustí ve slově, tempo-rytmu a celkovém „tónu“ postavy. Mám však za to, že ačkoliv je vnitřní cesta pracnější a vyžaduje nemalé úsilí, je rychlejší, detailnější a má mnohem širší možnosti. Pro mě, ačkoliv se toho snažím zbavit, je však stále tento způsob práce částečně platný.

Mohlo by se zdát, že pro roli Prospera v našem pojetí *Bouře* nebude třeba budovat příliš silný a soudržný charakter, plánujeme-li s ním nakládat volně, používat techniku zcizování a odstupů. Ale opak je pravdou, právě precizní vystavění postavy je předpokladem pro jeho zdárnou diferenciaci od vlastního *já* (ačkoliv je jeho součástí). Nakolik se mi to povedlo či nepovedlo, nedokážu posoudit. Tou dobou jsem se soustředil spíše na zdárné zvládnutí stavby charakteru, než na samotné střihy, těm jsem věnoval větší pozornost až při reprízách, když se do hry zapojil divácký faktor. Záleželo tedy na míře podobnosti mezi mnou a postavou, nakolik jsem byl schopen odlišit sebe od postavy a nakolik to bylo vůbec nutné, vezmeme-li v potaz, že ztělesnit starého muže by bylo spíše karikaturou a míra stylizace by musela být ohromná. Určité karikatury jsem přesto při své práci záměrně užil. Přiznanou parodii stařecké neurózy, obdivu vlastní důstojnosti a jisté dávky senility, jsem si dovilil zejména v dialogích s Mirandou a Ferdinandem. Zde jsem si od postavy udržoval odstup a vyčkával na úseky textu, které by skutečně vyjádřily podstatu Prosperova trápení a tedy i téma našeho výkladu. Čím nebezpečnějším a do svého nitra ponořenějším se Prospero stával, tím více jím prosvítala má osobnost, tím bližší mu byla má vlastní témata a můj vlastní vnitřní obsah snadněji přilíhal k textu. Také jsem musel pracovat s určitou selektivitou představy (občas pro mě bylo snazší hledat v osudech disidentů – tedy v naší interpretaci, jindy mi posloužil až pohádkový ráz *Bouře* samotné a její bezbřehá symboličnost). Naproti tomu u téměř hamletovského monologu „konec představení“ (Shakespeare, 2007, s. 96) jsem hledal jen vlastní trápení a snažil se předat svůj pocit ze světa, nezátížený ostatními fragmenty mého *já* (postavami), vedoucími dialog mezi sebou navzájem. Jedná se však, jak už jsem zmínil, o toho samého člověka, o to stejné *já*, fungující jaksi na mnoha úrovních – multidimenzionálně, ale stále v téže osobě. Přesto mi činilo značné potíže býti sám sebou. Ale jak se nalézt?

V tomto ohledu mě zaujala Grotowského práce, která si v mnohém příliš neprotiřečí s mou a Zichovou představou přidávání a ubírání, ačkoliv

jde spíše o cestu k okamžiku, kdy zmíněný proces dává smysl. Grotowski jde cestou redukce. Doslova říká:

„Člověk předpokládá, že tyto tvary už existují uvnitř našeho organismu. Zde se dotýkáme typu hraní, jež jako umění má blíže k sochařství, než malířství. V malířství musíme přidávat barvy, kdežto sochař odstraňuje to, co skrývá tvar, který v kvádru již existuje. On jej jen objevuje, místo aby k němu něco přidával“ (Grotowski, Pilátová, 1990, s. 12) a: „Herec musí s jevištní postavou zacházet jako se skalpelem na preparování osobnosti“ (s. 117).

Jakoby si už vše důležité herec v nitru nesl. Je to však pravda? Kde se tyto tvary vzaly? Není náhodou celková herecká práce opravdu trochu malířství, vzpomeneme-li, že ani Diderot herci neupřel právo hledat mimo jeviště, užívat cit právě pro strádání materiálu-inspirace, jakési obohacování palety barev o nové odstíny? Když totiž dojde k bezprostřední práci s materiálem⁹ (například v generálním týdnu), již není čas na sběr nového a snahu ho všechen do postavy vtěsnat, ale nastává čas na hledání uvnitř. Zdá se, že Grotowského herec se musí v okamžiku zkušebního procesu spolehnout již jen na režiséra a partnery, k nimž by měl mít stoprocentní důvěru, a ti by prostor pro tuto důvěru měli také poskytnout. To se ale přece toliko neliší od našeho vnímání divadla. Musíme samozřejmě zohlednit fakt, že Grotowského technika sloužila jinému účelu, ale za jistých okolností ji lze přeci jen v našich podmínkách využít.

⁹ Materiálem se rozumí to, co herec získal při práci na postavě, o co obohatil své nitro a jak rozšířil svůj obsah. Mohl toho docílit například čtením knih, pozorováním ptáků, posloucháním hudby atd.

„Je důležité, aby role bylo užíváno jako trampolíny, jako nástroje, s jehož pomocí studujeme, co je skryto za naší každodenní maskou – to je nejniternější jádro naší osobnosti. Aby je bylo možno obětovat, je třeba je odhalit“ (Grotowski, Pilátová, 1990, s. 10).

Porovnejme tento výrok s výrokem Stanislavského, jehož práci Grotowski obdivoval, v kapitole o emocionální paměti: *“Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých emocionálních vzpomínek”* (Lukavský, 1978, s. 51).

Oba docházejí, přestože každý směřuje jinam, k podobnému závěru, což bychom ostatně viděli i v případě, kdybychom přidali pohledy dalších velkých div. experimentátorů. V určitém okamžiku je totiž cesta k sobě nevyhnutelná, pokud se herec nechce spolehnout na svá naučená klišé, byť by fungovala sebelépe. Pokud tedy herec nehraje pro diváky, ale tváří v tvář jim.¹⁰

¹⁰ “herec nemá hrát pro diváky, má hrát tváří tvář divákům, za přítomnosti diváků; /či spíše má vytvářet autentický fakt, v zastoupení diváků“ (Grotowski, Pilátová, 1990, s.68).

2 UVĚŘITELNOST, VYZAŘOVÁNÍ A KONCEPT PRÉZENTNOSTI

Už jsem se zmínil o fenoménu vyzařování. O tom neuchopitelném něčem, jakési nehmatatelné energii, kterou každý označuje jinak. Ale jak k němu dojít? Pro mě osobně je to úplné splynutí s atmosférou, pocit, že je všechno správně. Úplné odstranění vnitřních bloků. Téma, které není uzavřené v postavě, či v člověku, ale rezonuje prostorem. Dovolím si předpokládat, že je to něco, čeho touží dosáhnout každý herec, nehledě na to, nakolik se snaží odstranit překážky na cestě k tomuto stavu. Už jsem řekl, že Prospera bylo možno vytvořit jen za pomoci několika různých hereckých přístupů. Rovněž jsem se pokusil vysvětlit požadavek precizní stavby herecké postavy pro hladké přepínání mezi civilním projevem herce a maskou postavy, přestože jsem jim neupřel materiální totožnost. Zkoumal jsem fenomén *prezentnosti/jevištní přítomnosti*, jemuž se věnují Erika Fischer-Lichte (2018) i Jaroslav Vostrý (1998). Zdá se mi, že všechny tyto principy jsou venkoncem podmínkou pro to jediné a pravděpodobně i nejvýznamnější, co divadlo odlišuje od jeho konkurentů (filmu, rozhlasu atp.), a co leží ještě hlouběji, než sama prezentnost. Tímto něčím je právě vyzařování. Je to jeden z důvodů, proč jsem zatím nepropadl skepsi a nezačal divadlo definitivně nahlížet jako muzeální činnost. Tohoto vyzařování je schopen dosáhnout pouze herec (ačkoliv i věci samotné podle Fischer-Lichte „emanují“). Herci mohou pomoci ostatní složky dramatického díla, jež mají vedle funkce nositelů významů ještě funkci tvůrců atmosféry.

Jak je to tedy s tím vyzařováním a má něco společného s přirozeností, či spíše uvěřitelností? Ponechám stranou mravenčí práci, tzn. nikdy nekončící *vnitřně-hmatovou* reflexi intenzity jednání, intenzity výrazu, intenzity hlasu, a označím ji za prostředek na cestě k jevištní přirozenosti – již, jak víme, nelze srovnávat s přirozeností v běžném životě, už jen proto, že by herce pravděpodobně neslyšela ani druhá divácká řada. To také

nutně souvisí s velikostí prostoru a jakýmsi naladěním se na něj, absorpcí jeho atmosféry/splynutí s ní. Pro mě a pravděpodobně i pro každého dalšího nezkušeného herce v praxi to je velká neznámá. Ale zpátky k přirozenosti.

