

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Chameleon: aneb herec a jeho cesta & proměny herectví

Berenika Anna Mikeschová

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: MgA. Lucie Nebeská Trmíková

Datum obhajoby: 13. – 14. června 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Chameleon: or the Actor and his Journey & Transformations of Acting

Berenika Anna Mikeschová

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: MgA. Lucie Nebeská Trmíková

Final exam date: June 13 – 14, 2023

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2023

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Chameleon: aneb herec a jeho cesta & proměny herectví

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

UPOZORNĚNÍ

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

ABSTRAKT

V této diplomové práci shrnuji hercovu cestu, která začíná nabytím vědomí v útlém věku, až po studium, rozhodováním, co chce a jak toho docílí, až po vypuštění do kariérního vzrůstu, kde teprve bude nabývat zkušenostmi a vědomostmi. Zmiňuji zde typické hercovi problémy při studiu na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze a mé následné řešení, jelikož jsem se s těmito problémy setkala i já sama. Apeluji zde na vnitřní rozvoj, odlišnost každé postavy a chtěla jsem poukázat na to, jak je umění herectví velmi těžký obor a co všechno obnáší. Pojednávám i o tom, co jsou to proměny herectví v rámci různých postav a tvorby na nich.

ABSTRACT

In this thesis, I summarize the actor's journey, which begins with gaining awareness at a young age, followed by studying, making decisions about what they want and how to achieve it, and finally being launched into a career where they will continue to gain experience and knowledge. I mention the typical problems that actors face when studying at Theatre Faculty of Academy of Performing Arts and my subsequent solutions, as I myself have encountered these problems. I emphasize the importance of personal development, the uniqueness of each character, and I wanted to point out how difficult the art of acting is and what it entails. I also discuss what transformations in acting are and how they are used in the creation of different characters.

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat všem pedagogům, kteří se na mém hereckém vývoji podíleli a rozvíjeli můj talent. Převážně bych chtěla poděkovat paní doc. MgA Evě Salzmannové za vedení mé práce a za oponenturu paní MgA. Lucii Nebeské Trmíkové.

OBSAH

ÚVOD	9
1. KOŘENY	10
1.1. Vývoj herectví	10
2. DĚTSTVÍ	12
2.1. Mé dětství	13
2.2. Vstup do dospělosti	14
3. ZAČÁTEK STUDIA	16
3.1. První doteky	17
3.2. Kolega	17
3.3. Antika	18
3.4. Klytaimnéstra: moje první postava a práce na ní	19
3.5. Rituály a příprava	22
4. PROCES STUDIA	23
4.1. Tragikomedie, surovost a krutost	23
4.2. Shakespeare a blankvers	24
4.3. Symbolismus	27
4.4. Komédie	30
4.5. Stylizace	31
5. DISK	33
5.1. Co teď?	34
ZÁVĚR	37
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	38

ÚVOD

Proč chameleon? Změna. Mění vědomě barvy kůže, aby se přizpůsobil danému prostředí, okamžiku a situaci. Proměna kamsi jinam. Maskování. Ovládá obratnost zmizet – být neviditelný. Skenování prostoru. Musí vidět všechno všude (i za sebe), jelikož má k tomu od přírody přizpůsobené oči. Cit. Dokonalé reflexy. Schopnost vyčkávání a dokonalého načasování. Každý sval napnutý a připravený, aby dokázal jednat hned, teď a tady. Dlouhý, ohebný, pevný jazyk, který je rychlý, poslouchá svého majitele a zachycuje tím svou kořist. Toto zvíře mi vším připomíná herce. Ale nejdůležitější vlastnost, toho druhu plazů, je pro mě schopnost proměny. Která specifikuje herce a nese se s ním, na věky věků. Proto se chci v této diplomové práci věnovat samotnému herci, jakožto jedinci setkávajícím se s různými figurami, problémy a jejich řešení, životními cíli, kolegy a jeho vývoji na jeho cestě, která je prakticky nekonečná až do naší smrti. Beru si k tomu za pomoc i svou vlastní reflexi (která mi přijde prospěšná v rámci pochopení sebe sama a svých vlastních chyb během studia), kterou čerpám převážně ze svého hereckého deníku, dále ze vzpomínek a záznamů.

