

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2022

Jakub Svojanovský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Z ČEHO VZNIKÁ HERECKÁ POSTAVA**

**Jakub Svojanovský**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Oponent práce: doc. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 15. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

**MASTER THESIS**

**FROM WHAT IS THE ACTING CHARACTER CREATED**

**Jakub Svojanovský**

Supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Opponent: doc. Tomáš Töpfer

Final exam date: 15. 6. 2022

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2020

## **P r o h l á š e n í**

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

**Z čeho vzniká herecká postava**

vypracoval(a) 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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Účelem této práce je uchopit pojem herecká postava a zamyslet se nad vlivem některých aspektů zkoušení na výsledný tvar hercovy práce. Na podkladě konkrétních zkušeností se zabývá především autorem, potažmo textem, vztahem režiséra a herce, partnerením s hereckými kolegy, vlivem kostýmu a rekvizity i technických parametrů inscenace (scéna, hudba, světlo). V neposlední řadě pak konkretizuje vliv hercovy osobnosti, prostředí a atmosféry zkoušecího procesu na výsledný tvar.

## **Abstract**

The purpose of this essay is to take the concept of an acting character and contemplate about the influence of some rehearsing aspects on the final product of the actor's work. Based upon concrete experiences it deals mainly with the author and his text, the relation between the actor and the director, partnership among the actor and colleagues, impact of props, costumes and technical parameters of production (scene, music, lightning). And last but not least, this work concretizes influence of the actor's personality, surroundings and atmosphere of the rehearsing process on final product.

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat všem kolegům a pedagogům, kteří mi pomáhají odkrývat a nahlížet podstatu herecké profese. Zvláště pak doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi za trpělivost, kterou se mnou měl při psaní této práce.

# Obsah

1. Úvod	1
2. Herecká postava	2
2.1 Inscenace jako orloj	2
3. Vlivy na tvorbu	5
3.1 Autor	5
3.1.1 Živý autor	5
3.1.2 Text	7
3.2 Režisér	13
3.2.1 Herecká svoboda	13
3.2.2 Přípravná cvičení	17
3.2.3 Propedeutika	18
3.3 Partneřina	20
3.4 Kostým, rekvizita	23
3.5 Prostor, hudba, světlo	25
3.6 Já, prostředí	28
3.6.1 Vliv hercovy osobnosti na tvorbu postavy	28
3.6.2 Prostředí	30
4. Závěr	34
5. Seznam rolí	35
6. Zdroje	37



# 1. Úvod

Z čeho vzniká herecká postava je téma velmi široké, a proto může být složité představit si obsah následujících stran. Hned úvodem bych chtěl říct, že tato práce nemá za cíl představit novou hereckou metodu, ani uchopit vznik herecké postavy teoreticky. Jedná se o pokus pojmenovat a na konkrétních příkladech rozvést to, co při vytváření herecké postavy nejvíce ovlivňuje mě.

Budu postupně psát o vlivu textu, potažmo autora, režiséra a dramaturga, hereckých kolegů, kostýmu a rekvizit, hudby a světla. Ale také o zázemí, okolnostech a celkové náladě během zkoušecího procesu, protože i to pro mě hraje podstatnou roli při práci na postavě. Nechci opomenout ani vliv svých vlastních životních zkušeností i psychického rozpoložení během zkoušení.

Než se však dostanu k rozboru vlivů na utváření herecké postavy, rád bych konkretizoval pojem herecká postava.

## 2. Herecká postava

M. Obst definuje hereckou postavu jako „jednající subjekt divadelního děje“ a dodává, že „je hlavním nositelem dramatické akce“. <sup>1</sup>

Otakar Zich píše v Estetice dramatického umění k herecké postavě toto: „Postavou (pozn. hereckou postavou) rozumíme hercovo pojetí a provedení role, tj. způsob, jak svou „osobu“ zahraje viditelně i slyšitelně.“ <sup>2</sup> Obsah termínu herecká postava pak ještě více ozřejmuje, když tento termín dává do souvislosti s termínem dramatická osoba. Tento vztah popisuje Zich takto: „Rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou dá se říci tedy populárně tak: postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecenstvo.“ <sup>3</sup>

Shrnuto pro naše potřeby: Herecká postava je výsledek hercovy práce. Abych tuto hercovu práci lépe přiblížil a poskytl svůj pohled na termín herecká postava, nabízím vám následující přirovnání.

### 2.1 Inscenace jako orloj

Příprava inscenace připomíná mi stavbu orloje. Na začátku dostane inscenační tým text, 2D obrázek architekta, a má šest až sedm týdnů na to, ho postavit a zařídit aby fungoval. Vy, jakožto herec (dělník), dostanete dílčí úkol vytvořit hereckou postavu (vyřezat apoštola). Na první čtené dostanete možnost zjistit, jaký pohled má na celé dílo stavbyvedoucí, režisér. Je nastíněna historie podobných staveb, výtvarná vize a někdy taky účel stavby a myšlenka, kterou má onen jistě významný zásah do architektury města vnést. Všichni to, zdá se, chápou a odcházejí domů často s entusiasmem, že bude vytvořeno vcelku slušné dílo a oni můžou být hrdí, že budou jeho součástí. Všechno zdá se prozářeno sluncem. „Čeká nás kus práce, ale bude to zábava.“ (Bude to stát za to.)

Během čtených zkoušek se začínají věci poněkud komplikovat. Neboť se zjistí, že ne všichni dělníci měli stejnou představu. Ten by chtěl použít extravagantnějších barev, ten diskutuje, jestli by jeho apoštol neměl být přeci jen větší a výraznější, ten by naopak svého apoštola nejraději otočil zády z okna. Když režisér s dramaturgem celé toto hemžení po několika

---

<sup>1</sup> Milan Obst. Herecká postava. In: Prolegomena scénografické encyklopedie, Praha: Scénografický ústav, 1971.

<sup>2</sup> Otakar Zich. Estetika dramatického umění. Praha: NAMU, 2018. s. 55.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 54.

čtených zkouškách umravní a přivedou zpět ke svému plánu, obohacenému o pár dělnických poznámek, může se na stavenišť. Ve volném prostoru je trochu zmatek. Všichni pochodují po stavební parcele a představují, jak se asi budou apoštolové v oknech střídat. Jsou to zatím samozřejmě spíše špalky než sochy, ale všechno má svůj čas. Otesávání onoho špalku v domácím prostředí se střídá s pravidelným společným posuzováním dosud vytesaného přímo na staveništi. Je kontrolována nejen kvalita dosavadní práce, ale rovněž posuzováno, zda se všichni drží v mezích vytyčených inscenačním týmem. Jednotliví apoštolové jsou stavěni vedle sebe a upozorňováni na to, že jejich barvy spolu musí vést dialog, zároveň však nesmí splynout. Postupně se samozřejmě mění i stavební parcela. Kde dříve nic nebylo, objeví se z ničeho nic dům. Občas se stane, že se apoštol nevejde na podstavec, že se neotáčí, že dělník prostě zapomněl na nějaké kolečko, bez kterého to fungovat nebude. A tak musejí dělníci neustále přitesávat, přetírat, pootáčet, někdy dokonce zahazovat a tesat od začátku. Je štěstím, když se povede mít před generálovým týdnem na místě všechny apoštoly a všechna kolečka. Teď už by se měly doladovat pouze detaily. Poprvé vidíme, jak funguje stroj během celého dne, vidíme hru slunce, všechny jeho odlesky. Měl by už být také přivezen hrací strojek, který svou melodií podtrhne atmosféru a význam díla. A tu se mohou ještě objevit nějaké malé kazy. Tu se lakuje, tu se přimaluje slza, tu se přidají brýle a tu zvon. A už se valí davy. „Tak ukažte, co jste zase v našem krásném městě pokazili. Snad to bude lepší než minule. Snad to bude zábavné. Snad to aspoň na konci zazvoní.“ No, snad!

Opona padá. Zní potlesk. Dělníci se protáčí na forbíně jako před chvílí v oknech jejich apoštolové. Znovu a ještě jednou. Pak se přijdou poklonit všichni, co s tím měli práci. Stavbyvedoucí, historik a designéři. Žije-li architekt, přijde i ten. Představení končí, ne však práce na orloji. Neboť sotva dělníci sundají slavnostní šat, už přemýšlejí, co řeknou sousedi, kolegové, co bude zítřka v novinách. Hlavou jim běží celé ty týdny práce i výsledný slavnostní večer. Mohli něco udělat lépe? Snad ty oči netesat tak daleko od sebe, snad jemnější rysy, snad poradit, aby se trochu snížilo tempo otáčení, nebo aby kolega použil trochu tmavší barvu, upustit od toho nápadu s kopím, prosadit o slzu navíc, víc kulhat, méně drmolit, rychleji běhat, pomaleji padat, vášnivěji líbat...

Zkrátka. Ať už na základě vnitřních pohnutek nebo vnějších ohlasů se stává, že orloj se stále proměňuje. Kdybyste mohli vidět, co se děje ve věži. Dělníci jsou tam narozdíl

od stavbyvedoucích každý večer. Jsou tam nejméně hodinu před odbíjením, aby své apoštoly připravili. Oprašují, promazávají, lakují, přemalovávají, hledají kamínky v soukolí. Někdy jsou přetírány celé sochy, nebo dokonce přetesáván obličej. Jednou jsem viděl, jak dělník přesvědčoval svatého Petra, aby tolik nespěchal, že jeho apoštol pak nestíhá. Holt kritiky se píšou a změny se dějí. Občas se přijde podívat režisér a připomíná meze. A má-li vše fungovat dlouhodobě, je toho třeba. Celý stroječek je takto udržován v živém chodu.

Tohle je trochu nadsazený pohled na vznik inscenace. Pojdme se nyní zaměřit blíže na onoho dělníka, na tvorbu apoštola, živoucí sochy, herecké postavy a pokusit se zachytit, přiblížit a na konkrétních příkladech ilustrovat, co a jakým způsobem má vliv na jeho tvorbu. Aby byly příklady opravdu konkrétní, použiju pár vlastních zkušeností.

### 3. Vlivy na tvorbu

#### Zkoušení není cvičení.

Nejednoho divadelníka jistě nejednou rozesmutnila běžná otázka: „Co teď v divadle cvičíš?“ Mě osobně už mnohokrát. A to z toho důvodu, že sloveso cvičit zdaleka nevystihuje tu činnost, kterou mají na mysli. Dokonce bych se nebál tvrdit, že tím naše povolání dehonestují. Cvičit znamená striktně opakovat a vést ke zdokonalování. Zkoušet znamená nahlížet z různých stran, pořád znovu hledat a objevovat. Zkoušení divadelní inscenace je velmi komplexní činnost, při níž se musíte neustále na někoho nebo na něco ohlížet, neustále hledat, dělat kompromisy, odporovat si a podpírat se. A tímto komplikovaným procesem hledání se chci zabývat ve své práci.