Ustanovme si určitý startovací bod, jímž je předpoklad úspěšného zvládnutí herecké techniky, co se hlasu a jevištního projevu týče, a vycházejme z něj. V tuto chvíli máme k dispozici v jistém ohledu vybaveného herce, který na jevišti ztvárňuje nějakou postavu. Po dvouměsíčním zkoušení vyjde na jeviště před diváky a začne jednat. S nejvyšší pravděpodobností ovládá základy různých etablovaných technik. Podaří se mu udržet iluzi postavy po celou dobu představení, dodržuje vztahy mezi postavami, jeho projev je soudržný a podobný tomu, co můžeme pozorovat v běžném životě, nervozita je dobře skrývaná. Představení skončí a diváci oděni ve svátečním odcházejí do divadelní kavárny posvačit chlebíčky s bramborovým salátkem a salámem gothai. V ideálním světě dokonce zapáleně diskutují nad výkony herců a debatu výjimečně nedefinuje komentář podobného charakteru, jako je např.: „*Ten X je ale malinkej, to v tý telce teda nebylo vůbec vidět!*“. Dejme tomu, že panuje takové nastavení. Přijdou na přetřes samotné výkony herců a padne řeč i na toho našeho. Diváci kladně hodnotí jeho civilnost, ale ze všeho nejvíce je zaujala herečka, která přišla na jeviště ve druhém dějství a po dvou výstupech s jedním monologem a dvěma dialogy odejde a už se na jeviště nevrátí, přesto někdo dokonce vysloví názor, že: „*tam byla opravdu ta a ta postava (dram. osoba)*“. Všichni s jeho názorem souhlasí, jen jeden z přítomných se o jejím výkonu vyjádří negativně. Vyjde několik recenzí, které jsou více či méně shodné s pohledem našich diváckých laiků. Herec, o němž byla řeč, ztvární další postavu se stejnou pečlivostí, jako tu předchozí, a dále podává uspokojivé výkony. Samozřejmě, že přemýšlí nad tím, proč ho recenze nevyzdvihují stejně jako jeho kolegy, ale nedokáže určit, kde je problém, vždyť dělá přece všechno správně, lépe řečeno, zdá se mu, že už nelze udělat nic navíc.

Znamená to tedy, že to někdo v sobě takříkajíc „má“ a někdo ne? A dá se toto vyzařování nějak trénovat, nebo se herec musí spokojit s průměrností? To by potom ale bylo poněkud frustrující! Navíc to vyvrací předpoklad, že čím přirozenější herec je, tím úspěšnější bude posléze jeho výkon. Neznamená to však, že herec nemůže při civilním projevu vyzařovat. Musíme proto trpělivě pátrat dál.

O určitém „magickém proudění“ v přímém vztahu ke konceptu přítomnosti mluví mimo jiné i Fischer-Lichte:

„O Grundgensově pojetí Sofoklova krále Oidipa, v jeho vlastní režii, napsal Gert Vielhaber: „Jak vysvětlit magické proudění, které se rozlilo jevištěm při pouhém Grundgensově příchodu na scénu? Jako by svým příchodem prostor formoval...“ V rozpětí pětadvaceti let upozorňují oba kritici na to, že Grundgens si podmanil celé jeviště, jakmile na něj vstoupil, a získal si pozornost publika, dříve než se mohlo začít soustředit na postavu, kterou ztvárňoval. [...] „Dominoval mu a tajemným „magickým“ způsobem působil na diváky a přiměl je upnout veškerou pozornost k sobě.“ [...] Grundgensova schopnost vyjevovat svou přítomnost nebyla v rozporu s reprezentací – se ztvárněním postavy, ale zároveň jí jeho přítomnost nebyla připisována. Bylo jí dosaženo procesem ztělesnění (nikoliv postavy, pozn. autora práce), při němž herec specifickým způsobem zjevoval své fenomenální tělo, nikoli tělo sémiotické.“ (Fischer-Lichte, 2011, s. 138).

Podobný jev popisuje J. Vostrý (1998) v souvislosti s Hrušínského herectvím. To znamená, že zde musí být i jiná cesta, jak vyzařovat. Či je to ta stejná, jen se celý jev neváže na ztvárnění postavy? Nemůže naopak jinému herci zase postava s vyzařováním pomoci? To už záleží na typu herce a blíže se to dotýká jednoho z mých hlavních témat, více o tom pojednám v dalších kapitolách.

Teď však vyvstává otázka, zdali jsem takové vyzařování zažil já nebo spíše, pocítil-li jsem ho vůbec. Zním příklad z blízkého okolí, neboť tvrdit

o sobě, že se mi něco takového povedlo, je nemožné, už jen proto, že vnitřně-hmatové pozorování není pro plnou analýzu vlastního výkonu dostatečné. Jedná se konkrétně o fragment výkonu Petra Kultra v naší inscenaci Čechovova Platonova (inscenace J. Korčák).

Celou dobu si to snažím vysvětlit. Bylo to v okamžiku, kdy Petr Kult vyšel na jeviště jako Vojnicev a začal už značně opilý (opilá byla herecká postava, nikoliv on sám) tragikomicky přesvědčovat přítomné a především sebe o tom, jak je šťastný. Vlastně jsem nevěděl, co v té situaci dělat, jestli ho rušit nebo se k němu přidat, bál jsem se ho první reprízy dokonce i dotknout, abych tu událost nenarušil. Takovou měl kolem sebe auru a s tak neskutečnou energií říkal svůj text, až měl člověk pocit, že tam nestojí jen Petr, ale že je tam Petr, vedle nějž stojí dokonale ztělesněná postava, dva lidé, kteří se zčásti prostupují. Právě tohle je paradoxní na jeho herectví, neboť Petr nikdy neopustí Petra, Petr totiž Petra dokonale přijal a těžil z něj do posledního gesta a intonace, přesto však jsou jeho postavy něčím jiným, než je on sám, byť jsou mu v mnohém podobné. Právě ta hmatatelnost podobnosti s ním samým a míra, s níž nám dává ochutnat sebe samého skrze postavu, mě u něj fascinuje.

Erika-Fischer Lichte (2011) mluví o přítomnosti, míře zpřítomnění v daném okamžiku na daném místě. J. Vostrý (1998) tuto přítomnost připisuje lidskému obsahu, který já chápu jako nitro. Tento člověk něco řeší, nad něčím přemýšlí, prostě je, přestože nepromlouvá a nehýbe se. *Prézentnost* je tedy míra bytí na tom daném místě, v tom daném okamžiku, čímž současně platí jako podstata divadla samotného. Přítomný člověk podle Fischer-Lichte vyzařuje, a tímto vyzařováním na sebe poutá pozornost divákovu, v němž by rovněž měl tuto emanaci recipročně probudit. Nemohu zde bohužel reflektovat poznatky o sobě samém, neboť, jak už jsem zmínil, herec se musí spolehnout na vnitřně-hmatové vnímání, pro objektivní hodnocení nedostatečné. Rozhodl jsem se však porovnat své pocity s pocity Petra, zatímco ho pozoruji. Zjistit, zdali to, co cítím a vnímám jako vnější

pozorovatel, jako spoluhrající divák-partner s odlišným uměleckým názorem, může být podobné tomu, co cítí Petr. Jestli se to, o co se Petr pokouší, setkává s kýženou odezvou.¹¹

¹¹ Petr Kult: „Myslím, že je nutné pro začátek pojmenovat ideální stav, kterého se snažím dosáhnout. Je to okamžik mimořádného zpřítomnění se, kdy můžu nechat proudit vše, co je ve mně, směrem k divákovi, a brát si to od něj zpět jaksi přetvořené. Nevím jak přetvořené, ale vím, že tam dochází k dialogu. Pokud bych to bral z duchovního hlediska, je to neustálá výměna energií, kdy se mi zdá, jako bych byl v nějakém transu, v blaženosti, v přítomnosti. Nejsem to já se všemi svými bolestmi na duši, stojím tam nahý, očištěný, pravdivý. A dost možná ta pravda je to, co nakonec zapříčiní úspěch. Dalo by se mluvit o nějakém mém tématu, které se dere na povrch a které ve své pravdivosti zasáhne diváka.

Je to snad magie, kterou prožívá ne jeden herec, avšak je to podle mého minoritní skupina, že to právě začne na jevišti cítit až s divákem. Nebaví mě zkoušet, nebaví mě na zkouškách prožívat, protože mám dojem, že pravdu už mám někdy dávno nalezenou v sobě a pouze divák mi umožní ji pustit ven. Na zkouškách tak trochu podvádím a spíš se soustředím na technické záležitosti.

Vždycky jsemrazilteorii, že pokud má být člověk dobrým hercem, musí být ne tak dobrým člověkem, jako spíš člověkem zajímavým, pestrým, dost možná rozporuplným, a současně natolik vnímavým a citlivým, aby všechno toto dokázal dát ven. Nevím, jak to je doopravdy. Myslím si ale, že tato pravdivost musí nutně plynout z upřímnosti k sobě samému, k jisté neustálé každodenní sondě do sebe sama. Mít přehled o tom, co se ve mně děje, kdo jsem, co prožívám a pojmenovat si, co je mé téma. A s ním pracovat.

V současné chvíli, kdy jsem přibližně rok v profesionální divadelní praxi, se mi zdá, že na škole jsem se setkal s patřičným pochopením svého tématu pedagogy či režiséry, což zapříčinilo i následný divácký úspěch. Nyní se mi zdá, a dost možná, že to je jen dočasný pocit, že je jen málo lidí, kteří mi dovedou vytvořit příležitost tak, abych byl využit naplno. Bohužel a bohudík patřím do té skupiny herců, kteří potřebují být plně lidsky (a tematicky) pochopeni režisérem, a až poté se může mluvit o nějakém tvůrčím procesu. Dostávám zajímavé příležitosti, ale zdá se mi, že se zpronevěřuji sám sobě, poněvadž se mi samotnému bez patřičného vedení nedaří dosáhnout výsledku, na který jsem byl zvyklý. A to je frustrující.

Bavíme se ale o vyzařování.