1. KOŘENY

Od té doby, co existuje člověk, zde byla potřeba komunikace, tedy: potřeba sdělovat druhým své pocity, nálady, či informace. Sdílet s nimi společné i oddělené zážitky, učit se navzájem od sebe ze svých chyb a zdarů, tedy předávat zkušenosti. Ztělesňovat to, co se člověku stalo a zhmotnit to druhým. Přenést je do oné situace. Bytostná potřeba něco někomu říct. Díky této potřebě se postupně ze zvuků, posunků a gestikulace rukou, začal tvořit a rodit jazyk, který je v každé kultuře díky politice, geografii, náboženství apod. specifický a který se neustále vyvíjí, tedy proměňuje: protože jazyk je neustále živý. A z této nutnosti sdílení, vznikla postupně jakási zábava, až lidé začali imitovat druhé, napodobovali charakteristické znaky a poutavě vyprávěli. Člověku to začalo přinášet onu radost z toho. Pochopil to, že ten, kdo nejlépe vypráví, má pozornost všech. Kdo toto ovládá, je pak největší bavič a kraluje prostoru. Čímž se začaly dávat základy: jevišti a hledišti, herci a pozorovateli (čili divákovi) a lidé si díky tomu ujasňovali, v jaké skupině lidí se cítí komfortněji a co jim dělá dobře: zda konat a předvádět se, či se nechat bavit, nebo obojí. Ovšem je důležité si uvědomit, že pozorování existuje i bez potřeby komunikace, je to jedna z největších přirozeností člověka a zvířat. Tak si totiž živé bytosti, předávají své zkušenosti a chápou, proč vše funguje, tak jak jest. A tyto proměny člověka v herce, se začaly postupem času stávat placenou zábavou, což dalo prazáklad divadlu a formovalo to herectví jako takové.

1.1. Vývoj herectví

Je možno si všimnou již v antice, že zde lidé slavili na počest Boha proměn: poloboha Dionýsa, v rámci Dionýsovských slavností divadlo. Dionýsos je podle řecké mytologie syn boha nebes Dia a jeho lidské milenky Semele. Zeus jí na její přání ukázal svou moc a při jeho mocných blecích Semela porodila předčasně, ale vše kolem ní začalo hořet a ona zemřela. Aby Zeus ochránil malého chlapce, obklopil ho šlahouny břečťanu a následně si ho nechal zašít do boku, aby ho donosil. Aby jej ochránil od zloby Héry, která se rozhodla nemanželského chlapce zabít, nechal ho vychovávat nymfami ve skryté jeskyni, kde rostla vinná réva, kterou se naučil sbírat a pěstovat. Ale hlavně se naučil díky tomu vyrábět samotné víno, které přinesl lidem a šířil skrze něj radost a veselí. Není tedy divu, že se slovo proměna pojí s vinnou révou. Alkohol je pro toto slovo dokonalým příkladem: též člověka proměňuje a stejně tak jako alkohol, působí na mysl a mění člověka, tak by měla postava měnit herce a oddělit ho od sebe samotného. A tehdy to vše začalo. Na počátku samo sebou bylo velmi využívané řečnictví a několikahodinové recitace, kdy recitující prakticky jen stáli na místě a přednášeli naučený text, jelikož ještě nevěděli a neměli představu o tom, jak s dramaty a texty pracovat. Přednášející ztvárňovali sebe, nikoli postavy.

„Mezi typem vybásněným a živým je vždy jakéhosi rozdílu: nepostačí stvořit duši, nýbrž musíme jí propůjčit i tělo a toto tělo musí být jeho dokonalým, dle života pravdivým výrazem, musí mít svůj zvláštní způsob, jakým jde, přichází, vstupuje, se vzdaluje, usedá, se směje, pláče, dýše, mluví, mlčí a veškeré tyto způsoby bytí, jednání a trpění musí býti v souvislosti, musí tvořiti osobnost v životě se vyskytující, za pravdu uznatelnou a k tykání vyzývající“¹