Jak už jsem řekl, budu se opírat o vlastní zkušenosti. Proto je pro přehlednost na konci uveden seznam těch inscenací a mých rolí v nich, o kterých bude v následujícím textu řeč.

#### 3.1 Autor

Začněme zostra autorem, architektem. Ti jsou dvojího typu. Živí a mrtví. Mnohé by samozřejmě první napadlo rozdělení na dobré a špatné. Nicméně já mám pocit, že rozdělení na živé a mrtvé může být pro tým vznikající inscenace podstatnější. Na základě mých zkušeností bývají méně komplikovaní ti druhého typu. Na podporu tohoto tvrzení uvádím dva argumenty. Zaprvé každá doba má dobré a špatné dramatiky. Nicméně existuje jistý předpoklad, že pokud je autor špatný, za sto let už o něm nikdo neví. Naopak je-li kvalitní, hraje se stovky let. Jedná se o jakýsi přirozený výběr. Zadruhé zemře-li autor, respektive zaniknou autorská práva, má inscenační tým často volnější ruku.

##### 3.1.1 Živý autor

Žije-li autor, pak se dá s jistou nadsázkou říct, že všichni trpí. Jakým způsobem trpí autor, už popsal Čapek ve své knize *Jak se co dělá*.<sup>4</sup> Jak může trpět inscenační tým, se pokusím ilustrovat na svých zkušenostech.

---

<sup>4</sup> Karel Čapek. *Jak se co dělá*. Praha: Olympia, 2010.

## Text vs. koncept

Mou první rolí v prvním angažmá byl učitel Kučera v komedii *Dobové tance*. Je to komedie od Karla Steigerwalda, která popisuje rebelii Národní gardy v malé vesnici roku 1848. Hra měla premiéru v ústeckém Činoherním studiu v roce 1980. V recenzi naší inscenace pro [aktuálně.cz](https://magazin.aktualne.cz) píše Milan Uhde:

„Do jednání postav z minulého století však autor promítl i současnost, zejména krach dalšího pokusu o společenskou změnu k lepšímu: úsilí o socialismus s lidskou tvář, jež vrcholilo v roce 1968. Karlu Steigerwaldovi v té době bylo pětadvacet, a tak se stal svědkem postupné obnovy původních vlastností komunistické diktatury i smíru drtivé většiny Čechoslováků s tímto vývojem.“<sup>5</sup>

Když jsem hru prvně četl, říkal jsem si, že je neuvěřitelně aktuální. To byl dle mého názoru také jeden z důvodů, proč se divadlo rozhodlo hru inscenovat. Nicméně si zároveň myslím, že je příliš dlouhá a některých vět, které v osmdesátých letech nesly jinotaje a kvůli nimž byla hra zakázána, už není třeba. Neboť nám dnes už nic neříkají. Jak jsem posléze zjistil, podobný pohled měl i režisér inscenace Ivan Krejčí s dramaturgem Tomášem Vůjtkem. Přednesli nám představu uvést hru jako hodinovou frašku odrážející aktuální témata, ne ta z osmdesátých let.

Nicméně se do toho vmísil autor s tím, že škrty nepovolí. Vzhledem k tomu, že škrty dostal na stůl den před první čtenou, prvního ledna, musím uznat, že bylo jeho rázné rozhodnutí pochopitelné. Nakonec sice pár škrků povolil, ale původně zamýšlená stopáž se zdvojnásobila. Nastavený režijní koncept tak podle mého názoru přestal fungovat. Ale vzhledem k tomu, že zkoušecí proces už započal, nebyl vymyšlen jiný. Jednoduché karikurní postavičky stále opakující to samé jednoduše délku představení neunesly. Celá inscenace se tak stala pro diváka neúnosnou. A přestože se dočkala pouhých dvou uvedení, už ji zřejmě na jevišti neuvidíte. A bohužel musím říct, že není čeho litovat.

---

<sup>5</sup> Milan Uhde. „Recenze: Brno uvedlo Steigerwaldovy Dobové tance, po 40 letech jsou znovu aktuální“ [online]. *Magazin.aktualne.cz*. 3. 3. 2020 [cit. 5. 11. 2021]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/karel-steigerwald-dobove-tance-narodni-divadlo-brno-recenze/r~93fd94b65d3e11eaa25cac1f6b220ee8/>

Bylo velmi složité srovnat se se situací, kdy se autorův a režisérův názor nesešel. Situací, kdy máte pocit, že režiséra text ani samotné zkoušení nezajímá. Celé zkoušení probíhalo v nejisté náladě, i v důsledku několika autorových inspekčních návštěv.

### **Autorská práva**

Další příklad popisuje jinou situaci. Autor už mrtvý je. Nicméně jak všichni víme, autorská práva platí ještě sedmdesát let po jeho smrti. A o této komplikaci bude následující zkušenost.

Na konci prvního ročníku jsme nazkoušeli úryvek z komedie *Penzion pro svobodné pány*. Jakožto velmi úspěšná klauzura se dočkala přes deset repríz a zájem neopadal. Rozhodli jsme se ji proto během druhého ročníku dozkoušet do plného tvaru. A vzhledem k tomu, že se nám otevřela možnost hrát v malém divádlku U Valšů, začali jsme řešit autorská práva. Na základě zhlédnutí oné půl hodinové ukázky nám je jejich majitelka přislíbila, začala se připravovat smlouva, a my jsme zahájili zkoušení celku. Vyjednali jsme si termíny s divadlem a vyrobili nové kulisy do onoho prostoru. Nicméně podpis smlouvy se pořád oddaloval. Byl necelý týden do premiéry a majitelka autorských práv se přišla podívat na zkoušku. Najednou razantně změnila názor. Kámen úrazu byl v tom, že jsme vyškrtli dvě kratičké situace. Bez nich to nepodepíše. Její původní nadšení pro věc se úplně vytratilo. Premiéra nakonec proběhla. Bohužel ne v divadle U Valšů, ale na učebně DAMU. Diváky jsme upozornili, že vstupné je nakonec dobrovolné. Na DAMU jsme odehráli ještě pár repríz, i přes neustálou snahu majitelky autorských práv to překazit. Derniéru, jsme si užili v rámci divadelního festivalu Zlomvaz v přeplněném Disku.

Snaha, kterou jsme investovali do zkoušení, tak byla do jisté míry znehodnocena. Dotyčná majitelka nám vzala radost z poctivě odvedené práce. A troufám si říct, že tím i ovlivnila výsledek naší práce.

### **3.1.2 Text**

To jsou moje dvě zkušenosti se situací, kdy měla autorská práva přímý vliv na zkoušení a reprízování inscenace. Ovšem nutno říct, že jsou to situace ojedinělé. Pojdme se tedy podívat, jak může autor ovlivnit hercovu práci za své nepřítomnosti, tedy jak může s hercem komunikovat svým textem.

Každý dobře napsaný text podle mého názoru tak nese atmosféru, charakterizuje postavy, budí v nás představivost, otázky i touhu vědět, co bude dál. Stejně tak jako rád vyhledávám ilustrace budov a městských čtvrtí, které ještě nestojí, mám rád i první čtené. Nese to s sebou vzrušení a očekávání.

Na první čtené máme ovšem v rukou text, na kterém měsíce předtím už probíhají výkladové práce, škrty a přepisy. Občas může být při tvorbě postavy podnětné, dohledat si původní text a zjistit o své postavě věci, které se v překladu ztratili. Které nejsou pro režijně-dramaturgický tým důležité, ale pro herce zajímavé být můžou. Mně se tento přístup velmi osvědčil při zkoušení inscenace Dostojevského *Bílých nocí*.<sup>6</sup>

*Bílé noci* jsou původně psány jako novela. My jsme vycházeli ze slavné dramatizace E. F. Buriana z roku 1946, která prošla drobnými škrty. Ve chvílích nejistoty jsem nahlížel do škrtnů a nakonec mi to nedalo a přečetl jsem si i původní novelu. O postavě jsem tak získal širší povědomí. Například v jednom škrtnu zůstala informace o vztahu s hospodyní, se kterou je Nikolaj schopen, jako jednou z mála, mluvit. Jeho osamělost je tím ještě větší.

„Vzpomněl jsem si dokonce přizvat i Matronu a hned ji otcovsky domluvit za pavučiny a vůbec, ale to se jen na mne udiveně podívala a beze slova šla pryč, takže pavučiny dosud spokojeně visí na svém místě.“<sup>7</sup>

Četba novely mi pak přinesla hlubší porozumění atmosféře, do níž je příběh zasazený. Zatímco v oné dramatizaci je scénických poznámek nemnoho, novela obsahuje i popisy prostředí a jednání postav.

„Mlčky mi podala svou ruku, chvějící se ještě rozčilením a úlekem. Ó nevíтанý pane! Jak jsem ti v té chvíli blahořečil! Letmo jsem na ni pohlédl: byla roztomilá a brunetka – uhodl jsem; na jejích černých řasách se ještě leskly slzičky nedávného uleknutí nebo předchozího žalu – nevím. Ale na rtech jí už zářil úsměv. Také ona se mne kradmo podívala, maličko se zarděla a sklopila oči.“<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Fjodor Michajlovič Dostojevskij. *Bílé noci*. Přeložil Jaroslav Tafel. Praha: SNKLU, 1964.

<sup>7</sup> Fjodor Michajlovič Dostojevskij. *Bílé noci*. Přeložila A. Hodková. Dramatizoval E. F. Burian. Praha: Dilia. s. 2.

<sup>8</sup> F. M. Dostojevskij. *Bílé noci*. Přeložil Jaroslav Tafel. Praha: SNKLU, 1964. s. 15.



## Vlastnosti textu

V čem se liší drama od románu, povídky a poezie? Na střední škole jsme se učili, že je to jasně poznatelné tím, že obsahuje scénické poznámky a text (vždy přímá řeč) je členěný jmény postav, které ho pronášejí. To je nezpochybnitelná pravda. Nicméně podle mě se vyznačuje tím, že jako literární text je nekompletní. A přesto existují autoři, kteří, ač tvrdí, že píšou dramata, nepočítají s tím, že se budou inscenovat. Někteří to dokonce zakazují. Jsou toho názoru, že by jim to herci zničili.