Právě vyzařování je pro mě podmíněno možností se projevit cele, dostat prostor pro vyjevení svého tématu. Nejde o nějakou improvizaci nebo přidávání si vtípků do původního

Petr tedy dle svých slov nachází shodně se mnou podstatu vyzařování ve zjevování svého vlastního tématu, potažmo obsahu, v pospolné radosti všech přítomných, určitém energetickém poli, které spojuje prostor a vše, co je v něm obsaženo. V katarzi věcí, jež může vyvolávat různé emoce. Mluví o jistém porozumění mezi režisérem a hercem. Režisérově objevování herce a snaze ho pochopit, aby mu mohl vytvořit adekvátní podmínky tvorby, což se dle jeho slov v profesním životě příliš nestává, a tak tíhne k vlastní tvorbě, v níž je snazší se otevřít.¹² Má pocit, že jím proudí jakési „modré světlo“. Je tedy zřejmé, že se záměr a účinek v tomto konkrétním případě příliš neliší. Ale je tomu u všech? Nemůžeme přece předpokládat, že jiní herci nemají ambici vyzařovat, že se o to nepokouší. Můžeme tedy vyslovit domněnku, že způsoby, jimiž se toho snaží dosáhnout, se různí.

textu, o čemž jsem rád mluvil během studia herectví. Nejlépe se to vlastní téma, které pořád zmiňuji, logicky projevuje ve svém vlastním autorském projevu. Je hereckým mistrovstvím, když herec pracuje sám se sebou natolik dobře, že nevíme, na koho se vlastně díváme. Mně to ale v určité chvíli přestalo stačit a nyní dokážu vyzařovat efektivně pouze tehdy, kdy vystupuji sám za sebe. Vytvářím například v rámci divadelní koláže s názvem *Karameloun* výstupy menšího rozsahu, kde pracuji s vlastním tématem výhradně! Divadelním jazykem bývá zpravidla humor, ale snažím se nepodlézat divákovi. Nejde o exhibici s cílem za každou cenu pobavit, jakkoliv smích výsledkem skutečně bývá. A tam cítím, že skutečně vyzařuji pravdu. Vyzařovat pro mě znamená stát před lidmi, dívat se na ně, scénovat se, radovat se z jejich přítomnosti, a současně prožívat jejich radost, že sledují něco, co je baví. Je to naladění se na energii každého člověka, který v hledišti sedí. Je to možná traumatická touha po pozornosti, která mi někdy v dětství chyběla, nevím. Je to exhibicionismus, je to možná zvrácené, celé to divadlo. Někdo stojí a lidé se na něj dívají. Oběma stranám to dělá dobře. Vyzařuji, tedy jsem. Někdy mám pocit, že mi z hrudi tryská obrovsky silný proud, který zasahuje všechny přítomné. Nejsem to v danou chvíli já, a přitom jsem to já takový, jakým bych chtěl být pořád.“

¹² Jak o tom ostatně píše i Grotowski. Ten říká, že by měl panovat „*jakýsi druh důvěry, snad nikoli totální, ale pocit herce, že je v bezpečí. Není důležité, aby herec musel dělat všechno, co režisér žádá, ale aby věděl, že může dělat všechno, co chce (příslušným způsobem, to znamená věcně) a že když nakonec nebude přijato všechno, co nabízí, nebude toho použito proti němu*“ (Pilátová, Grotowski, 1990, s. 65).

Touha herce po jevištní seberealizaci je bezpochyby vždy přítomná. Každý chce něco přidat do společné práce, nakolik je to žádoucí, je již otázka jiné kapitoly (viz kapitola Hercova hra, partnerská hra a režisérův záměr – souboj či dialog osobností). Řekli jsme již, že pro Petra je ideální stav pocit jakési pospolitosti, důvěra režiséra v hercův obsah a naopak, zveřejnění vlastního tématu, energetické naladění.

„Vyzařovat pro mě znamená stát před lidmi, dívat se na ně, scénovat se, radovat se z jejich přítomnosti, a současně prožívat jejich radost, že sledují něco, co je baví. Je to naladění se na energii každého člověka, který v hledišti sedí.“

Zdá se, že pro Petra je nezbytná jistá „technika života“, která se sice nemusí shodovat s obecně uznávanými hodnotami, jako spíše s pocitem spokojenosti se svým já.

To vše však mohou být stejně různé kvality celkového pocitu ze hry, jako vedlejší účinky vyzařování. Je tedy nasnadě se domnívat, že existují odlišné představy o tom, co je výsledek působení různých prvků (jakožto předpokladů pro tento jev), a co tyto jednotlivé prvky vlastně jsou, co znamenají pro konkrétního člověka-herce, co pro něj osobně vůbec znamená vyzařování. Je to tedy individuální rozdíl mezi působeným a působícím. Mezi podmínkou a uskutečněním.

A co já? Co *Bouře*? Přiblížil se při ní záměr účinku? A čím to, že ačkoliv jsem indiána Bromdena (*Přelet nad kukaččím hnízdem*) považoval za nezvládnutou postavu, jeho následné hodnocení diváky bylo vesměs pozitivnější, než hodnocení Prospera, v němž mi bylo celkově mnohem lépe? Okamžik, kdy jsem se v Prosperovi začal mít dobrý pocit z toho, že jsem v daném okamžiku postavou, nastal až při dialogu s Arielem (Bárou K.), tedy až v dialogu druhém. Je tomu tak u mě pokaždé. To souvisí úzce s nervozitou. Přestože před představením nervózní většinou nebývám a věnuji mnoho času tichému rozjímání, což se mnou ostatní většinou

nesdílí (každý potřebuje jiný typ soustředění), jsem na jevišti prvních deset minut absolutně nepoužitelný. Skoro jako bych teprve „vstupoval“ do postavy. Začínám si v tom okamžiku znovu uvědomovat všechny drobnosti jevištního univerza, ohmatávám si diváky a bují ve mně obava, že „něčemu takovém tady nikdo věřit nebude“. Buď jsem přepálený, nebo odpojený. Sám sebe v tomto ohledu označuji za divadelního cukrovkáře, neboť čím déle představení trvá, tím volněji se cítím. Tam teprve nastává čas na detaily. Začal jsem v poslední době praktikovat dechová cvičení a protahovat se, ale to už Prospero nezažil. Zpátky však k tématu vyzařování. Kdybych měl říct, kdy si myslím, že jsem byl nejbližší jevištní extázi s ohledem na umělecký styl našeho podání, bylo to v části, kdy se Prospero mstí. Jakoby stínová stránka mé osobnosti, jak o ní píše Jung (2020), volala po svobodě. Jakoby to, co je ve mně nejtemnější, chtělo ven – alespoň na jevišti.

Představím-li si vyzařování, jako jakýsi paprsek energie, lze ho vyjádřit jako přímkou mezi nevědomím, vědomím, tělem a prostorem, kde se tříští a rozbíhá. Jakoby bylo třeba udělat tomuto propojení, či proudu cestu.

Dostat všechny tyto části sebe do správné pozice, aby nebyl proud energie ničím přerušen. Podobně jako při cvičení jógy. Tato energie má pak šanci vynést na povrch onen vnitřní obsah, o němž už bylo pojednáno. O tom ostatně mluví ve svých textech i Grotowski (Pilátová, Grotowski, 1990), který říká, že by měl herec při své práci především odstraňovat

bloky, jež mu zabraňují pocítit sebe a tak dojít stavu tzv. „vtělené mysli“. Aby herec nebyl od svého těla „odtržen“.¹³

Došli jsme tedy k tomu, že vyzařování je silně subjektivní záležitost, a stejně tak se to má s cestou k němu. Každý potřebuje jiné nastavení, aby se k něčemu takovému mohl alespoň přiblížit. Přesto je nutné upozornit na podobnost v momentálním pocitu pozorujícího a pozorovaného, ačkoliv se jejich názory na herectví liší. Oba, pozorující a pozorovaný, hledají totiž klíč k vyzařování v sobě samých, ve svém běžném životě, v tom, jací skutečně jsou. Skrze sebepřijetí, zjevování vlastního tématu, které může být i nevědomé – jako tomu je v mém případě (stinná stránka). Je tedy nasnadě pátrat dál právě tímto směrem.

¹³Poznatek o berlích, jakožto možný důkaz energetického proudění: Najednou jsem získal jakoby opěrný bod ve světě. Jindy nervózně gestikulující ruce měly kam předávat energii a já se spolehl pouze na text. Jako by byla potřeba stáhnout přebytečnou energii kumulovanou v rukou, bažících po gestu, jež však z nitra nepřichází, zpátky do těla, do centra. Na tom jsem si uvědomil, že plevelná gesta nemusejí nutně znamenat jen netvůrčí proces, ale souvisejí s netrpělivostí v dané situaci. Chci něco udělat, ale nevím co, tělo však cítí napětí v duši, která určitý okamžik hodnotí jako nedostatečně naplněný. Jakoby se kus energie, jenž měl být věnován významu, rozlétl po těle a zoufale hledal výstup a ubíral při svém cyklení energii celé postavě. To je problém energie, zde si ho lze uvědomit. Východiskem je gesto, pohyb zakotvený v prostoru, čase a významu, význam nesoucí. Gesto může být i opakovaný pohyb, je-li naplněný a vnitřně odůvodněný.

2.1 Osobnost a vyzařování

Zmínil jsem se o stinné stránce své osobnosti ve vztahu k jevištní extázi, tedy pocitu absolutní volnosti (více viz kapitola Svoboda na straně 64) a načrtl jsem svou představu energetického proudění. Lze za tímto nepřiliš lichotivým tvůrčím vztahem hledat nějakou spojitost? Není tedy možnost metody spíše diagnózou? Propuštění démonů na jeviště? A nejedná se o autostylizaci?