Když se postupně začaly vytvářet jakési prapostavy, kostry dějů a příběhů, byl v této době velmi oblíbený chór, který vždy přišel vysvětlit, co se stalo, co se děje a co se dít bude. Díky chóru jsme prakticky nikdy na jevišti neviděli smrt daných postav, jelikož se to vždy odehrávalo někde jinde a chór o tom jen mluvil a přinesl informaci o tom, jak se to tedy stalo. Již tehdy začaly vznikat lehce naznačené figury, které byly specifické v tom, že o nich rozhodovalo božstvo. Herectví v této době bylo silně stylizované a byla důležitá dikce a projev. Hrál se na otevřeném prostoru, který sebou nesl něco magického. Základ jeviště s oltářem, mořem, zapadajícím sluncem a hvězdami. Zatím se lidé museli se stavěním těchto divadel přizpůsobovat půdorysu země, což se v dalších několika letech změnilo podle potřeby člověka. Avšak skrze jejich řečnictví se nedá hovořit o postavách. Postupem času a vývoje herectví v různorodých historických etapách si herci na sebe začali brát masky, kde se zbavili mimiky a museli vyjadřovat své emoce tělem, kostýmy a oddělovali se od člověka, jakožto sami od sebe, do někoho jiného. Psaly se rozmanité texty a lidé se s nimi učili v divadlech nakládat. Skrze to hledali odlišné způsoby komunikace s divákem. Přestavovali divadlo tak, aby více vyhovovalo jejich záměrům. Transformovali herce a hledali jiné a nové herecké styly a barvy. Divadlo stejně jako umění se nějakým způsobem neustále vyvíjí. Našlo se vždy něco nového: jiné formy, způsoby komunikace apod. a to se aplikovalo a používalo do té doby, dokud to lidstvo neomrzelo a nechtělo něco nového. Neokoukaného. V dnešní době jsou pocitově objeveny všechny možnosti a nikam se zatím divadlo neposouvá. Tedy může být režisér žánrově věrný, či mixuje různé divadelní styly.

Kdo je to tedy herec a kdo jsem já? Jsou to dvě odlišné postavy, či je to jeden celek? V čem tedy spočívá ona přeměna?

¹ VOSTRÝ, Jaroslav. Proměny herectví. Metodický materiál pro potřeby amatérských divadelních souborů. Praha: Okresní kulturní středisko Praha - západ, 1983, s.2.

2. DĚTSTVÍ

Hercova cesta však začíná již od útlého dětství. Pojdme tedy rovnou na začátek jeho života. Představme si dítě. Ach ty malé bytosti s energií záviděníhodnou, které mají tak obrovskou a mocnou představivost. Dítě prvotně pozoruje. Což je jedna z nejdůležitějších věcí pro herce. Pozorovat, vnímat, cítit, pochopit proč a jak. Na začátku života pozoruje své rodiče, jak chodí, co berou do ruky, jak to používají a dítě to začne napodobovat. Při tom začne chápat, jak daná věc funguje a co obnáší. Následně přichází otázka proč (kterou by si herec měl při tvoření postav neustále klást): proč to tato osoba používá, proč zrovna toto, proč to takto funguje? Na základě této otázky proč, přichází odpovědi jak a díky tomu se dětský mozek vyvíjí. Zkrátka základní stavební kámen pro nás pro lidi.