V jistém ohledu je chápu. Každý jsme jiný. A konverzační jazyk není matematika. Nedá se chápat jen a pouze jedním způsobem. Záleží na uchopení. A tak co autor napíše, může být inscenačním týmem uchopeno zcela jinak, než autor původně zamýšlel. V některých úpravách si režisér vybere třeba jen hlavní motiv nebo dramatickou situaci a kolem ní všechno zdeformuje. Stejně tak to může udělat herec. Prostě než dojdete od textu k inscenaci, od plánu k orloji, prochází ona literární forma mnoha kritickými pohledy. Je testována, narušována, doplňována.

Nicméně, ať už si zvolí inscenační tým jakýkoli přístup, je nezpochybnitelné, že autor měl určitou představu, jak by mohla inscenace vypadat. A to, i když s inscenováním nepočítal. Důkazem jsou scénické poznámky. Ty jsou autorovým doporučením nejen pro herce, ale i scénografy, režiséra a vůbec celý technický tým. Díky nim dostáváme první dojmy. Pomáhají naší fantazii vytvořit prostor, v němž se příběh odehrává, naznačují vztahy, upřesňují emoce. V běžné internetové korespondenci je nahrazujeme emotikony. Autor se nám podrobněji než slovy snaží vylíčit, co měl na mysli.

Postupem zkoušení se od nich oprošťujeme, vytváříme si vlastní názor na problematiku. Nicméně vždy se k nim můžeme vrátit, když si čímkoliv nejsme jistí. Častokrát už se mi stalo, že jsem si s danou větou nevěděl rady, a stačilo se podívat do závorky a onen autorův emotikon mi význam věty objasnil, třeba i změnil názor na celou situaci. Někdy se tedy nechám vést autorem, jindy se stane, že mám ve scénáři poznámku škrtnutou a přepsanou. To když se necháme při zkoušení vést situací a vznikne něco, co nám přijde lepší, než jak to autor vymyslel.

Kromě scénických poznámek nechává autor herci i další nápovědy. Hodně se toho o své postavě dozvím z její řeči. Jaké problémy řeší, jakou má povahu, jaké má společenské postavení, jak jedná s ostatními. Jedním ze znaků vyššího společenského postavení určitých postav v Shakespearových komediích bývá veršovaný projev, níže postavené figury často mezi sebou naopak mluví prózou. V moderních textech můžeme podobnou charakteristiku pozorovat pomocí spisovné a hovorové češtiny. Jestliže vznešená, vzdělaná figura mluví neveršovaným jazykem nebo nespisovně, taky to o ní něco vypovídá. Může to značit například nejistotu nebo snahu snížit se na roveň sluhy, aby mi porozuměl. Samozřejmě to není pravidlem.

Pokud jde o drama veršované, nechává autor nebo překladatel ještě další nápovědu ve formě větných důrazů. Jako příklad použiji úryvek z monologu Amfitryona z Moliérova komediálního zpracování tohoto příběhu. Je psaný na půdorysu alexandrínu. S těžkým problémem převést tento jambický verš do daktylotrochejské češtiny si skvěle poradil Vladimír Mikeš.

Alexandrín je jambickým veršem. Jamb je dvojslabičná básnická stopa, sestávající z první lehké a druhé těžké slabiky, respektive první nepřízvučné a druhé přízvučné. V češtině je přízvuk vždy na první slabice slova, a tak se v ní jamb přirozeně nevyskytuje. Překladatelé to řeší tím, že předsadí před větu nepřízvučné jednoslabičné slovo a pak pokračují trochejskou stopou, která je češtině vlastní (první těžká, druhá lehká). Ale protože má čeština i delší než dvojslabičná slova, využívají i daktylové stopy; ta je trojslabičná s první přízvučnou (těžkou) a dvěma nepřízvučnými slabikami. A tak kombinací buď první předsazené (lehké) slabiky nebo počátečního daktylu a trocheje vzniká pro češtinu přirozenější melodie řeči. V následujícím úryvku jsem podtrhl všechny těžké doby v jambech.

Já už dál nemůžu, život je rána živá!

Už se v tvých krutostech, osude nevyznám.

Nikde nic, odevšad posměšně prázdno žívá,

k smrti mě ucloumáš, proháníš sem a tam [...] <sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Molière. Amfitryon. Přeložil Vladimír Mikeš. Brno: Inscenační text NdB, s. 65.

Můžeme předpokládat, že tam, kde se protne přízvukná jambická doba s přirozeným hlavním slovním přízvukem v češtině, nabízí překladatel větný přízvuk.

Já už dál nemůžu, život je rána živá!

Už se v tvých krutostech, osude nevyznám.

Nikde nic, odevšad posměšně prázdná žívá,

k smrti mě ucloumáš, proháníš sem a tam [...]

Podle mého názoru je základem přednášet verše takzvaně „po smyslu“. Popsaný postup беру spíš jako pomůcku ve chvíli, kdy se mi nedaří verše zkrotit, tedy odpovídajícím způsobem respektovat metrický impuls, a recitace se mi zdá „hrbolatá“.

Kromě scénických poznámek a řečové charakteristiky si všímám především toho, jakým způsobem o mé postavě mluví postavy ostatní. Není to jen o čtení vztahů, ale můžu se tak dovědět i něco o její povaze nebo historii. V inscenaci Kunderovy hry *Majitelé klíčů* hrají postavu Jiřího Nečase. Jeho tchýně Krůtová o něm na začátku říká: „Nepoznal rodinu! To se jen tak říká, že sirotek přilne. Vždyť jsme toužili, aby přilnul! Ale protože nikdy žádný domov nepoznal, neumí si ho vážit!“ A na jiném místě říká jeho tchán: „...a zas budou přebejvat takoví, jako je on...“ Jinde zase zazní: „O tvoje city ti nestojím.“<sup>10</sup>

Když k těmto narážkám přičtu ještě jeho pořád propíranou žárlivost, nabývá jeho dilema, jestli zůstat nebo odejít dalších rozměrů. Hledá útočiště. Místo, skupinu, kam by patřil. Sám to říká v první vizi: „To nebyl únik. Musel jsem nejdřív najít domov. Půdu pod nohama. Půdu pod nohama!“

Ze strany jeho rodiny se mu neustále dostává ran. Naproti tomu Věra ho přesvědčuje, že je s ním, když říká: „My ti berem to právo (pozn. na sebevraždu) – protože jsi s námi už zase spojen!“

Ironií je, že když se nakonec rozhodne opustit rodinu a přidat se k partyzánům, opouští ho i Věra, když říká: „Musím jít ještě dál.“

---

<sup>10</sup> Milan Kundera. *Majitelé klíčů*. Brno: Inscenační text NdB.

Po tom, co jsem si uvědomil tuto jeho vykořeněnost a snahu najít něco stabilního, jsem byl teprve schopen pochopit některé jeho motivace. Proč se oženil, proč zůstává se ženou, která je většinu času protivná, proč žije v domácnosti, kde není úplně uznávaný, proč je pro něj tak těžké to opustit. Samozřejmě to není jediný důvod, ale jeho uvědomění mě vedlo k hlubšímu pochopení.

## 3.2 Režisér

Nejednou jsem slyšel, že funkce režiséra vznikla tak, že dva herci poslali třetího, aby se podíval, jak to vypadá, a ten už tam zůstal. Od samého začátku, co jsem začal koketovat s divadlem, přemýšlím, co je to vlastně režisér. Schválně píšu co, protože mi nejde pouze o to kdo. Snažím se pochopit podstatu jeho pozice, definovat, kam sahají jeho pravomoci. Nemám rád konflikty, a tak se snažím si to ujasnit, aby k nim nedocházelo. A v průběhu let mám stále silnější pocit, že to nejde. Každý režisér je totiž jiný, každý má jinou představu o tom, do čeho bude mluvit a do čeho už ne. Jeden přichází ke zkoušení s jasnou představou, konceptem, druhý zdánlivě nepřipraven. Někdy až do té míry, že mě napadají otázky typu: Má vůbec jasno v tom, co chce? Přece musí, když to tak dlouho dopředu pročítal, zkoumal a promýšlel, ne?

Režisér střeží vyznění situací a snaží se herce vracet na ty cesty, které vedou k tomu vyznění, které je dohodnuté (aby orloj zůstal orlojem). Zároveň by podle mě neměl být příliš úzkoprsý a měl by občas nechat „ujet“ herce za hranici toho, co považuje za správné. Občas se tak objeví zajímavé možnosti, které můžou celek okořenit a někam posunout. Pokud funguje tahle symbióza, je zkoušení skvělý zážitek. Režisér tedy může tvůrčí proces buď povzbudit nebo ho pošlapávat. Může hledání postavy neuvěřitelně zjednodušit nebo ho velmi zkomplikovat. I když jsem dávno přišel na to, že hranice mezi hereckou a režijní prací jsou mlhavé, s každou novou spoluprací na to zapomínám.

### 3.2.1 Herecká svoboda

Na tomto místě se otevírá možnost zamyslet se nad mírou svobody v tvorbě. Vlastně se pokusím rozvést svoji polemiku o vztahu mezi režisérem a hercem. Je možné – ať už kvantitativně, nebo kvalitativně – vymezit pravomoci režiséra a svobodu hereckého projevu? Existuje, mohl by existovat, nějaký klíč, aby se předcházelo zbytečným konfliktům? Mohu režisérovi předkládat nápady týkající se režie? Kam sahají moje pravomoci a co si mám od režiséra ještě „nechat líbit“?

V divadelní historii odpověď nenacházím. Snad proto, že je v případě režisérů ještě relativně mladá. Trvá teprve něco málo přes sto let. Navíc můžu pracovat jen s vlastní představou. Nevím, jakou hodnotu měl herecký názor v průběhu posledního století, od realismu přes avantgardu až k postmoderně. To, k čemu neustále docházím, je, že nikdy nepůjde

o obecný vztah. Vždycky je to setkání dvou lidí, dvou individuí, jejichž názor na divadlo je zákonitě různý. Může být velmi podobný, ale nikdy nebude stejný.

Abych poskytl lepší orientaci v tom, kudy směřuje moje úvaha, uvedu dva extrémní přístupy k této problematice. První z nich bych nazval „Herec jako loutka“, druhý pak „Kdo to tady vede“.

### **Herec jako loutka**

V tomto případě se herec stává takřka předmětem. Režie si nárokuje každý hercův pohyb i zvuk. Jedná se o inscenace s velmi silným režijním konceptem. Takovou může být například inscenace opery *Einstein on the beach* režiséra Roberta Wilsona. V této inscenaci je minimalistická hudba Phillipa Glasse doprovázena jakýmsi scénickými obrazy. Herecký projev je minimalizován na pár konkrétních pohybů či zvuků, které se repetují. Scéna graduje postupným přidáváním vjemů (rozsvěcují se světla, přibývá lidí, zrychluje se repetitivní pohyb) a končí tmou. Herec tak netvoří dramatickou postavu, ale kus obrazu. Vyvolává to ve mně pocit, že stojím v galerii, před každým obrazem se zastavím a nořím se do jeho atmosféry. Je to v jistém smyslu fascinující. Nicméně hrát, tančit, zpívat, pohybovat se v tom, bych nechtěl. Protože se z mého pohledu nejedná o tvůrčí práci, ale atletický výkon.