Pokud bych měl definovat svůj vztah k rolím, inklinuji spíše k těm, které jsou na tonální škále v té temnější polovině. Obecně mě fascinuje temnota, ostatně jako mnoho lidí. Je na ní něco vzrušujícího a osvobozujícího, volá po prozkoumání, zejména snažím-li se ve skutečném životě o její absolutní opak. Což samozřejmě nezabraňuje jejímu vyvěrání a je velký rozdíl mezi tím, kým chci být, jaký je můj ideální obraz sebe sama ve světě, do čeho se stylizuji a kým skutečně jsem. A tak se často přistihnu, ztvárňuji-li temnou roli, při tom, že aniž bych pátral po pravých příčinách jejího zla, plně se pokládám do jeho důsledku a činí mi to veliké potěšení. Jako by mi tyto role poskytovaly prostor k odpočinku od neustálé kontroly a stávaly se jakýmsi katalyzátorem vnitřního nepokoje. Tato temnota a svár se často projeví i při práci na postavách, které jsou na opačné straně tonální škály. A tak se snažím v nich najít alespoň záblesk nějakého vnitřního utrpení, či spíše rozčilení. Jakoby se v tom okamžiku skutečně uvolnil jakýsi proud energie, jakoby toto nalezení své pravé osobnosti v postavách bylo předpokladem mé tvorby. Vznikají tak charaktery, které jsou sice pozitivní, ale žene je záporná síla. To nevyhnutelně odkazuje k již zmíněnému vnitřnímu obsahu. Nevyklučuje se to s hledáním svého já, naopak, vyvolává to však otázku, nakolik tyto tendence krotit, jak je využít, aby nebyly nebezpečné, ale tvůrčí. Jak tento svůj hnací motor použít k tvorbě postav, které budou originální právě svým vnitřním sporem, nastane u nich dialog, nebo dojde k řezu osobností.

2.1.1 „Chlast“

Do nedávné doby jsem používal jako katalyzátor svých trápení a vzteku alkohol, velké množství alkoholu. Zkrátka jsem mu věnoval veškerou svou přebytečnou (nutno říci, nejen přebytečnou) energii a on mě odměnil ještě větším zmatkem v reálném životě i na jevišti, které jsou ve vzájemném zpětnovazebním působení, v procesu neustálé výměny. Slepě jsem se tak ochuzoval o neuvěřitelné bohatství duše, o základní předpoklad umělecké tvorby. Zpočátku mi alkohol jistě pomohl, především na úrovni sociální interakce, ale po nějakém čase mě začal stravovat. To, co bylo na počátku zdrojem inspirace, se v jednom okamžiku transformovalo v jejího největšího žrouta. Kombajn, který požíral podněty, emoce, poznatky a zkrátka vše, co by mohlo posloužit tvůrčímu procesu, a plival jen balíky plné chaosu a neurčitosti. Zapouzdřil mě sice v sobě samém a dopomohl mi k jisté analýze mého nitra, ale paradoxně mě, i přes mou extraverci, uzavřel vnějšimu světu, odepřel mi střízlivé pozorování a spravování vjemů. Přestože předtím byl jeho účinek opačný. Navíc ve světě, kde je přetížení fyzického i psychického rázu na denním pořádku, je potřeba hledat odpočinek. To je něco, co alkohol dovede – a člověk při jeho konzumaci nevytlačí více energie, než kterou ho stojí cesta k barovému pultu. V rozumné míře jde dozajista o užitečné uvolnění. Nejednou jsem opilý pracoval na textu. Moje fantazie jela na plné obrátky, přicházely ke mně myšlenky, které by mě v střízlivém stavu nikdy nenapadly (alespoň jsem si to myslel). Ale množství času, jež jsem byl schopen práci v podnapilém stavu věnovat, se rozhodně s výkonem fantazie nedaly srovnávat. Nehledě na to, že jsem si myšlenky většinou nezapisoval a ráno z celého mého „pracovního“ večírku, zbyla jen změť velice intenzivních, avšak neurčitých pocitů, založených na čemsi, na co jsem si nemohl za žádnou cenu vzpomenout.

Několikrát za poslední čtyři roky jsem se tak pokoušel alkoholu zbavit, neboť kromě toho, že spaloval tvůrčí možnosti, zasahoval mi do

osobního života a k tomu jsem začal zapomínat – nejen věci, ale i lidi. Kdybych to měl napsat lyricky, stín nade mnou přebral kontrolu. Považuji za žádoucí zde pojednat o poněkud blahodárných účincích dlouhodobé abstinence na hereckou praxi, zejména když je téma mé práce herecká a osobnostní identita, a ty se prostupují.

V době, kdy jsem pracoval na postavě Prospera, jsem takový abstinenční pokus podnikl. Dva měsíce jsem si odepřel alkohol, konkrétně od nového roku do začátku března a pak jsem do května udržoval nastavený limit a pil výjimečně. Ze začátku jsem byl roztržitý, chyběla mi nejen okamžitá úleva, již alkohol skýtá a nahrazuje tak hercům často odpočinek v podobě dovolených, ale i jakási urputnost soustředění. Nejlépe postřehnutelný byl rozdíl na zkouškách (celkem logicky, bereme-li v potaz zrovna probíhající „lockdown“). Zatímco předtím jsem každou zkoušku trpěl v kocovině a veškeré soustředění těla a mysli se zapojilo do hledání nejjednoduššího a nejméně bolestivého řešení (nebylo-li k nalezení, zkrátka jsem se zakousl a silou se přes problém přenesl), nyní se začaly rojit otázky, a nejen ty. Spolu s nimi se jaly z nevědomí drát na povrch i dávno zapomenuté věci, jež mi role asociovala. Uvědomil jsem si, kolik mi toho přemíra „chlastu“ během studia vzala, to mi však nakonec nezabránilo se k němu opět během letních měsíců vrátit a teprve na nový rok se očistit úplně, a tento stav udržovat až dodnes. Nyní jsou to již čtyři měsíce od posledního požití alkoholu. Jsem mnohem otevřenější, vnímavější a můj umělecky-tvůrčí aparát, tedy má percepce a mé myšlení a obecně i schopnost vjemy následně přetvářet při zkoušení, je kvalitou o deset tříd výše. To mě ostatně přivedlo i k tématu vyzařování, které jsem do té doby bral jako něco, čeho nelze cíleně dosáhnout, co tam zkrátka buď je, nebo není. *Tertium non datur.*

2.1.2 Mezi dvěma póly

Nevědomky jsem se tímto intermezem postavil před zásadní otázku. Kým vlastně ve skutečnosti jsem? Většina mých známostí byla postavena na alkoholu, většinu z nich definovala má opilecká rozšafnost, mé extravertní, divoké já (stínové), které nemělo mnoho společného s tím, jak se mezi neznámými lidmi projevuji ve střízlivém stavu. Ale kde byl tento normální stav, když jsem každý den požíval nepřiměřené množství omamných látek? S hrůzou jsem zjistil, že tu pět let neexistoval Tomáš Weisser, ale někdo jiný, byť materiálně totožný, a že Tomáš je vesměs mírný člověk, poslouchající klasickou hudbu, milující přírodu, vědomosti, ticho, umění a klid. Aniž by to byl můj záměr, začal jsem svou cestu k vlastnímu já, které se odkrytí dlouho bránilo, učinil jsem první krok na cestě k sebepřijetí a sebevědomí (jak o něm píše J. Vostrý ve své knize *O hercích a herectví* (1998), které jsou nutnou podmínkou vědomé herecké tvorby).

Uvědomil jsem si tak, že jsem byl doposud člověkem dvou extrémů. Ostatně i současný stav je extrémní, přestože opačným směrem. Tato bipolarita se projevovala i na jevišti. Byl jsem buď moc, nebo příliš málo. Boj s nervozitou se dal vyhrát pouze expresí a přehnanou intenzitou projevu. Zapomínal jsem na jistou střední hladinu postavy i výkonu. Dle mého skromného názoru je sice herecký výkon putování od jednoho extrému ke druhému, zapomeneme-li však na tuto přechodnou fázi mezi dvěma póly, ochudíme postavu i výkon o jejich integritu a vytratí se průběžné jednání.

Vzpomeňme teď na fáze hry, jak o nich pojednává Čechov ve své knize *O herecké technice* (2017), v níž rozděluje hercovu hru na tři základní fáze, mající další dílčí „podfáze“. Hlásá jakousi energetickou vyváženost celkové hry a její jasné plánování. Herec musí znát svou postavu a plán celé inscenace, aby mohl v určitých místech „přidat“ a jinde zase „ubrat“. To je

nezbytné především ve chvílích, kdy herec ví, že postavu čeká nějaká vyhrocená situace, například klíčový monolog či emotivní scéna. Každá taková situace si žádá jiný energetický vklad a je třeba si pro ni vytvořit půdu. Vezměme si za příklad Prosperův stěžejní monolog o nesmyslnosti pozemského bytí, při němž by měl Prospero být bezmocný a slabý. Víím, že bude třeba veškerou energii přemístit z těla do obsahu slov, nesmím se jí samozřejmě zbavit úplně, jinak by má energie neodpovídala prostoru, v němž se nacházím, ale víím, že jí nevydám tolik, jako když proháním po jevišti Kalibana, Trinkula a Stefana. Mám-li v předchozím obraze jasné vědomí toho, co přichází, mohu pracovat s kontrastem – v obraze s Kalibanem a spol. mohu naopak vydat velkou část své energie, abych postavě dodal patřičnou dynamiku. Výkon bude pro diváka zábavnější a pro mě logičtější. Dění v této situaci je samozřejmě velice intuitivní a ve většině případů tomu tak skutečně je, ale často se lze setkat s případy, jež tak návodné nejsou. Navíc je třeba upozornit na to, že si herec musí pamatovat předpokládaný průběh celé inscenace.