A jako každé jiné dítě si rádo hraje. Každý z nás zná typickou dětskou hru: země je láva. Děti mají však tak dokonalou představivost, že ji opravdu vidí. Proto je v noci pronásledují běsy, které se reálně před nimi zhmotňují. Věří tomu, že doopravdy existují. V těchto nevinných dětských hrách se však objevují věci, které se v divadle neustále opakují. Dominance a submisivita. Kdo má navrch a kdo ne? Kdo z nás dvou je silnější mentálně, či fyzicky? Proto někdy k sobě děti bývají velmi zlé a kruté, jelikož zkoumají tuto hranici. Dále navlékání vymyšlených i reálných postav na sebe, které mají různé charaktery, typické chůze, specifickou mluvu, či gesta. Děti výborně vidí charakteristické rysy a umějí je čistě napodobit. Chovají se tak, jak by se daná postava chovala v daném okamžiku. Jsou děti, které nepotřebují druhé osoby k jejich hraní si a tak střídají postavy – tedy z jedné postavy přechází do té druhé. Jakási obrovská monodramata. Začne se díky tomu u nich objevovat stříhání a imaginární já (kolega), které reaguje samo na sebe a musí umět dané ‚repliky‘ slyšet jakoby poprvé a adekvátně a přesně na ně reagovat. Mezitím se děj dle jeho úsudku vyvíjí a ono samo rozhoduje, jak vše dopadne a co se daným postavám stane: dejme tomu, že režíruje své postavy a děj, ale přitom je stále hercem. Dítě v tuto chvíli je vlastně interpretem. Tedy nejenom že cítí a chápe rozhodování všech svých figur, ale zároveň je schopno odstupů, aby mohlo volit, jestli zvolí expozici, kolizi, krizi, peripetii či katastrofu. Přitom jsou si vědomy toho, že aby je to bavilo, musí se neustále něco dít. Samy si vytváří konflikty postav a následně je řeší. Vytváří jakési mikrosituace. Objevuje se i prvek opakování, kdy si dítě znovu inscenuje tytéž své oblíbené situace, které již vymyslelo a používá totožné postavy a prožívá s nimi stejné okamžiky a emoce. Jakási fixace. Též výborně pracují s rekvizitami. Vezmou něco, třeba nůžky, které jsou určené ke střihání a kdokoliv se na ně dívá, vidí v nich jejich funkci. Ale pro dítě to však může být drak, nebo kukátko, či cokoliv jiného, záleží pouze na jeho fantazii. A na základě tohoto, si pěstují svou hravost a představivost. V tomto objevování a hraní si, se malý herec vyvíjí dokonale. Touha po pozornosti publika je další faktor, po kterém každý malý človíček touží a váže se i na herectví. Všichni známe dítě, které opakuje tentýž vtip,

protože si myslelo, že to je přece stále vtipné, ale nedochází mu, že je vtip vyčerpán a musí to udělat jinak. Přebít to. Začíná si všímat, že když pozornost a reakce od druhých má: funguje to, co právě dělá. Zatímco, když ji ztratí: něco je špatně a začne hledat proč. I tím se jeho řečnictví a výstupy vyvíjí. Proto je dětství jedno z nejdůležitějších etap života herce. Z dětství si bere kromě pozitivních věcí i komplexy, problémy, erotické vzrušivosti a strachy. To, co bude muset ve svém výcviku v herce zkrotit, pochopit a ovládnout.

2.1. Mé dětství

Já jsem byla od mala velmi introvertní. Milovala jsem a zároveň se bála lidí v tak extrémním měřítku, že mě to trhalo na kusy. Pamatuji si například, že když mi matka řekla, že k nám na zahradu přijdou grilovat kamarádi a jejich děti v mém věku (které jsem už dávno znala a několikrát viděla), rozbušilo se mi srdce. Od toho dne jsem nemohla spát. V noci jsem si představovala všemožné méně i více vyhocené scénáře toho, co se může stát. Strašně jsem se těšila. Připravovala jsem si vtipy, scénky i kostýmy. A když přišel ten den, nevydržela jsem ani ten nejkratší vteřinový pohled do očí a okamžitě jsem utekla. Byla jsem velký pozorovatel. Schovávala jsem se a s nikým jsem nemluvila, i když jsem po tom tak toužila. Ale hrozně jsem se styděla a bála jsem se udělat chybu. Bála jsem se znemožnit. Bála jsem se výsměchu. Nevěděla jsem jak. Jak má člověk navázat kontakt, když má z toho hrůzu? Nedokázala jsem udržet myšlenku, ztrapňovala jsem se a mé hrozné scénáře se díky mému rozporu jen potvrzovaly a vyplňovaly. Dokonce jsem si i neustále vymýšlela, abych byla zajímavější a zaujala. Aby mě lidi neodsuzovali, že jsem nudná. Avšak jsem to prováděla moc okatě, nepromyšleně a hloupě. Na základě toho, se se mnou nikdo nechtěl bavit, protože poznali, že lžu. Byla jsem prakticky neviditelná. Učila jsem se při svém schovávání našlapovat jako šelma a nevydat jediný zvuk. Pohybovat se tak pomalu, že si mojí přítomnosti nikdo nevšiml. Hledat hranice periferního vidění. Tma a stín byly moji kamarádi. Byla jsem schopna stát hodiny a jen pozorovat co lidi dělají, jak se chovají, jak přemýšlejí, o čem mluví a jakým způsobem. Začínala jsem chápat rozpoložení a pozice lidí a uvědomovala jsem si, že ten nejlepší řečník má největší pozornost a společnost ho adoruje: pokud umí dobře, vtipně a elegantně vyprávět. Ale já jsem neuměla komunikovat, byť jsem po tom tak toužila. Chápala jsem zvířata a s těmi jsem mluvila, převážně s kočkami. Kvůli tomu jsem si hrála spíše sama. Měla jsem úžasnou dětskou představivost, do teď si pamatuji ty scénáře, postavy a předměty. Ale touha po komunikaci s lidmi mě dohnala k tomu, že jsem se jednoho dne rozčílila a rozhodla se dělat všechno, co je mi nepříjemné a před čím utíkám. Speciálně jsem tyto situace vyhledávala a pak se nutila v nich zůstat, dokud neskončí, či nepochopím, jak to všechno vlastně funguje a neporadím si s tím nakonec sama. Začala jsem se překonávat a brzy jsem zjistila, že se nic tak hrozného neděje a přestalo mi to vadit, jelikož jsem v sobě našla jistotu a tím obrovskou sílu. Stal se ze mě nakonec největší extrovert. Začala jsem chápat komunikaci, postavení ve společnosti,