### **Kdo to tady vede**

Tento extrém si představuji trochu anarchisticky. Je přítomen inscenátor (režisér), ale jedná se spíše o kolektivní tvorbu, která se postupně vymkne kontrole a divák přestává vnímat kontext. V tomto smyslu mě napadá slavná inscenace *Dionysus in 69* experimentálního tvůrčího souboru The Performance Group. Jedná se o úpravu Euripidových *Bakchantek* založenou na improvizaci v režii Artura Schechnera. Inscenátoři zde úplně zrušili klasické pojetí hlediště, diváci seděli všude po místnosti. Inscenace cílila na původní rituální oslavy Bakcha a diváci byli do těchto rituálů vtahováni. Herci byli už zpočátku spoře oděni a postupně se zbavili všech svých svršků. Představení nezřídka končilo orgiemi, do nichž byli zapojeni i diváci. Neomezená možnost vyjádření...

Rád bych teď uvedl několik rozdílných režijních přístupů, s nimiž jsem se setkal a které zde mají v rámci popisované problematiky své místo.

## Režijní přístup

Během zkoušení herecké klauzury *Romea a Julie* ve třetím semestru studia jsem zažil zajímavou zkušenost. Pan Mrkvička, který zkoušení vedl, mě během první pohybové zkoušky neustále zastavoval. Klidně každé slovo. Dával mi velmi konkrétní připomínky k pohybu po jevišti typu „ Ještě dva kroky dopředu, teď se přikrč, ruku trochu níž...“. Byl jsem z toho rozhozený a nebyl jsem vůbec schopný orientovat se v textu. Bylo to o to horší, že se na zkoušení přišel podívat další pedagog. Nicméně jsem se snažil všechno fixovat a doma jsem si to ještě procházel. Na další zkoušce se situace opakovala, ale připomínky byly rozdílné. Trvalo mi poměrně dlouho, než jsem pochopil význam tohoto procesu. Pan Mrkvička se vždy nechal unášet tím, co se zrovna dělo na jevišti, a komentoval jednání, které mu přišlo nedotažené. Ve chvíli, kdy jsem to pochopil, obrátil jsem svou pozornost k významu oněch připomínkovaných gest. Z jejich charakteru jsem následně pochopil, co po mě pedagog chce. Než aby o obsahu dlouze mluvil, vedl mě k pochopení cestou fyzického prožití. Až když jsem dané gesto udělal, pochopil jsem, proč je důležité, co vyjadřuje. Následně jsem se mohl uvolnit a začít vybočovat z naučených figur.

V návaznosti na to jsem si vzpomněl, jak nám při zkoušení *Oresta* režisér Štěpán Pácl diktoval intonace. Během rozboru textu, ale pak i při prostorových zkouškách opravoval každé slovo, diktoval důrazy, někdy i předehrával intonace, a to i během reprízových připomínek. Uznávám, že to taky může být způsob, jak předat a zdůraznit herci obsah a výklad, nicméně byl pro mě tento způsob práce dost nepříjemný. Měl jsem pocit, že je tím herecká svoboda okleštěna příliš mnoho.

Při snaze o zdůvodnění, proč je pro mě korigování hlasového projevu markantnější než vnější formování fyzického pohybu, se dostávám na tenký led. Nemám pro to žádné jiné zdůvodnění než můj pocit. Možná to takto vnímám z toho důvodu, že hlas vychází zevnitř, a je pro mne tedy o něco intimnější než pohyb. Samozřejmě, že emoce může být vyjádřena i pohybem, ale hlas mám s tímto účelem spojený víc. Možná je to proto, že v případě pohybu se vždy směřuje k víceméně fixní mizanscéně, oproti tomu hlasový projev vychází plně z aktuální situace na jevišti. Nemyslím tím důrazy, jako spíše intonace. Také to mohl ovlivnit fakt, že když jsem začínal, míval jsem problém s tím, že jsem rychle intonace fixoval,

a pak jsem měl problém pohnout se z místa. A když mi pak někdo řekne něco jako „zpívej to tak a tak“, bojím se, že se vrátím ke starým zvykům.

### **Režisérova práce s textem**

Než jsem nastoupil na DAMU, neměl jsem ani ponětí, že existuje profese dramaturga. A přitom je pro divadelní provoz tak podstatná. Začíná to tím, že jsou zodpovědní za výběr repertoáru a končí psaním programů. Nejdůležitější je ovšem z mého pohledu jejich spolupráce na výkladu textu. Jsou to právě dramaturgové, kteří přípravu inscenace s režiséry nejvíce diskutují. Během zkoušení jsou jim oporou a vzhledem k tomu, že se neúčastní všech zkoušek, mají navíc nadhled. Nechci komentovat, jestli tak opravdu dramaturgové fungují. Vždyť jak už jsem několikrát psal, každý režisér je jiný, a má tudíž i jiný přístup k profesi dramaturga. Chtěl bych spíše poukázat na rozdílnost přístupu režijně-dramaturgických tandemů k textu.

V našem ročníku jsme byli vedeni k tomu, abychom ctili autora, snažili se odhalit jeho záměry a inscenovat hru tak, jak ji napsal, pochopit jeho témata a světonázor a ten předat. Dokladem můžou být naše diskové inscenace *Višňového sadu* a *Oresta*, v jejichž textech se téměř neškrtalo. V dramaturgické přípravě se s nimi pracovalo s jakousi posvátnou úctou. Není to negativní kritika, koneckonců ani mi není tento přístup úplně vzdálený. Ale musím říct, že jsem měl občas touhu vymknout se, moci tvořit, moci se vyjadřovat k dané problematice po svém a za sebe, nebo si dokonce problematiku vybrat.

Naprostým protikladem byla práce s režisérem Martinem Čičvákem. V posledním roce jsem se s ním setkal hned dvakrát. Poprvé během zkoušení inscenace *Slaměný klobouk* a o pár měsíců později u inscenace *Sňatky na železnici*. V obou případech jsem měl z této spolupráce radost. Jeho přístup byl velmi inspirující a osvěžující. Nechci mluvit o výsledné inscenaci, ale o jeho přístupu k textové předloze. V obou případech bral text, jako něco od čeho se může odpíchnout k vlastní tvorbě. Nebál se škrtat a přepisovat. Svoji energií a spontánností mě strhnul. Trval na podstatě situací, ne na textu. Bral v potaz naše návrhy a zároveň se nebál shazovat ty své. Myslím, že ne všechno se povedlo dotáhnout, začistit nebo domyslet. Ale minimálně proces zkoušení byl velmi osvobozující a tvůrčí. Hodně jsem se během něho naučil a zažil jsem zase opravdovou radost z divadla.



Úplně nejvolnější režim jsem pak zažil během zkoušení naší autorské inscenace *Poslední zrnko písku* pro festival Divadelní léto pod Plzeňským nebem. V rámci ní jsme vybírali témata, která nás zajímají, vytvářeli texty, písně i choreografie.

Žádnou z těchto zkušeností bych nevyměnil, protože jsem se vždycky naučil něco nového. Zároveň nemůžu říct, že mi některý způsob vyhovoval víc a už bych chtěl pracovat jenom tímto způsobem. Myslím si, že paleta divadelního světa by měla být pestrá, a neexistuje odpověď na otázku, jak se má divadlo správně dělat. Proto snad ani není možné vymezit onu hranici mezi herectvím a režii. Dalo by se to shrnout tak, že celý proces zkoušení pro mě znamená hledání společné řeči s režisérem.

### **3.2.2 Přípravná cvičení**

Někteří režiséři se snaží danou problematiku přiblížit hercům pomocí nejrůznějších cvičení. Je totiž velmi důležité začít nad problémem přemýšlet a zjistit jaký postoj k němu mám osobně. Já bych chtěl uvést dvě taková cvičení.

Na začátku zkoušení inscenace *Višňový sad*, jsme věnovali asi týden cvičení s názvem storytelling. To probíhá následovně. Režisér zadá obecný příběh s jednoduchou linkou. Všichni pak přemýšlejí, kdy podobnou situaci zažili a sdílí ji s ostatními. Vybere se jedna ze situací a zahraje se. Režisér pak formuje okolnosti, za kterých se situace děje, různě prohazuje obsazení, až se přiblíží k situaci napsané v textu. Cílem tohoto cvičení je tedy pocítit to, co asi cítí postava, ovšem v situaci, která je nám bližší.

Pamatuji si na jednu situaci, ve které jsem hrál otce, který se má poprvé setkat se svým desetiletým dítětem. Vezme s sebou jako podporu svoje dospělé dítě a čekají na parkovišti. Po chvíli přichází desetiletý potomek i se svou matkou. Postupně jsem si v této situaci zkusil několik rolí a prožil ji tak z více stran. Tuto modelovou situaci jsme nakonec přetvořili v tu, kdy se Raňevská po příjezdu z Paříže poprvé setkává s Trofimovem. Musím říct, že díky tomuto cvičení je to pro mě v každé repríze jeden z nejemočnějších momentů. Je zajímavé se zamyslet nad tím, co by pro mě daná situace znamenala, kdybychom postupovali jinak. Gajev je sice této situaci přítomen, ale nemá tam v podstatě žádný text. Ochranařský postoj, který coby Gajev cítím k Raňevské, je důsledkem právě popsaného cvičení.

Následující cvičení nemá za cíl bližší poznání postav, ale má přimět k zamyšlení nad poselstvím celého kusu, nad tím, co chceme divákovi sdělit, najít si osobní vztah k dané problematice. Jde o cvičení nazvané asociační psaní, které jsme praktikovali na začátku zkoušení inscenace *Cizinec hledá byt*. Toto cvičení spočívalo v tom, že jsme si v zadaném čase zapisovali všechno, co nás napadne k otázce „Kdy a proč se cítím být cizincem“. Potom jsme si navzájem přečetli své asociace a debatovali o nich. Tímto způsobem jsme se pokoušeli najít, co je pro každého z nás na tomto tématu zajímavé a osobní.

Kdybyste prolistovali moje texty, moc poznámek tam nenajdete. (Nebaví mě je totiž pořád přepisovat.) Čeho jsou ovšem plné, jsou různé obrázky a taky podpisy. Grafologie je věda, která tvrdí, že z písma můžete vyčíst povahové vlastnosti pisatele. Já jsem se toho chytil, a tak většinou svou cestu za postavou začínám podpisem. Je to malichernost, je to hra, ale má to něco do sebe. Často při podepisování přijdu na zajímavé věci. Přemýšlím u toho nad sebevědomím postavy, nad jejím původem, vychováním. Hranaté písmo má proti tomu zaoblenému jistě sešněrovanějšího pisatele. Grafologové by nad mým pošetilým přístupem asi vrtěli hlavou, ale mně to pomáhá utřídit si myšlenky.