Energie však není tím jediným, co je třeba při představení plánovat. Dejme tomu, že vedle energetické škály stojí i škála tonální, kterou bychom mohli definovat například póly světlý a tmavý. Je třeba si určit odstín postavy. Bude-li spíš temná (což samozřejmě nutně nemusí znamenat zlá), či světlá (která naopak nemusí být dobrá) – a v těchto mantinelech postavu tvořit. V kontextu výkonu ji nechat dále se vyvíjet během představení. Bude dobré, když v postavě temné bude něco světlého, co bude vyvažovat to temné, a stejně by tomu mělo být i v opačném případě. Je samozřejmě zbytečné pokoušet se o něco takového u postav jednoho obrazu, ale jednali se o postavu, která se v ději objevuje častěji, je na čase nad tím uvažovat. Pokud bychom si to představili graficky, neměl by herec zapomínat na dynamický pohyb po tonální škále. Tu a tam postavě dovolit propad na temnou, či přechod na světlou stranu škály. Je tomu tak i s energií, je-li herec neustále intenzitou projevu v horních oblastech, nebo ulpívá-li v jejích spodních hodnotách, bude postava monotónní a plochá. Je tedy

žádoucí při tvorbě a jevištní existenci neopomínat tyto mezifáze, jakýsi neustálý situační pohyb mezi dvěma póly. S ohledem na celou inscenaci, na jakési generální směřování postavy k jednomu s těchto dvou pólů. Právě toto směřování, založené na celkové interpretaci může být primárním klíčem k tvorbě postavy.

K tématu škál je třeba pojednat ještě o tzv. základní hladině. Každá postava má nějakou svou základní hladinu, tedy jakýsi profil energie a tonality, na němž začíná. S ohledem na předešlé odstavce je třeba zmínit, že nějaké postavy mají blíže k hornímu konci škály a některé k tomu spodnímu. V Prosperově případě je základní hladina na energetické škále posunuta blíže ke spodnímu pólu, což je způsobeno jeho stářím. Tohoto poznatku lze celkem dobře využít k vytvoření metafory stáří, o níž jsem se při tvorbě postavy pokoušel.

Je tedy vhodné, aby si herec stanovil konkrétní cíl, k němuž směřuje a jemu přizpůsobil svou hru. Z kapitoly dále vyplývá, že je třeba, aby se příliš dlouhou nezdržel na jedné straně škály, neboť by jeho postava i výkon byly ploché a nezajímavé. To se může podařit pomocí pečlivého plánování. Ale jak víme, divadlo není činnost individuální (existují samozřejmě i výjimky). Co se tedy stane, setká-li se víc takových „plánů“ na jednom místě? Nebudou se vzájemně rušit?

2.2 Hercova hra, partnerská hra a režisérův záměr – souboj či dialog osobností

Často se stává, že herec musí jít proti logice svojí ideální hry (hercův plán postavy, v kontextu děje, o kterém jsem psal v minulé kapitole), aby nerušil hru ostatních herců a tedy i celkové fungování jednotlivých obrazů. Zejména ve vedlejších rolích je občas třeba upozadit své osobní téma, aby lépe vyznělo téma postav, které je nutno v určitých částech představení akcentovat. Nezřídka je třeba se přizpůsobit dané atmosféře inscenace, aby nedošlo k umělecko-stylové disonanci. Divadelní spolupráce je proces neustálých změn, ladění detailů a především ústupků, je-li dílo (či událost) spoluutvářeno uvědomělými tvůrčími osobnostmi, které mají zájem na umělecky vyváženém výsledku. Toto zázemí, kterého dosáhnout jest téměř utopií, vyžaduje vysokou míru sebezapření.¹⁴ Avšak mnohdy se zdá, že tato idea existuje pouze v myslích několika málo jednotlivců. O pár stran výše

¹⁴ Na tomto základě nejspíše vyrostla i víra v ansámblová divadla a pevné soubory a jejich hermeticky uzavřené tvůrčí prostředí. Partnerské soužití, jež toto připomíná, však vyžaduje neustálou péči, zejména existuje-li soubor dlouhou dobu na jednom místě a nemá čas se příliš realizovat jinde. A v jisté chvíli si žádá omlazení, ke kterému musí nutně dojít skrze redukci souboru původního a tím i nepříjemného zásahu do jeho integrity. Každý odchod a každá, byť nepatrná, změna se nechává při dlouhodobějším intenzivním soužití silně pocítit. Mluvím zde z vlastní zkušenosti, již jsem nabyl při pokusu o vytvoření hereckého souboru po konci studia – lépe řečeno při pokusu o jeho udržení, který ztroskotal, jakmile první z nás dostali nabídku stálého zaměstnání. Tyto pokusy podkopala i skutečnost, že umělecký i životní názor studentů zůstává v nejhlubším jádru přece jen povětšinou konzistentní a tak, jakmile odpadne faktor pedagogického dozoru, školního zázemí, a spolu s nimi i přímá potřeba mimoškolní realizace, začnou se témata a potřeby studentů opět pomalu vzdalovat. Nehledě na to, že tu hraje svou roli i nezbytnost finančního zajištění a vidina vyššího životního standardu, k nimž se neodmyslitelně pojí i časové vytížení, které je v případě herců často absolutní, zejména jedná-li se o synchronizování závazků. Je to samozřejmě škoda, ale důvody jsou více než jasné.

jsem mluvil o člověku a tedy i herci, jako o nositeli významů – tedy o každém jednotlivci, přinášejícím své vlastní významy. V duchu Zichova postulátu podmínky dramatickosti, tedy že „*dramatické dílo je předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně*“ (2018, s. 65), můžeme konstatovat, že dochází k setkání jednotlivých obsahů a energií. Na jevišti se tak v jednu chvíli konfrontují různé názorové, zkušenostní a emocionální světy, které je nutné sladit, ale nebrzdit. To je úkol režisérův, jehož „pravomoc“ je úměrně k uměleckému názoru tu větší, tu menší (tuto pravomoc si režisér definuje sám, ale to by zasloužilo samostatné pojednání). Tento úkol však začíná především v herci samém. Na divadle totiž kromě relací hereckých postav (dramatických osob) existují ještě relace reálné, které jsou, pro mě osobně, neméně důležité. Mohlo by se zdát, že čím lepší co do kvality tyto reálné vztahy budou, tím lepší bude výsledné jevištní působení. Že kvalita vztahů jevištních bude přímo úměrná kvalitě těch vztahů, které se odehrávají mimo jeviště. To ale vždy nemusí být pravda. Pro mě osobně je důležité tvořit s lidmi, které znám a s nimiž si rozumím. Cítím pak dostatečné bezpečí potřebné k tvorbě. Mohu se na své partnery spolehnout nebo jsem schopen částečně předpovídat jejich nevyzpytatelnost. Zkrátka si po jistém čase dokážu znormalizovat něčí chování ve světě a neztotožňovat tyto vlastnosti s jeho postavou, ačkoliv z něj samozřejmě pramení. Možná by bylo vhodnější říci, že jsem schopen si naopak člověka a jeho vlastnosti označit za postavu a vnímat je jako její přednosti ve vztahu k celkovému dílu/události. Přesto mi však mnohem více vyhovuje bezprostředně tvořit, aniž bych musel procházet tímto pro mě nutným přípravným procesem, jehož výsledek je nejistý.

Zmínil jsem se již o relacích na jevišti, tedy vztazích mezi jednajícími osobami. Pominu v tuto chvíli vztahy mezi herci a diváky, diváky navzájem, herci a prostorem atp., jak je popisují P. Brook a R. Schechner a budu se soustředit na ty mezi jednotlivými herci. Zdá se, že nakonec vždy záleží na tom, jakou důležitost v dané situaci herec své postavě určí. Většinou k tomu pomůže text, sloužící jako jakási partitura hercovy hry, již

Ize chápat jako soubor reakcí charakteru na různé podněty, jimž herec přiřazuje vnitřní motivace a pokouší se na jejich základě (v dialogu s předepsaným charakterem) vytvořit postavu. Toto vyhodnocování významu předepsaného charakteru, jenž se v tvůrčím procesu navíc stává hereckou postavou, je ale poněkud ošemetná věc, vezmeme-li v potaz předpoklad, že herec je materiálem i tvůrcem postavy a rovněž i ambiciózním spolutvůrcem celku a tak vše, co se dotýká postavy, se musí nutně dotknout i jeho. Jak má poté ubírat na důležitosti svému vlastnímu výtvoru, jímž je v podstatě on sám? A navíc, takové technické drobnosti se v daném okamžiku jen těžko kontrolují a mnohým se mohou jevit dokonce marginální. To je, zdá se, neodmyslitelné prokletí hereckého povolání. Toto neoddiskutovatelné propojení umělce s jeho výtvozem, vyžaduje totiž dvě protichůdné podmínky. Silnou a NALEZENOU osobnost a její potlačení. Ale musí se nutně jednat o něco nemyslitelného, pokud jsme v předchozích odstavcích přiznali hereckému povolání nezbytnost sebepřijetí? To by totiž mohlo řešit i nastalé dilema. Osobnost, které se povedlo toto sebepřijetí, je schopna se v určitých okamžicích upozadit na úkor celku, potlačit touhu po exhibici a vnímat vztahy jako nezbytnou podmínku pro tvorbu dramatického díla. Atmosféra představení a vědomí důležitosti vlastní postavy ve vztahu k situaci a postavám jednajícím na scéně, zjednodušeně vědomí jednotlivých proměnlivých vztahů, může pomoci dokreslit podrobnosti postavy, ale zároveň s sebou nese riziko „přetechnizování“. Je proto třeba je, stejně jako všechno ostatní, přenechat automatizaci. Ale s každou novou inscenací na nich pracovat a před každým představením si je znovu uvědomit. To je dle mého názoru předpoklad živosti a jeden z nedostatků mé dosavadní práce.

Z toho plyne, že je třeba mít dostatečné vědomí sebe sama a s tímto vědomím patřičně nakládat, přijmout se. Podaří-li se mi zbavit potřeby exhibovat své nitro na úkor celku, jsem připraven opravdu tvořit. Minimalizuji tak i možné konflikty v souboru. Nesmím se však stát příliš konformním, dělat na jevišti příliš mnoho ústupků, neboť by vzniklo riziko

tzv. „podehrávání“. Cílem je jistá vyváženost společné hry, která neupozaduje, ani neupřednostňuje význam jednotlivce. Ale jak je to se vztahem vedlejších a hlavních postav?

Je samozřejmě potřeba, aby postava, kterou si určíme za stěžejní (většinou se to děje s ohledem na text, ale existují i výjimky), dostala patřičné důležitosti. Je však nutné, aby neubírala na významu těm ostatním, aby je přijala jako svou nezbytnou součást. To se dá dost dobře demonstrovat na příkladu z *Bouře*. Když přicházím na scénu jako Prospero, je samozřejmě důležité, aby si divák uvědomoval, že je můj příchod pro situaci důležitý, že jsem jejím hlavním hybatelem. Tím bych však nebyl, kdyby na scéně nebyli moji partneři a společně nejednali. A tak, když jako Prospero „vládnou situaci“, vládnou jí s ohledem na své partnery, vycházím z nich, naslouchám jim a komunikuji s nimi. Jen tak lze dosaženo patřičné harmonie a může dojít dějovému posunu.

3 VÍRA

Jistou dobou jsem se zabýval otázkou, jak je možné, že lidé, kteří přijdou do divadla, jsou schopni tak mocně prožívat to, co se děje na jevišti. Nedokázal jsem pochopit, jak něco, co se děje „jen jako“ může v někom probudit tak silné emoce. Vezmu-li v potaz existenci zrcadlových neuronů, životních referencí a momentálního psychického stavu recipientů v sále, stejně nejsem schopen porozumět intenzitě, s níž někteří diváci spoluprožívají jevištní události. Toto mé nepochopení by mnozí mohli označit za zkreslené mou zákulisní zkušeností. Že znám pozadí kouzelnického triku, a tak mě onen trik nemůže překvapit ani nadchnout a spíše se soustředím na jeho technické aspekty. Dobrá, přiznám se tedy, že jsem cizí výkony neprociťoval příliš ani předtím. Dokážu vidět kvalitní hereckou práci, cítit atmosféru představení, jsem schopen analýzy režijní práce, dokážu vnímat scénografii a celkově zhodnotit představení jako zdařilé a naopak. Jsem schopný zachytit i onen bájný stav vyzařování, ale přesto se mě nic z toho nijak hlouběji nedotýká. Mohu říct, že z dobrého představení mám radost a z excelentního odcházím s velkým zážitkem, který však nachází své místo spíše v mysli, než v srdci. A často je tento zážitek spojený jen s prostou radostí z toho, že jsem viděl něco, co se vymykalo standardu.

Ale proč tomu tak je? Když jsem byl mladší, neměl jsem přece sebemenší problém pobíhat po louce s klackem a představovat si, jak jím kosím šiky nepřátelských vojáků. Kam se tato schopnost uvěřit poděla? A neprosvítá přece jen občas mou hrou?

Mezi dospělým člověkem a dítětem je samozřejmě rozdíl. Pro náš účel je nejlepší užit příkladu absence hravosti. Zatímco dítě žije ve světě, který je neustále potřeba objevovat a zkoumat a veškeré, byť sebenepatrnější podněty stimulují jeho fantazii, dospělý je vinou vědění nucen do her

vstupovat vědomě. Zůstat dítětem je totiž poměrně složitý úkol. Vyžaduje totiž schopnost dívat se na věci vždy trochu jinak, jaksi nově. Nespokojit se například pouze s nominálním označením stromu, slovem strom, a dále se nezajímat o tento konkrétní označovaný objekt, nýbrž ho zkoumat, ohmatávat a zprostit jej tohoto obecného jména, jímž ho svět, vyžadující strukturu, uvrhl do povšechnosti. Tak je totiž možné vdechovat objektům, jež vnímáme, nový život a přemístit uvažování o nich zpátky do oblasti fantazie. Na jevišti divadla se s tímto procesem herci setkávají každý den, aniž by si to hlouběji uvědomovali. Souvisí to se vztahováním se k předmětům na scéně. Uvedu teď příklad z praxe. Prosperův kostým a rekvizity v naší interpretaci se dozajista příliš nepodobaly divákově představě (vzniklé po prvotním přečtení hry, pokud se tak stalo) Prosperova kostýmu a předmětům, jimiž se obklopuje. Prospero má místo mocného kouzelnického náčiní, místo hole a věštické koule, tyč na sbírání odpadků a plastovou svítící kouli z tržnice SAPA. Přesto však divák akceptoval tyto předměty jako něco, co magickou hůl a věštickou kouli reprezentuje.

„nevíme o nářadí rozloženém na jevišti, co značí, dokud ho nepoužije herec, dokud si na něj nesedne, dokud se na něm nerozhoupe nebo dokud na ně nevystoupí“ (Honzl, 1940, s. 249).

A tak, jakmile jsem se k těmto předmětům vztáhl, vdechl jsem jim nový život. Divadelní magie spočívá právě v tom. Cokoliv může být čímkoliv jiným a herec je kouzelníkem, jenž jednotlivé předměty mění přímo před zraky přítomných diváků. Znak, jenž materiál nese, je na divadle variabilní. To mi umožňuje se k předmětu, pro nějž existuje nějaké obecné označení nejen vztáhnout, jako k něčemu jinému, ale vnímat ho i v jeho původním vztahu označujícího a označovaného, a tímto dynamickým posunem vytvořit skrze komentář vtip. Prospero může tyč na sbírání odpadků v jednu chvíli používat k jejímu pravému účelu, v druhé jako kouzelnickou hůl a záhy být překvapen její magickou mocí. Herec tak může přiřazovat předmětům i jednotlivé vlastnosti. Budu-li s plastovou koulí nakládat jako

s křehkou vázou, s něčím, co se nesmí rozbít, recipient přistoupí na hru a bude kouli též vnímat, jako něco křehkého a pravděpodobně mu přiřadí i jiné, nové vlastnosti, asociované právě křehkostí. Je tedy nezbytné, aby se herec k předmětům vztahoval, ať už v jejich původním vztahu označujícího a označovaného, nebo definoval vztah nový, nezávislý na společenské dohodě. To vyžaduje především konkrétní představu a je to jedna z věcí, na níž při své práci často zapomínám.

Soustředění a konkrétní představa však nemusí nutně znamenat absolutní iluzi. Je samozřejmě diskutabilní, zda je jí pro účely divadla vůbec třeba (nemluvím teď pouze o divadle založeném na textu.). Já si však myslím, že ano, že právě to je jeden z předpokladů jevištního absolutna. Úplná živoucnost všech aktérů na daném místě v daném okamžiku, splývající v jedno. Pocit jednoty předmětů a lidí. Uvěřím-li dokonale iluzi, jíž sám vytvářím, jsem schopen se oprostít od všeho pozemského. Uvěřím-li svému slovu, jež se šíří prostorem, získá na váze a svou mohutností se dotkne divákova nitra. Uvěřím-li, že to, co dělám, je správně, uvěří tomu i divák. Je potřeba docílit absolutní svobody, řízené mánie, jakési samozřejmosti bytí a jednání, které nebudou mechanické, které budou vědomé jen do té míry, jaké je pro vyvolání této sounáležitosti třeba. Proměnit nepřetržitě pomíjející okamžik nikoliv v minulost, ale ve věčnost.

Je proto nutné každé další představení obohacovat o nové energie, vdechovat jim život. Přicházet do každé reprízy jako do procesu, znovu a znovu vnímat přítomné, uvědomovat si vztahy a souvislosti a obohacovat je o nabyté poznatky. Pociťovat radost z toho, že s okamžikem vstupu na jeviště začíná život. Znovu a znovu oživovat svou emocionální paměť, jak o ní píše Stanislavský (in Lukavský, 1978).

V těch výjimečných okamžicích, kdy jsem si toto dokázal na jevišti uvědomit, se mi vrátilo nadšení z hereckého povolání, a o to důležitější může být zjištění, že toho lze dosáhnout alespoň z části vědomě, vytvořit

pro to půdu. Toho bych rád docílil a to je pravděpodobně i ono řecké *einai-bytí*, ale i pravda-bytí v pravdě. „*Divadlo je setkání*“ (Grotowski, Pilátová, 1990, s. 66), říká Grotowski ve svých textech. Toto vše je láska k umění a tato láska je, jak už to tak s láskou bývá, úplným odevzdáním se, které je žádoucí. Ale jsem jí schopen, lépe řečeno, jsem k ní rozhodnut?

„You have to choose a big question. For me, it is God. You have to choose your own big question, which becomes an aim of your earthly trying“, řekl nám kdysi se Samuelem Tomanem jeden albánský kněz na cestě do Černé Hory. Celá tato věta by se dala shrnout jako potřeba zvolit si cíl. Cesta bez cíle, ale i cíl bez cesty, jsou totiž pouhým ulpíváním v nicotě, která je stravující. Je jedno, jestli je cílem bůh, nebo nějaké velké dílo, právě možná existence něčeho, k čemu směřuji, se může stát náplní/smyslem celého života. Mám však pocit, že já osobně svou „velkou otázku“ stále hledám.

4 SVOBODA

Několikrát jsem použil ve své práci výraz svoboda, potažmo jevištní svoboda. Ale co to znamená? Svoboda je pro mě úhrnem možností, ať už je to možnost jít se nerušeně projít do parku, nebo koupit si v obchodě, co chci, odjet do zahraničí, aniž bych se musel bát, že mě zastřelí pohraniční stráž. Svoboda je silně subjektivní záležitost. Je-li tedy svoboda subjektivní, máme co dočinění s něčím neuvěřitelně tvárným a ohebným. Svobodu lze vnímat na několika úrovních. Svobodu individuální, kolektivní, politickou, vnitřní, vnější atd..¹⁵ Pro účely mé práce je ale nejdůležitější dělení na vnitřní a vnější.