Zich píše: „Příznačné pro toto stadium je dvojí: předně, že uvedený tělesný výkon (mluva a hra) odpovídá již (do jisté míry ovšem) částečnému dramatickému ději, nikoli však ještě dramatické osobě, a za druhé, že to je dosud vlastní výkon hercův, tj. že mluví a hraje za sebe a ne za dramatickou osobu, kterou má představovat.“<sup>11</sup>

### 3.2.3 Propedeutika

V rámci předmětu Herecká propedeutika s režisérem Štěpánem Páclm jsme celý semestr pracovali na rozvíjení tématu Kamínek v botě. Jednalo se o cvičení, kdy jsme každý vybrali nějaké téma, které nás dlouhodobě zasahuje. Následně jsme měli toto téma představit ostatním, jak jinak než jevištně. Po krátké zpětné vazbě jsme dostali dodatečné otázky a podněty k tomu, kudy dále dané téma rozvíjet. Například ukázat, co se stalo předtím, co potom, nebo setkání s konkrétní postavou. Do příštího týdne jsme si tedy připravili toto rozšíření našeho příběhu. A postup se opakoval. Příběh se vyvíjel a my jsme byli vedeni začít nad ním uvažovat komplexně. Vzdát se svého původního konceptu pro větší dramatickost,

---

<sup>11</sup> O. Zich. Estetika dramatického umění. Praha: NAMU, 2018. s. 147.

lepší splavnost, čitelnost pro diváka. Nakonec vznikly krátké patnácti až dvacetiminutové výstupy, které jsme zakonzervovali do textové podoby a předvedli na klauzurách.

Byla to pro mě velmi cenná zkušenost. Byl to vlastně naprosto opačný přístup k práci, než na jaký jsme v činohře, odvíjející se od textu, zvyklí. Obrovská svoboda vyjádření, podpořena možností vybrat si osobní téma, náhled do režijně-dramaturgické praxe. K tomu velmi citlivé vedení celým procesem. To všechno ve mně zanechalo hluboký dojem a podpořilo chuť tvořit. Musím říct, že by mě opravdu lákalo se někdy dostat k projektu, který by vznikl touto cestou.

### 3.3 Partneřina

Celý proces hledání postavy by se dal rozdělit do dvou fází: porozumění a vyjádření. V první fázi se snažím pochopit, jaká postava je, co řeší, proč ji na tom záleží, odhalit vnitřní svět. A ta druhá fáze spočívá v hledání způsobu, jak to, co jsem objevil, předat divákovi.

Když postava vstupuje během produkce poprvé na jeviště, je pro diváky tabula rasa. Nikdo o ní nic neví. Teprve když začne mluvit a konat, začínají si o ní diváci skládat obrázek. První dojem většinou není to, co si divák odnáší domů, protože onu postavu postupně poznává v různých situacích. A na základě toho, jak se v těchto situacích chová, s jakým vztahem přistupuje k ostatním figurám, vytváří celkový dojem. Chci říct, že nejpřirozenější způsob jak divákovi přiblížit charakter postavy, je skrze její činy, a tedy vztahy z těchto činů vyplívající.

A právě zkoumání těchto vztahů a jejich nuancí považuji za tu nejzábavnější část zkoušení. Na základě verbálních i fyzických reakcí hereckého partnera se najednou může měnit význam i mnou pronášených replik. Mohu si naplánovat, že dialog povedu určitým způsobem, ale když partner najednou řekne repliku novou intonací (místo smutně ji řekne vesele) najednou musím reagovat a pokračovat jinak. A pokud bych pokračoval stejně jako předtím, mělo by vyznění najednou úplně jiný význam. Velký vliv na vývoj mojí postavy má tedy herecký partner. To, jakým způsobem čte situaci on, resp. jeho postava, jaké podněty a jaký úhel pohledu přinese. To platí jak pro čtené, tak následně prostorové zkoušky. Každé zkušební jetí má z počátku odlišnou atmosféru, odlišný náboj. A teprve postupem času nacházíme s hereckým kolegou, samozřejmě pod dozorem režiséra, tu nejschůdnější cestu.

Z počátku řeším danou situaci za sebe. Jak bych se za daných okolností zachoval já? Potom se zamýšlím, co způsob, jakým jsem vyřešil daný problém, vypovídá o mé postavě. Nedělám z ní sraba? Není uřvaná? Chci ji takovou? Prostě začnu danou situaci prozkoumávat z různých úhlů. Tady uberu, tady přidám. Tento postup aplikuje zároveň i herecký kolega. Ideální situace je, že se s kolegou dobře znám a jsme „sehraní“. Když jsme schopni komunikovat, diskutovat a vycházet si vstříc, zkoušet a objevovat pořád nové věci, reagovat na sebe.

Na DAMU jsme se často učili texty společně. To přinášelo velkou výhodu v tom, že jsme na něco přišli i mimo zkoušky. Text jsme si společně opakovali skoro kdekoli. Na zastávce, v obchodě, na ulici... Tak přirozeně vznikaly různé okolnosti, které by nás v tichu černé

učebny ani nenapadly. Tím jsme objevovali i nové možnosti textu, jednání a vztahů mezi postavami.

Občas pro mě bývá náročné stát si za svým. Během zkoušení jsem už mnohokrát slyšel, abych ze svojí motivace, způsobu řešení konfliktu neustupoval, že není špatně. A já jsem přitom jen reagoval na to, co udělal kolega, pochopil jsem, kam míří a přizpůsobil se. „Bud’te trochu sobec, Jakube!“ zaznělo od režiséra. Když jsem zarputile zůstal stát na svém, vznikla najednou přirozeně zajímavá konfliktní situace, která nás posunula dál. Z toho pro mě vyplývá, že je důležité hledat rovnováhu i v tom, jak vycházím kolegům vstříc. Došlo mi, že stát si za svým nemusí být vždy výraz arogance a neschopnosti spolupracovat. Může být naopak zajímavou okolností nebo důležitým podnětem pro jednání hereckého partnera.

Postava Muligana v *Penzionu pro svobodné pány* řeší složitou situaci. Má na pokoji milenkou a snaží se ji utajit před opilým spolubydlícím, který se právě vrátil z plesu. Při zkoušení této zábavné situace jsme měli dlouho pocit, že to nějak nefunguje. Pak nám paní Pleštilová během jedné zkoušky řekla, abychom ostatní postavy Muliganovi nijak neusnadňovali jeho úkol. Abychom se mu ho naopak snažili co nejvíce zkomplikovat. Ukázalo se, že to byla veledůležitá připomínka. Od té chvíle se totiž fóry začaly dařit a situace fungovaly. Najednou se totiž stala ona situace opravdu obtížnou a neřešitelnou. A pokusy o její vyřešení byly o to komichtější.

Důležitou roli pro mě herečtí kolegové plní také během fáze zkoušení, kdy se krátké úseky spojují do delších. Tedy při „projížděcích“ zkouškách. Obzvláště v této fázi totiž platí, že všichni víme, jak bychom hráli ostatní figury, kromě té své. Stává se to proto, že je člověk někdy tak zahlcený připomínkami, že se občas stane, že opomene nějakou důležitou návaznost. Většinou na to upozorní režisér. Ale někdy je lepší slyšet to od hereckého kolegy.

Obecně je podle mě dobré, když spolu umí obsazení komunikovat. Často se totiž musí vyřešit i složité technické věci jako honičky, rvačky, vraždy nebo intimní scény. Takže se překračují komfortní zóny, používají se nože, meče a další zbraně, hází se židlemi a podobně. S tím souvisí velká důvěra, kterou k sobě musí jednotliví aktéři mít. Je tedy rozhodně vyžadována koncentrovanost a profesionalita.

Ale kdyby šlo jen o to, tak to snad nikdo nedělá. Nejde jenom o technicky připravené scény, ale taky o představivost, fantazii, schopnost překvapovat. Osobně nemám rád, když si někdo přidává text, protože se tím často degraduje tempo hry. Ale když někdo objeví novou stránku své postavy nebo novou nuanci v dialogu a bez varování ji „vytasí“ klidně během představení, to je něco jiného. Ať je to sebemenší maličkost (pohled, objetí, polibek, zavázání tkaničky, změna intonace) přinese to osvobozující lehkost. Dovolit si onu lehkost, dovolit si možnost překvapovat se vzájemně je skvělá věc.

Občas se chodím dívat, jak kolegové zkoušejí scény, ve kterých moje postava nevystupuje. Je to jedinečná možnost sledovat zvenku, kudy se zkoušení ubírá, jak kolegové přistupují k úkolům, jak silnou stylizaci volí, jak pracují s veršem, jak staví gagy. Usnadňuje to také vymýšlení společných znaků (gest) pokud jde o sourozence, milence, dvojníky atp. Navíc, když člověk vidí zkoušení zvenku, má k tomu hned řadu otázek, postřehů a připomínek. To, jestli si režisér daných věcí také všímá, jestli pro něj mají váhu, jestli na ně upozorňuje, jakým způsobem je kolegové pochopí, to všechno mi pomáhá lépe uchopit celý proces zkoušení.

Nejhorší možností je případ, kdy si každý na jevišti tvoří to svoje a není schopen nebo ochoten reflektovat dění okolo sebe.

### 3.4 Kostým, rekvizita

Velký význam má při tvorbě herecké postavy taky kostým. Nejednou jsem slyšel, že tvorba postavy začíná od bot. Nevím, kdo to řekl, ale myslím si, že měl pravdu. Boty jsou dobrý základ. Prozradí něco o společenském postavení a vkusu postavy. Je rozdíl, jestli postava chodí v polobotkách, teniskách, má sandály, platformy nebo chodí bosky. Každé obutí poskytuje jinou dávku pohodlí, navádí k určitému tělesnému napětí a chůzi. V polobotkách se cítím sebejistěji, rozhodněji, evokují silnou rozhodnou postavu a elegantní držení těla i krok. Oproti tomu tenisky jsou pohodlnější, chůze je přirozeně houpavější a mám za to, že postava do nich obutá je flexibilní, pohodářská, možná trochu frajerská. Král si bosky nevyšlápne, když má polobotky sluha, je určitě sluhou z vyšší společnosti.

Samozřejmě se dá jít i proti těmto prvoplánovým asociacím, ovšem i to o něčem vypovídá. Mám-li hrát postavu válečníka a kostýmní výtvarník mi dá do vínku žabky, mám dvě základní možnosti. Buď se podvolím letní bezstarostné atmosféře, které s sebou žabky přinášejí, nebo si jim navzdory zachovám pevný postoj, rovné držení těla a chůzi válečníka. Tím ovšem ukážu, že tato postava je drsným válečníkem do morku kostí, nehledě na to, co má na sobě. Nejlepší ilustrace k tomuto odstavci byl by Arnold Schwarzenegger v žabkách.

A co neřeknou boty, dopoví zbytek kostýmu. Gajev nosí celé první jednání trepky a župan i před návštěvou. Je tedy uvolněný a dostatečně sebevědomý, nezáleží mu na tom, co si o něm kdo myslí. Zároveň je dostatečně elegantní na to, aby to mohl být buran. Oproti tomu Nikolaj nosí vysoké kožené boty, má dlouhé kalhoty, košili, vestičku a kabát (ačkoli Nastěnka má jen lehké šaty), navíc má kolem krku uvázaný šátek a celou dobu má na hlavě klobouk. Je prostě zahalený, spoutaný, svojí nejistotu zakrývá mnoha vrstvami. Klobouk sundává až v situacích, kdy si je krapet jistější. Juan začíná ve velkých vojenských botách a volném šedivém kabátě. Jeho vrávoravý krok postupně nabývá na jistotě a silueta získává jasnější kontury, když se zbavuje pláště. Najednou přichází sebejistý muž v polobotkách a přesně padnoucím saku. Na konci se pak na hřbitově znovu choulí do šedivého kabátu.

Osobně mám rád, když se na mě výtvarník vyblbne. Často nosím na jevišti oblek a polobotky, a tak každá odchylka od této rutiny je vítanou výzvou a zároveň inspirační vzpruhou. „Extrémní“ kostým mi tak pomohl například během zkoušení Oresta nebo Večera tříkrálového. Fryžského sluhu jsme definovali jako eunucha, kterého si Helena přivezla

z Troje. Mocasíny, zlatavé kalhoty, ale hlavně zlatá mřížkovaná košile značí „vytříbený“ módní vkus. Když jsme pak přidali ještě čelenku a výrazné líčení, bylo jasné, že je to člověk, který celý život žil jako ve zlaté klíčce a stresové situace, jako vražda jeho paní, opravdu nejsou nic pro něj. Můj kníže Orsino byl opatřený velikou mašlí pod krkem, v punčocháčích a šortkách, s vlnou na hlavě a uplakanýma očima. Už od první chvíle tak působí jako citlivý muž velkých gest, co se neštítí pathosu.

Jednoduše řečeno, vnější vizuální charakteristika určená výtvarníkem a schválená režisérem mi často pomáhá pochopit, kterým směrem se mám ubírat.

### **Práce s rekvizitou**

Postavu lze charakterizovat také tím, jak se vztahuje k předmětům ve svém okolí. Některé rekvizity pomáhají k dotvoření jemných rysů, jiné vybízejí k etudám. Například Gajeovu stále dětskou duši jsme podpořili lízátkem, Isidorovu úlisnost zase hřebínkem a Orlandovu přemýšlivost brýlemi. Přesněji řečeno na základě rekvizit, které dostaly mé postavy k dispozici, jsem došel k tomu, že jsem jim přidal některé vlastnosti s těmito předměty spojované, respektive evokované. Někdy lze pomocí hry s rekvizitou zase podtrhnout stav, ve kterém se figura nachází. Když diváci sledovali, jak jsem se coby opilý Halibut pět minut snažil zvednout klíče ležící na podlaze, získali o jeho opilosti jistě konkrétnější představu, než kdyby jen suše vešel.



### 3.5 Prostor, hudba, světlo

Během prvních čtených bývá zvykem, že výtvarník představí model scény. Často s sebou přinese i animace, které naznačují, jak si představuje světelnou atmosféru inscenace. Díky tomu, je možné už během čtení uvažovat nad konkrétní představou jevištní podoby textu. Pro představy, které se čtením spouští, tak existuje jakási prostorová kotva. Dialogy se mi v hlavě odehrávají v konkrétních obrazech. Přejít do prostoru je pak přirozenější.

Zatímco u stolu se zabývám především podstatou textu, v prostoru se najednou objevuje spousta technických komplikací, které je třeba vyřešit. Víceméně abstraktní představy se střetávají s fyzickým světem. I proto přikládám stále větší význam čteným zkouškám, kde je prostor diskutovat všechny nejasnosti ve výkladu textu. Čím lépe se text rozebere, o to konkrétnější představu mám o dané situaci a o to konkrétněji ji můžu hrát i ve chvílích, kdy se konfrontuju s prostorem a jeho nástrahami. Ze stejného důvodu je pro mě velmi cenné, když jdu do prostoru s téměř naučeným textem. V tomto ohledu bylo skvělé zkoušení *Bílých nocí*, kdy jsme po dvou týdnech zkoušení oba už text celkem obstojně zvládali, a to se ukázalo jako ohromná výhoda především v lehkosti, s jakou jsme si mohli dovolit přistupovat k situacím.

Je důležité vědět, v čem se budu pohybovat, co mám a co nemám k dispozici. Já osobně mám nejraději, když scéna je daná předem a hudba s light designem vzniká souběžně. Mám rád, když jsou tito lidé přítomni tvůrčímu procesu a dá se s nimi kooperovat. I když například scéna na *Bílé noci* také vznikla tak, že scénografka přinesla nákresy a my jsme pak s nimi volně pracovali. Přemísťovali jsme jednotlivé prvky a zjišťovali jsme, jak to funguje. Scénografka chodila na zkoušky a postupně v konzultaci s ní se scéna definitivně určila.

Oproti čteným zkouškám je třeba myslet ještě na to, že prostorové uspořádání ovlivňuje vztahy postav. Je proto nutné vytvořit mizanscénu tak, aby pomohla vyjádřit danou situaci. Při jejím vytváření často narážíme na problémy technického rázu. Například ve scénografii *Majitelů klíčů* je v jedné situaci mezi herci debatujícími u stolu a diváky sloup. Jindy se musím zastavit přímo na místě, kde se za chvíli rozsvítí úzký bodový reflektor. Je nutné kontrolovat si základní věci jako nekrýt kolegu, nechat se vidět divákem, hlídat si světlo. Takhle ne, protože mě nebude vidět, slyšet, jsem v křeči a podobně. Někdy se musí našlapovat zlehka,

protože podlaha duní a nedá se odhlučnit. Jindy stojí člověk na vysokém žebříku nebo má vyskočit na židli, která podjíždí. Jsou to často věci, které divák nevidí, ani by vidět neměl, ale herec se na ně musí soustředit. Jindy jsou to ale problémy, které bych si dovolil nazvat „existencionálními“. Těžko se to vysvětluje, protože tyhle problémy vycházejí z vnitřního pocitu, proto uvedu příklad.

Při zkoušení *Bílých nocí* po mě režisér chtěl, abych poté, co se s Nastěnkou pohádáme, přešel do levého předního rohu a tam jí odpověděl. Znamenalo to ovšem projít kolem Nastěnky a pak jít několik kroků zády k ní. To pnutí, které jsme tam vytvořili, najednou spadlo. A to nebyl jediný problém. Vždyť se celou dobu bojím, že mu zmizí z očí a už ji nikdy neuvidím, proč by se k ní otáčel zády? Není potom příliš sebevědomý? A jestliže v této situaci nakonec jistou dávkou sebevědomí má, ptám se, kde ji během příběhu nabyl a jak se to odrazí v pokračování příběhu. V tomto smyslu věřím na efekt motýlích křídel. Cokoli se na jevišti stane, každý pohyb, každá věta, musí mít příčinu a následek. Najednou je třeba přemýšlet, jak to udělat, abych splnil režisérův technický požadavek, ale v rámci charakteru postavy.

Všichni od divadla určitě někdy slyšeli větu: „Tohle by moje postava nikdy neudělala!“ Je to věta, kterou režiséři nesnáší, ale zároveň věta naprosto pochopitelná. Herec se svou postavou jde, dýchá za ni, narodil od všech kolem ví, jak se ta postava v dané situaci cítí. Ovšem když režisér potřebuje (nebo chce), aby se všechny intimní výpovědi Nikolaje odehrávaly na forbině vlevo, musím se tam chtít nechtě přehrát. I když to pro mě znamená, že půjdu kolem Nastěnky, přestože cítím, že bych se jí měl vzdálit.

Například ze začátku zkoušení byl Nikolaj neschopen slova. Jakýkoliv kontakt, byť jen verbální, byl pro něj problém, natož fyzický kontakt se ženou. Zároveň z toho, jak se chová, lze vyvozovat autistické sklony. Zpočátku to fungovalo, ale když jsme projeli poprvé celek, zjistili jsme, že je „plochý“. Upustili jsme od naprosté upjatosti a začali jsme hledat i jiné možnosti, jiné motivace vět, jiné možnosti mizanscény, jiné možnosti průběhu situací.

Tak se stává, že se průběh situace během zkoušení mírně mění oproti tomu, co se nastavilo na čtených zkouškách. A to na základě toho, jak se mění pochopení jednotlivých replik. To může celou situaci různě naklánět. Nicméně celkové vyznění, odkud kam situace jde, už se v podstatě od první čtené nemění.

Slova jsou někdy matoucí, a tak při diskuzích o postavě dochází občas mezi mnou a režisérem k nepochopení. A tady vidím jeden z největších přínosů estetické složky pro hereckou práci (scénografie, hudby, světla). Mám pocit, že estetika někdy funguje jako komunikační jazyk lépe než slova. Stává se mi, že se opakují připomínky k jedné konkrétní větě, pohybu, čemukoli a já nejsem s to to pochopit. Až tehdy, když se přidá ona estetická složka, pochopím, v čem ten rozdíl v přemýšlení o postavě byl.

Kromě mimoslovní komunikace poskytuje tato estetická složka spoustu podnětů. Taky mám pocit, že mi tyto složky pomáhají se uvolnit. Když mám například pod monologem hudbu, nebojím se jít do větší exprese.

Příklad se týká zkoušení klauzurní inscenace *Jak se vám líbí*. Celou postavu jsem založil na základě zkoušení monologu v lese, kdy Orlando píše po stromech verše. Během jedné zkoušky byl přítomen muzikant a po celou dobu při ní hudebně improvizoval. Chytil jsem se nálady v té hudbě a na tomto pocitu jsem založil celý monolog, potažmo ve výsledku celou postavu. Hudba nakonec v oné scéně nebyla, ale mě inspirovala při tvorbě.