Je nasnadě se při zkoumání vnitřní a vnější (ne)svobody zaměřit na *Přelet nad kukaččím hnízdem*, jenž jsme inscenovali v DISKu. Kde jinde totiž pozorovat tento spor lépe, než v psychiatrické léčebně, navíc v 60. letech minulého století, kdy se standardy léčby psychiatrických pacientů diametrálně lišily od těch dnešních. Musíme samozřejmě brát v potaz určitou míru umělecké licence, s níž Kesey léčebnu vykreslil, ovšem i z našeho prostředí známe případy nepříliš humánního zacházení

¹⁵ "Hannah Arendtová nazývá vnitřní svobodu niterným prostorem, „do něhož mohou lidé uprchnout před donucováním zvnějšku a cítit se zde svobodnými.“ Arendtová dále píše, „že by o vnitřní svobodě člověk nic nevěděl, kdyby před tím nezakusil svobodu jako světskou, hmatatelnou skutečnost. Dříve než se stala atributem myšlení nebo vlastností vůle, se svoboda chápala jako stav svobodného člověka, stav umožňující volně se pohybovat, odcestovat z domova, setkávat se slovy či skutky s jinými lidmi.“ Až poté, co je nám odepřena svoboda ve vnějším světě, unikáme do niterného prostoru, kam nikdo jiný přístup nemá. Vědomí vnitřní svobody vychází tedy teprve až ze zkušenosti se svobodou politickou“ (Pejcha, 2015, s. 15).

s psychiatrickými pacienty, které dle výpovědí trvá dodnes. Tím narážím na kontroverze kolem bohnického „pavilonu 27“¹⁶.

Nebudu tu zdlouhavě popisovat děj tohoto slavného románu a jeho dramatinizaci, v níž absentuje vypravěčský prvek v podobě indiána Bromdena, z jehož pohledu je celý román psán. Vystačím si zde s Bromdenovým niterným soubojem. Napříč celým příběhem setrvává Bromden v až nábožném mlčení a strnulosti, kterou si vnější svět vykládá jako jeho vrozenou němotu, kombinovanou s katatonii. Toto mlčení je však obranným mechanismem, pomocí nějž se náčelník skrývá před krutým světem „tam venku“ – znamenajícím nejen svět za zdmi léčebny, ale i svět za hranicemi jeho hlavy. Proč tomu tak je, se dovídáme (v dramatinizaci a v našem zpracování) především skrze Bromdenovy vnitřní promluvy, na hranicích reality, vzpomínek a fantazie. Ty (a dialog s McMurphym) nám pomáhají nahlédnout osud původního obyvatele „nového kontinentu“ – v důsledku uzurpačního procesu vytlačeného i z posledního místa na zemi, kde ještě existují zbytky jeho kultury. Z rezervace. Je veňán do kolotoče světa „bílého muže“, kombajnu, který nemilosrdně válčuje hudbu přírody, stejně jako moje monology válcovala hudba inscenace, ale o tom jindy. Postupně v něm tak udusává vzpomínky na minulost, které, ačkoliv si je zoufale brání, pomalu mizí v hlubinách nevědomí a místo nich se derou na povrch hrůzostrašné halucinace. Tento „kombajn“ ho tak uzavírá v žalářích nitra, z nichž už nelze uniknout nikam jinam, než na onen svět. Bromdenova otce, náčelníka, dohnal vnější svět k alkoholismu, jenž jako mnohá jiná mámení vedou k vnitřní nesvobodě, neboť se jejich uživatelé stávají

¹⁶ Jedná se o Bohnický pavilon, jenž je nelichotivě přezdíván „neklid“. Pacienti, kteří se na „neklid“ dostali, popisují nelidské zacházení stran ošetřovatelů i lékařů. Více viz například Faltýnová (2019).

postupně i jejich vazaly a ona pak definují možnosti jejich jednání. A tak Bromden mlčí. Příliš mluvit není dobré, ale mlčet půlku života také není nic zdravého, zejména svádím-li boj se svými strachy. Bromden se tak lapí do spirálovité smyčky vnitřní nesvobody, do jakéhosi vegetativního stavu, do něhož před devětaosmdesátým rokem upadla půlka národa, jenž se vlivem vnější nesvobody nakonec propracovala i k té vnitřní. Paralelu s totalitním režimem můžeme spatřovat právě v počínání sestry Ratchedové, stojící v léčebně za jakýmsi statem quo – stereotypem beznaděje, v němž vše zůstává neměnné, takové, „jaké to má správně být“ (krom občasných atak jednotlivých pacientů, jež lze rovněž nahlížet prizmatem neměnného stavu). To však zabíjí jakékoliv podhoubí svobody, *„neboť tam, kde jsou možnosti rozhodování předem dány či rozhodnuty, není svoboda. Svoboda existuje pouze tam, kde nejistota světa není odstraněna, kde je přijímána a kde je na ní život založen“* (Havlíček).

Psychiatrická léčebna jako by byla v tomto ohledu spíše černou dírou, do níž padají veškeré potenciální snahy, a jež cele pohlcuje veškerou lidskou *mohoucnost*. Funguje spíše jako zpředmětnění této vnitřní nesvobody, v níž pacienti sami ulpívají. Postava McMurphyho zde zastává element odvahy a boje. Boje, který je veden i přes svou zjevnou nesmyslnost. Opravdu však nesmyslnost? Nebylo by lepší spíše použít výrazu „boj bez hmatatelného výsledku“? Neboť McMurphyho cíl se v jednu chvíli promění v něco, co sahá daleko za předmětnou povahu světa, je to totiž boj za vnitřní svobodu vlastní a svobodu přátel, za niž je ochoten

položít život.¹⁷ Takové činy lze uskutečňovat jen s obrovskou mírou odvahy, víry a vnitřní práce.

¹⁷ „Svoboda, jak bylo řečeno výše, není danost, nýbrž akt jednání, a svoboda se musí získávat či dobývat stále znovu a znovu. Zkušenost o svobodě je tudíž zkušeností vycházející z neuspokojenosti s tím daným, smyslově vnímatelným“ (Havlíček).

4.1.1 Odvaha

Mám za to, že právě odvaha je hybatelem vnitřní svobody, které je nutné dosáhnout, aby člověk mohl tvořit – svobodně tvořit. Odvaha souvisí se sebedpřijetím, s vírou i se svobodou. Znamená to však, že umělci byli vždy vnitřně svobodní? Co takový Van Gogh, věčně zmítaný pochybnostmi o kvalitě svých obrazů a odmítaný svými současníky, či příběh Bohumila Kubišty, který se po (z dnešního pohledu skvělém) začátku malířské kariéry, nakonec dal na vojenskou dráhu (Vitvar, 2021)? Tento výčet by byl nekonečný. Jak to tedy s ohledem na předchozí odstavce vysvětlit? Měl bych upřesnit své předešlé úvahy. Umění lze totiž chápat jako místo, kde lze svobodu nalézt a které vzniká z její potřeby. Které se svobodou stává. Není tomu tak, že je umění nutně podmíněné svobodou. Mnozí dokonce zastávají názor, že vnější svoboda umění zabíjí. Ale to ponechme stranou. Nesvoboda, ať vnitřní či vnější, s námi bude vždy, byť se nám zdá nastalá situace sebesvobodnější.

4.1.2 Jevištní svoboda

V kapitole o svobodě jsem mluvil o určitém statu quo, který sestra Ratchedová v léčbě udržuje. Vystoupit z tohoto stereotypu pacientům pomůže až McMurphy, který zastává element odvahy, jíž je ztělesněním. Při tvorbě nás však brzdí jen naše vnitřní nesvoboda, jejíž hranice si určujeme pouze my sami. Musíme vnitřní nesvobodu využít k vytvoření svobody jevištní. Nalézt svobodu v tvorbě.

V čem však tato jevištní svoboda spočívá? Obecně platí, že čím víc toho vím, tím méně toho vím. Čím více svobody mám, tím méně jí mám (tím stejně jí mám). Co tím chci říct? Navštěvuji-li dramatický kroužek, pramálo mi záleží na tom, jestli má postava bude mít hluboký vnitřní rozkol. Mým největším úspěchem bude, že jsem se naučil text a slyšely mě první dvě řady. Divadlo mě baví, je to můj koníček a já se rozhodnu přihlásit na školu. Naučím se monology a budu, v rámci možností, schopen opustit naučené intonace. Tento spirálovitý proces, jenž začíná vždy o stupeň výše, než začal v předchozím cyklu, bude pokračovat, dokud nenastane moment uvědomění – že cesta nikdy nekončí a je nutné hranice vědomě posouvat stále dál. Ale co se nestane? Mnohé bylo zanedbáno či zakrnělo a je nyní nutno použít v plné kvalitě – ale nejde to. Nastává stagnace a polovičaté výkony. Vědomí toho, že něco mělo být učiněno lépe a je nutné se vrátit, aby se svědomí neozývalo. Na to však už není čas. Co s tím? Pracovat, anebo nic.

Pozoruji u sebe podobný vývoj. S hrůzou jsem si však uvědomil, že nejsem schopen se se stagnačním stavem spokojit. Zkrátka si říci, že to tak je, a pokračovat. Začal jsem si svou technickou nejistotu nosit i před diváky. Ti fungují jako významný stresor sami o sobě, a je třeba se s jimi vyvolanou nervozitou patřičně vyrovnat, chápat ji jako energii a tak s ní i pracovat. Ale to je poněkud složité, nemá-li člověk dostatečnou jistotu v tom, co dělá a v tom, jak to dělá. Zamezí tak vzniku nových možností. To je pocit

nesvobody, ta však nezůstává pouze pocitem, nýbrž nesvobodou se nakonec i stává.