Když jsme ve druhém ročníku v rámci shakespearovského semestru pracovali s panem Mrkvičkou na *Romeovi a Julii*, bylo tam jedno dvojverší, které mi pořád nešlo přes pus. Tak zvláště jsem v něm klopýtal. Dodnes si ho pamatuju:

„Za milou milý letí jak ze školy žák,

od ní se vleče jak do školy záškolák.“<sup>12</sup>

Bojoval jsem s ním několik zkoušek, až mi pan Mrkvička poradil, abych si vymyslel nějakou melodii a zkusil si ho zazpívat. Po pár pokusech se mi povedlo najít správnou rytmizaci a důrazy. Od té doby tuto pomůcku při práci na veršovaných textech používám. Ony veršované texty mají k hudbě totiž velmi blízko.

---

<sup>12</sup> William Shakespeare. *Romeo a Julie*. Přeložil Jiří Josek. Citováno z nečíslovaného textu.

## 3.6 Já, prostředí

### 3.6.1 Vliv hercovy osobnosti na tvorbu postavy

Když jsem se hlásil na konzervatoř, věděl jsem, že se vždycky ptají na to, proč to chci dělat, jaká je moje motivace. A taky jsem věděl, že je výhodné odpovědět něco ve smyslu: „Chci lidem přinášet radost.“ „Chci předávat lidem nějaké poselství.“. Později jsem převzal odpověď herce z jedné talkshow, který řekl, že se nikdy nemohl rozhodnout, čím chce být, a tak si vybral herectví, protože tak může být čímkoli a kýmkoli chce.

Dneska si myslím, že dobré divadlo by mělo obsahovat dvě roviny. Samozřejmě zábavnou, protože proto tam lidi chodí, ale hlavně by mělo klást otázky. Otázky více či méně osobní, společenské, mravní. Myslím si ale, že nejdůležitější je, aby si na ně samo neodpovídalo. Nemělo by plnit funkci výchovnou. Nejlepší divadelní zážitky – ať už jako divák, nebo jako aktér – mám z inscenací, které na nastolený problém nahlíží z více stran, z různých úhlů pohledu. Mám rád, když je každá postava obhajitelná, barevná, ne černobílá. Nemluvím o civilnosti. I vysoce stylizované postavy mohou být neuvěřitelně lidské jako například Chaplin. Mluvím o bohatém vnitřním světě. Toho se dle mého názoru dá dosáhnout jen při opravdovém pochopení a přisvojení tématu. Proto mám někdy strach, že nemám dostatek zkušeností. Když slyším historky z bohatých životů předchozích hereckých generací, mám pocit, že nikdy nemůžu nabrat tolik zkušeností, abych stál na jevišti za to.

Každý herec vychází při tvorbě postavy ze sebe. Z toho jaký je a jak vnímá svět. I proto není obsazení inscenace zdaleka tak snadný úkol, jak by se mohlo zdát. Herec může být obsazen na základě vzhledu, podle toho, jak je slavný, či na základě zvládnutí předchozích rolí. Tady ovšem hrozí, že herec bude hrát pořád dokola stejné typy. Pokud režisér herce zná a pracuje s konkrétním hereckým souborem běžně, je pravděpodobnější, že se herec může ze škatulek vymanit. Je nutností dostat čas od času protiúkol. Vybrat herci postavu tak, aby ho herecky posunula, aby neustrnul ve svých škatulkách. Tak funguje ansamblové divadlo a potažmo herecký ročník na DAMU. Protiúkoly jsou dobrá příležitost objevit v sobě něco nového nejen jako herec, ale i jako člověk.

V případě již dříve komentovaného Juana se mi to myslím alespoň během repríz povedlo. Objevil jsem svoji novou polohu a pořád z té zkušenosti čerpám. V případě Čechovova

*Ivanova* jsem naopak narazil. Úkolu vytvořit tuto postavu jsem čelil v rámci herecké tvorby ve čtvrtém semestru. Tedy shodou okolností ve stejném semestru, kdy jsem tvořil Juana. Nicméně problematika vyhoření a krize středního věku mi v mých čtyři a dvaceti letech byla – a dosud je – poměrně vzdálená. Pokoušel jsem si Ivanovovu tendenci nořit se do sebe nějak přiblížit. Vzpomněl jsem si na svoji prázdninovou zkušenost. Proseděl jsem tehdy týden u počítačové hry. Když jsem si na jeho konci představil všechnen ten zabítý čas, připadal jsem si zbytečný. Jakou hodnotu jsem za ten týden vytvořil? Žádnou. Jenom jsem se převedl do vegetativního stavu. Bylo mi z toho podobně úzko, jako když čtu *Cizince* od Alberta Camuse. Nicméně vystavět tak komplikovanou a komplexní postavu na základě jednoho pocitu se mi nepovedlo. Některé zkušenosti můžeme přirovnat k těm, které sami máme, u jiných, ale narážíme na hranice svého vnitřního světa.

Další možností jak rozšířit své obzory je dostávat sám sebe do nekomfortních situací. Jednou jsme dostali za úkol vymyslet a odehrát krátkou situaci na téma „hrdina“. Dlouho jsem nad tím uvažoval, protože mám pocit, že dnešní doba mnoho hrdinů nenabízí. V rámci demokratického blahobytu už nemusíme řešit existenciální krize ani velká mravní dilemata. Při zamýšlení se nad krizovými situacemi mého blízkého známého světa mám pocit, že jde jen o žabomyší války. Proto jsem se ve svých úvahách bral cestou každodenního hrdinství. Vytvořil jsem následující koncept. Sehnal jsem si číslo na jednu nádhernou herečku, kterou jsem viděl v tom týdnu na prknech Dejvického divadla, a rozhodl jsem se, že jí v rámci své etudy zavolám a pozvu ji ven. Předpokládal jsem, že mi dá košem, ale bylo mi to jedno. Zdálo se mi to jako hrdinství a navíc jsem byl z té představy nadšený. Příležitost dát mi košem ovšem nedostala, protože na mě nedošla řada a do příště jsem se dověděl, že je vdaná. Ale do dneška lituju, že se to nestalo. Ta zkušenost by byla k nezaplacení.

Jednou jsme se cestou ze školy stavili se spolužačkou Zuzanou Černou na nákup. Když jsem se zastavil u regálu s masem, byl jsem tak unavený, že jsem vůbec nevěděl, proč tam stojím, a jenom jsem zíral před sebe. Vůbec jsem si neuvědomil, že koukám do košíku paní přede mnou, která z toho začínala být mírně nervózní. Do toho přišla Zuzka a se slovy, „pojd', Kubíku, neobtěžuj tady tu hodnou paní,“ mě odvedla. „Špatný herec, který nevydrží tři hodiny ostudy“ nebo „správný herec by se měl půl života prostydnout“. To jsou věty, které často slýchám a se kterými čím dál víc souhlasím. Jedna věc je, že v repertoárovém divadle si nemůžeme vybrat, v čem chceme hrát. A tak se občas stane,

že hrajeme v kusu, za který se stydíme. Ovšem schopnost potlačit stud musí mít herec i na zkouškách před režisérem, ale hlavně před kolegy. I proto jsme si tuto příhodu několikrát zopakovali. Tentokrát už schválně.

Další možností jak doplnit chybějící zkušenosti je pozorování. Baví mě pozorovat lidi. A často se nevyhnu tomu, abych po nich nezopakoval některé zajímavé věci, které by se mohly hodit. Napodobuju chůzi lidí jdoucích přede mnou. Jejich nachýlení v ramenou, tempo i nášlapy. Nebo opakuju neotřelé intonace vět přímo uprostřed rozhovoru. Když potkám člověka, který mě fascinuje svým neobvyklým projevem, snažím se ho rozčílit, rozesmát, abych viděl, jak bude reagovat. Vlastně ani nevím, jestli jsem pak někdy něco z toho vědomě použil. Jenom doufám, že si tím rozšiřuju obzor a vytvářím nějakou zásobárnu.

### **3.6.2 Prostředí**

Samozřejmě velký vliv na výsledek má i atmosféra na pracovišti. A to nejen při zkoušení, ale obecně. Je celkem jedno, jestli se jedná o školu nebo profesionální prostředí.

Někdy se negativních vztahů mezi kolegy využije a svěří se jim úlohy, které navzájem soupeří. Mně se stalo jednou, že jsem měl s kolegou negativní vztah a pomohlo mi to v roli. Hrál totiž charakterově i zápletkově to, jak jsem ho viděl ve skutečném životě. Větu, která ho definovala jako lháře, čachráře a pokrytce mi sice nakonec škrtli, ale myslím, že jsem ji říkal jednou z nejpravdivějších intonací, co jsem kdy na jevišti použil.

Přesto si myslím, že základem dobré inscenace, jsou dobré vztahy. Schopnost sdílet nápady a ochota je přijímat. Dále si myslím, že je důležité věřit ve výsledek; což je někdy složité, zvláště v repertoárovém ansámbly, kde se střídají režiséři. Vzhledem k tomu, že divadelní prostor okupují silné osobnosti, se to častokrát nepodaří. Existuje totiž spousta maličností, které dokáží důvěru v inscenační tým nahlodat, a tím vyvolat nedůvěru. Kritika, která se hrne na inscenátory ještě předtím, než vůbec začali zkoušet, je pak velmi stresující a zavazující. Samozřejmě tím nechci říct, že bychom ke všem tvůrcům měli přistupovat nekriticky, jen bych rád poukázal na chování, které mi přijde zbytečně nenávistné. Tři příklady za všechny.

## Neúcta

První příklad je ze dne, kdy vyšel křestní list k naší druhé absolventské inscenaci *Orestes*. Seděl jsem se spolužačkou na křesílkách na chodbě, kde byl vyvěšený. Kolem nás prošli dva nejmenovaní pedagogové jiného ročníku a zastavili se u něj. Následující dialog vypadal zhruba takto:

Tak co hrajou? Antiku? Ježiši! Přeložil Vostrý... Tak to bude starý divadlo. Kdo to režíruje? Pácl... No tak to je v prdeli! A ke všemu dramaturgie Sílová. No tak tam asi nepudem, co? Ne!!

Chápu, že má každý na divadlo jiný názor, a jsem tomu rád. Nicméně jsem přesvědčený, že by měl být mezi tvůrci vzájemný respekt k jejich práci i přes nesouhlas s formou. Vzájemné neshody, by měly být předmětem dialogu a půdou pro vzájemné obohacení a rozvoj našeho oboru, zvláště na akademické půdě. Opovržení neskrývané v popsaném dialogu je zvláště před studenty nemístné.