Je, zdá se, třeba neustálý trénink, nespokojit se pouze s působením osobnosti (na níž je ostatně také záhodno pracovat, jak jsme se již přesvědčili výše). Nenechat se ukolébat pocitem, že ostatní to dělají nějakým způsobem a já tedy také mohu. Nebo naopak, že takových kvalit nemohu dosáhnout. Všechno jde, když se chce! Záleží však na tom, jaké povahy je ono „chce“. Proto je nutné se rozhodnout. V poslední době jsem si však uvědomil, že se lze, a je to dokonce lepší, rozhodnout jen pro daný okamžik, pro omezený časový úsek. Toto rozhodnutí nemusí být definitivní.

Svoboda totiž není jen úhrnem možností, ale i mohoucností tyto možnosti vidět. Odvaha je potom mocí, jež je mění v činy. Jsem-li svobodný, mohu si na jevišti dovolit takřka cokoliv. Mám-li dostatečnou odvahu *věřit* v něco, co není, pro určitý okamžik potlačit rozumové vnímání světa a poddat se tomu citovému, podaří se mi vytvořit tak dokonalou iluzi, že jí uvěří i divák. A není to pouze o tom, jestli něco představuji nebo jsem to jen „prostě já“. Zdá se, že je třeba věřit v okamžik, věřit ve vše, co se odehrává ve mně a kolem mě. Mít odvahu uvěřit tomu, že veškeré dění je správné a správná je i má pozice v něm, avšak chápat tento stav jako aktivní, dynamický, podléhající možnosti změny.

5 ZÁVĚR

Na začátku práce jsem si dal za cíl odhalit nevědomé pochody, které stojí za mým herectvím, rozkrýt je a dále s nimi pracovat. Rozhodl jsem se, že se pokusím hledat napětí mezi osobností a rolí, mezi hercem tvůrcem a hercem ve světě reálném. Zadal jsem si rovněž úkol zjistit, nakolik se tato tvůrčí osobnost liší od té, z období před vstupem na divadelní fakultu a chtěl jsem zpětně nahlédnout toto hledání identity, jak ve světě divadla, tak v osobním životě, neboť se vzájemně prostupují. Dalším z mých cílů bylo hledání tzv. jevištního absolutna nebo alespoň podmínek pro jeho nalezení. Za tímto účelem jsem zkoumal možné cesty, jak tohoto absolutna dosáhnout, jaký má vztah k mému já, a nakolik může moje mimodivadelní bytí tento fenomén ovlivňovat. Čerpal jsem jak z vlastní praktické zkušenosti, tak i z dostupných prací renomovaných (nejen) divadelních vědců a experimentátorů.

Bylo třeba si na úvod definovat dva základní pojmy, které se nacházejí i v názvu samotné práce: identita a osobnost – a s vědomím těchto pojmů pak dále pracovat. Svou práci jsem rozdělil do X kapitol, které by měly čtenáři poskytnout komplexní pohled na mě samotného jako tvůrčího člověka. S ohledem na zkoumané téma by bylo lepší říci: na můj vlastní obraz sebe samého. Pokoušel jsem se být ve svých výpovědích k sobě, a tedy i k čtenáři, co nejupřímnější a mám za to, že se mi díky tomu povedlo věrně popsat většinu překážek, které si sám při tvorbě vytvářím, odhalit jejich původ a tím dojít i k novým, mnou zatím neobjeveným potížím. Tento jejich původ jsem následně podrobil analýze a nacházel možná řešení. Ať už se jednalo o potíže se sebevědomím nebo nakládáním s energií. Analýzou těchto překážek jsem si otevřel cestu ke zkoumání onoho jevištního absolutna, jež jsem v průběhu práce nechal splynout s pojmem vyzařování.

Hledal jsem přítomnost tohoto jevu v pracech a životech divadelníků a div. teoretiků 20. století a konfrontoval svůj pohled s tím jejich. Dospěl jsem k názoru, že tento jev a cesta k němu jsou závislé na osobním pohledu pozorujícího i pozorovaného, a je proto nemožné nalézt univerzální klíč k jeho dosažení. Z korespondence s Petrem Kultem, jehož příkladu užívám k demonstraci dojmů pozorujícího a pozorovaného, jsem se pokusil dokázat, že přece jen existují určitá společná specifika tohoto jevu, byť se individuální představa podmínek, které musí být splněny k jeho dosažení, může lišit. Zkoumal jsem tento jev v kontextu vlastní tvorby a vlastního bytí. Došel jsem k závěru, že jevištní absolutno, či vyzařování může mít přímou spojitost s tzv. jevištní svobodou a individuálně i vnitřní svobodou jednotlivce, se kterou je nutně spojeno i téma odvahy, která je v mé práci chápána jako hybná síla svobody. Od vyzařování je pro mne neodmyslitelná také víra, již jsem rovněž věnoval jednu z kapitol. Zastávám názor, že konkrétní představa, s níž musí herec pracovat, aby dal prostoru a předmětům v něm život, a stejně tak i celé divadlo, nejsou bez víry možné. To, co se děje na divadle totiž „není“ – a aby to mohlo „být“, musíme tomu uvěřit nejenom my, ale i divák. Věnuji se také potřebě tréninku, nezbytnosti neustále si zvědomovat již naučené postupy, které se po čase zdají samozřejmé, a tím vytvářejí nebezpečí herecké rutiny a mechaničnosti celkového projevu. Právě trénink vnímám jako důležitý předpoklad jevištní svobody, tedy alespoň u sebe.

Většinu z témat, týkajících se praktické části se pokouším demonstrovat na své práci na postavě mága Prospera z *Bouře* (W. Shakespeare) Viktorie Čermákové. Snažím se na tomto podkladu nastínit základy domácí přípravy herce, plánování výkonu a práci s energií za účelem vyváženosti postavy. Tato práce je zmapováním života jednoho adepta herectví, podrobná dokumentace hledání tvůrčí a osobnostní identity a jejich možného vlivu na téměř mýtický fenomén vyzařování, v němž, dle mého názoru, tkví podstata celého divadla.

SEZNAM LITERATURY

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

DIDEROT, Denis, 1997. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia. Malá díla. ISBN 80-719-8187-7.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8.

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

GROTOWSKI, Jerzy, PILÁTOVÁ, Jana, ed., 1990. *TEXTY - Teatr Laboratorium: druhá část*. Praha: Pražské kulturní středisko. ISBN 80-85040-07-7.

HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ, 2015. *Psychologický slovník*. Třetí, aktualizované vydání. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0873-0.

HILSKÝ, Martin a William SHAKESPEARE, 2007. *Bouře*. Vyd. 2. Brno: Atlantis. ISBN 978-80-7108-288-0.

HONZL, Jindřich, 1940. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*. Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, veřejná výzkumná instituce, **6**(4), 177-188. ISSN 0037-7031.

JUNG, Carl Gustav, 2020. *Psychologické typy*. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-1654-4.

KUNDERA, Milan, 2000. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis. ISBN 80-710-8210-4.

LUKAVSKÝ, Radovan, ed., 1978. *Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 85-80-11/1.

VITVAR, Jan H., 2021. *Umění, kterému nikdo nerozumí: historky z podsvětí výtvarné kultury*. V Praze: Paseka. ISBN 978-80-7637-194-1.

VOSTRÝ, Jaroslav, 1998. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. Praha: Achát. ISBN 80-902221-7-X.

ZICH, Otakar, 2018. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: NAMU. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). ISBN 978-80-7331-482-8.

SEZNAM ONLINE ZDROJŮ

FALTÝNOVÁ, Martina, 2019. (Ne)veřejné tabu. S Michalem Štinglem o traumatizující péči v pavilonu 27. *Alarm* [online]. Praha, **2019**(10) [cit. 2022-05-17]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2019/05/neverejne-tabu-s-michalem-stinglem-o-traumatizujici-peci-v-pavilonu-27/>

HAVLÍČEK, Aleš, b.r. Svoboda a odpovědnost u Hejdánka a Patočky. In: *Rozmluvy.cz* [online]. WebDialog [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: <https://rozmluvy.cz/spolecna-temata/svoboda-a-odpovednost/svoboda-a-odpovednost-u-hejdanka-a-patocky-a-havlicek/#easy-footnote-bottom-32-3049>

MARTINKOVÁ, Iveta, 2012. *Formování identity* [online]. Olomouc [cit. 2022-05-14]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/i0t8st/1597355>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Lucie Křeménková, Ph.D.

NAKONEČNÝ, Milan, 2020. Identita. *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR [cit. 2022-05-17]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Identita>

PEJCHA, Jiří, 2015. *Koncepty Svobody: Svoboda vnitřní a vnější* [online]. Brno [cit. 2022-05-11]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/xzabe/Koncepty_svobody.pdf. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Radim Brázda, Dr.

PINC, Zdeněk, 2017. Úvod do fenomenologie I./II.: Jan Patočka 2017/2/20 #1/1. In: *YouTube* [video]. [cit. 2022-05-03]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Tahr5NJoEj8&t=1s&ab_channel=Oikumena

Emoce, 2005. *Wikipedia: the free encyclopedia*. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation. Dostupné také z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Emoce#Citov%C3%A9_vztahy

Epic theatre and Brecht, 2022. In: *BBC* [online]. Londýn [cit. 2022-05-02].
Dostupné z: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zwmvd2p/revision/9>

Interpretace díla Bouře od W. Shakespeara II, 2003. In: *ČT edu: Za Shakespearem s Martinem Hliským* [video]. Praha: Česká televize [cit. 2022-05-02]. Dostupné z: <https://edu.ceskatelevize.cz/video/1688-interpretace-dila-boure-od-w-shakespeara-ii>

PSYCHOLOGIE OSOBNOSTI: M. NAKONEČNÝ (VÝTAŽEK), c2008-2022. In: *Psychoweb.cz* [online]. PhDr. Michaela Peterková [cit. 2022-05-15]. Dostupné z: <https://www.psychoweb.cz/psychologie/psychologie-osobnosti-m-nakonecny-ukazka/>