## Rozklad

Tohle jedno slovo dobře popíše pocit z generálového týdne naší další absolventské inscenace *Poprask na laguně*. Byl to titul, který do dramaturgického plánu naší absolventské sezóny protlačilo vedení ročníku. V mnoha ohledech to chápu. Bylo to něco úplně jiného oproti ostatním titulům. Jak dobově, jazykem, tak množstvím větších, tedy absolventských, rolí. Co ovšem nechápu je přístup, který pedagogové režijního ročníku zvolili k procesu zkoušení. I přes obavy, které jsme jim opakovaně sdělovali, nechávali zkoušecí proces bez dozoru. A teprve čtrnáct dní před premiérou se přišli poprvé podívat. Rozhárané atmosféře moc nepomohli, když za zády režiséra zaznívaly směrem k hercům věty jako:

No tak nic. Když to neudělá režisér, udělejte si to sami. Sejděte se po zkoušce. Kostýmy si seženete v sekáči. Přinejhorším se zruší premiéra.

Vrcholem všeho pak byla věta: „Já už toho kok\*ta dál pedagogicky vést nehodlám.“

A to ještě stojí za zmínku, že katedry produkce a scénografie měly v našem generálovém týdnu konference, kde byla povinná účast.

Spolužáci, kteří měli se stejným režisérem absolvovat další zkoušení, si pak dupli a podmínili své účinkování aktivním dozorem pedagogů. Ti ovšem řekli, že na to nemají čas ani sílu, a rozhodli se titul nahradit. Nicméně navenek bylo všem prezentováno, že jsme nevychovaní spratci, kteří odstříhli spolužáka.

Tehdy jsem byl opravdu naštvaný a sprostý. Pořád nechápu, jak může herecká škola s nejlepší pověstí v zemi takto fungovat. Proč jsou pro většinu kateder absolventské inscenace něčím podružným? Proč jsou důležitější vlastní zájmy než prezentace studentů? A to ani nemluvím o rozpadajícím se kabinetu hlasové výchovy. Jak je možné, že v posledních letech muselo několik studentů po nástupu do Disku absolvovat operace hlasivek?

Jakoby mnozí pedagogové nechápali, že DAMU je škola. Škola slouží především k tomu, a zvláště umělecká, aby otevírala obzory a rozvíjela studenty ve všech možných směrech. Tady se často stává, že se pedagogové zaměří na to, aby oni vypadali dobře. Zkrátka že tato škola je tady jenom proto, aby jim zvyšovala prestiž. Soustředí se na žabomyší války mezi sebou a často to má dopad na kvalitu výuky. Vypadá to, že se snad konečně začalo něco dít, ale proč to trvá tak dlouho a změny jdou pomalu, to nechápu.

Je nutné dělat změny smysluplně a ne jen naoko. Jako když jsme na konci prvního ročníku řešili, proč nám chtějí odebrat učitele zpěvu, se kterým jsme byli spokojeni, navíc byl u všech pozorovatelný progres. I přes to, že daný pedagog nabídl učit nás dál bez nároku na odměnu, nám byl odebrán a přidělen novým prvákům. Na naše stížnosti reagoval šéf katedry tím, že je to pedagogický postup, je dobré zkusit si ve zpěvu více přístupů. Každý zpěvák by bezpochyby tomuto názoru oponoval. Ale to je věc druhotná. Jestliže to opravdu byl pedagogický záměr, pak bych měl otázku, proč se nikomu kromě poloviny našeho ročníku během studia učitel zpěvu nezměnil.

### **Pocit marnosti**

O zkoušení *Dobových tanců* už jsem psal výše s odkazem na problematiku komunikace s živým autorem. Teď bych rád zmínil pár postřehů o působení režiséra během zkoušení. Jak chaoticky a rozpačitě zkoušení kvůli konfliktu s autorem začalo, tak i pokračovalo. Nemůžu mluvit za kolegy, mluvím z mého pohledu eléva. Náraz s divadelní realitou byl tvrdší, než jsem očekával. Zatímco na DAMU jsme využívali každou volnou chvíli, při tomto zkoušení



se časem vyloženě plýtvalo. Pozdní začátky zkoušek, časté pauzy a na závěr zdůvodnění předčasného konce zkoušky: „Už jsme udělali spoustu zbytečné, nikomu nepotřebné práce.“ Každou situaci jsme jeli poprvé, dostali jsme připomínky, projela se podruhé a šlo se dál. Když kolegyně jednou požádala o třetí jetí, místo odpovědi přišla otázka, jestli si uvědomuje, že na ni kolegové čekají. Když neodpověděla, neodpustil si: „Tak se pojďme podívat, jak to mladí hrají.“ A pokynul všem, aby si přisunuli židli. Jeden kolega to ještě povýšil fórem, když hned, co kolegyně otevřela pus, zahlásil: „Nevěřím!“ Tím jsme se nenechali rozhodit a situaci dojeli. Za zmínku ještě stojí ironická věta, která byla taky na denním pořádku: „Takže tvoříme, jo?“ Z té byli totiž nervózní i daleko starší a zkušenější kolegové. Vedlo to až k tomu, že se herci ostýchali nabízet nové podněty. Když pak přišla věta „potřeboval bych, kdybyste už konečně začali něco dělat“, bylo to v kontextu celého přístupu opravdu zvláštní. Tohle zkoušení pro mě bylo psychicky velmi náročné a myslím, že to bylo znát i na výsledném tvaru.

Nechci, aby tato kapitola byla chápána jako prostá kritika nebo stěžování si, snažím se jen pojmenovat situace, které zásadně ovlivňují můj pohled na zkoušecí proces, a tedy i na vznikající postavu. Dle mého názoru musí být herec schopen postavit se za to, co vytvořil, nejlépe důvěřovat tomu, že inscenace jako celek má smysl. Pokud se to podaří, mohou herci svou energií pozvednout i jinak ztracené kusy. Situace, které jsem zde zmínil, mají ovšem přesně opačný účinek. Snižují důvěru v inscenátory, komplikují průběh práce, snižují důvěru ve vlastní herecké schopnosti. Jednoduše staví do herecké práce úplně zbytečné překážky, přitom je tak jednoduché jim předejít. Stačí jen základní lidská slušnost, vstřícnost a snaha o to, směřovat společně k co nejlepšímu výsledku.

## 4. Závěr

Stavba herecké postavy je složitá operace s řadou proměnných. Vlivů, které herce při práci na herecké postavě směřují, je bezpočet a s každou zkušeností objevuji další. V této práci jsem popsal ty z nich, které nejvíce ovlivňují mě osobně. Na konkrétních příkladech jsem pak jejich vliv rozvedl podrobněji. Nejprve jsem konkretizoval pojem herecké postavy, zamýšlel jsem se nad vlivem autora a pojmenoval výhody plynoucí ze zpracování textu nezatíženým autorskými právy. Následně jsem se pokusil pojmenovat vztah herec režisér a komentoval jsem různé režijní přístupy. Poté jsem se zamýšlel nad možností inspirací hereckými kolegy. Neopomenul jsem ani vliv kostýmu, rekvizity či technických parametrů inscenace, jako jsou prostor, hudba a světla. V poslední podkapitole jsem komentoval, jakou stopu zanechá v herecké postavě osobnost herce a prostředí či atmosféra, která zkoušení provází.

Nevím, jestli existují relevantní odpovědi na otázky, které si kladu v této práci, ale vím, že jejich hledání je celoživotní práce.

## 5. Seznam rolí

**Dobové tance** (Karel Steigerwald) – Národní divadlo Brno

Režie: Ivan Krejčí, role: Kučera

**Penzion pro svobodné pány** (Jiří Krejčík) – studentská inscenace

režie: Vojtěch Nejedlý, role: Halibut

**Bílé noci** (F. M. Dostojevskij) – studentská inscenace, Divadlo Kolowrat

režie: Vojtěch Nejedlý, role: Nikolaj

**Majitelé klíčů** (Milan Kundera) – Národní divadlo Brno

režie: Martin Glaser, role: Jiří Nečas

**Amfitryon** (Molière) - Národní divadlo Brno

Režie: Aminata Keita, role: Amfitryon

**Romeo a Julie** (W. Shakespeare) – herecká klauzura

pedagogické vedení: L. Mrkvička, role: Romeo

**Orestes** (Euripides) – divadlo Disk

režie: Štěpán Pácl, role: Fryžský sluha

**Slaměný klobouk** (Eugène Labiche) – Národní divadlo Brno

Režie: Martin Čičvák, role: Svatebčan

**Sňatky na železnici** (Johann Nepomuk Nestroy) – Národní divadlo Brno

Režie: Martin Čičvák, role: Patzmann

**Višňový sad** (A. P. Čechov) – divadlo Disk

režie: Aminata Keita, role: Gajev

**Cizinec hledá byt** (Egon Hostovský) – divadlo Disk

Režie: Tomáš Loužný, role: Johnes, Werner, úředník, rabí, recepční

**Don Juan se vrací z války** (Ödön von Horváth) – studentská inscenace

režie: Vojtěch Nejedlý, role: Juan

**Večer tříkrálový** (William Shakespeare) – Divadlo Kolowrat

režie: Vojtěch Nejedlý, role: Orsino

**Jak se vám líbí** (William Shakespeare) – studentská inscenace, Divadlo Kolowrat

režie: Aminata Keita, role: Orlando, Kaziprelát

**Poprask na laguně** (Goldoni) – divadlo Disk

Režie: Vojtěch Nejedlý, role: Isidoro

**Poslední zrnko písku** (Činohra 16:20) – Divadelní léto pod Plzeňským nebem

Režie: Aminata Keita

## 6. Zdroje

Čapek, K. Jak se co dělá. Praha: Olympia, 2010.

Dostojevskij, F. M. Bílé noci. Přeložila A. Hodková. Dramatizoval E. F. Burian. Praha: Dilia.

Dostojevskij, F. M. Bílé noci. Přeložil Jaroslav Tafel. Praha: SNKLU, 1964.

Kundera, M. Majitelé klíčů. Brno: Inscenační text NdB.

Molière. Amfitryon. Přeložil Vladimír Mikeš. Brno: Inscenační text NdB.

Obst, M. Herecká postava. In: Prolegomena scénografické encyklopedie, Praha: Scénografický ústav, 1971.

Shakespeare, W. Romeo a Julie. Přeložil Jiří Josek. Citováno z pracovního textu.

Uhde, M. „Recenze: Brno uvedlo Steigerwaldovy Dobové tance, po 40 letech jsou znovu aktuální“ [online]. Magazin.aktualne.cz. 3. 3. 2020 [cit. 5. 11. 2021]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/karel-steigerwald-dobove-tance-narodni-divadlo-brno-recenze/r~93fd94b65d3e11eaa25cac1f6b220ee8/>

Zich, O. Estetika dramatického umění. Praha: NAMU, 2018.