manipulaci, vtip a ovládla jsem vyprávění příběhů na takové úrovni, že mě všichni mladí z města znali. Všichni věděli, kdo jsem a najednou se se mnou chtěli bavit. Protože jsem byla svižná, energická, vtipná, přátelská a hravá. Stal se ze mě introvertní extrovert.

2.2. Vstup do dospělosti

Dítě projde pubertou, první láskou, sexuální zkušeností, zradou a začne se formovat v mladého dospělého. Je tu možnost chodit na dramatický kroužek již v útlém věku. Ale úroveň těchto kroužků je mizivá. Fungují tak, aby se hrdí rodiče přišli podívat na své dětičky a zatleskali jim, jak jsou šikovné, že se ten text nazpaměť nakonec naučily a že umí stát na koberečku před dalšími rodiči, které zajímá jen to jejich dítě. Co ale motivuje mladého dospělého, že opravdové ryzí herectví je ta správná cesta? Je velmi nebezpečné, když člověk slyší, že jeho jediný motiv je: sláva a peníze. Ale jak víme, u umění se k penězům dostává těžko. Je úchvatné vidět, když mladý umělec pociťuje svoje směřování jakožto poslání. Být tu pro lidi. Bavit je, ukazovat jim možnosti, úskalí lidské existence, různé charaktery. Poučit lidi. Je to poslání stejně hodnotné, jako třeba lékař.

Důvod toho, proč jsem mluvila o dětství je ona hravost, kterou by si herec měl udržet celý život. Chuť si hrát. Ta je na jevišti vždy viditelná a každý ji má v sobě. Je jen na herci, jestli s tím chce pracovat, je schopen proměn, učení a jestli je ohebný a způsobilý vyvíjet se. A když se mladý dospělý rozhodne, že herectví je ta pravá cesta, je na čase si vybírat monology, básně, písně a vzdělávat se, jelikož ho čekají přijímačky. Je důležitá volba takového typu divadla, který je k němu nejbližší a nejvíce ho vzrušuje. Herectví jako takové má mnoho podob. Od činoherního herectví, které je provozováno primárně v interpretačním souborovém divadle. Filmové herectví se bohužel v České republice na žádné škole neučí. Alternativní herectví, které spíše mixuje různé experimentální formy s jazykem, pohybem, scénou i významem. Fyzické herectví, které je založené na pohybu a tanci. Hlasové herectví, které se soustředí na emoci v hlase a využívá se v dabingu, či rádiu. Nebo i muzikálové herectví, které kombinuje zpěv, tanec a akce. A když se mladý dospělý dostane tam, kam chtěl, začne několikaletá zkouška, která by měla prověřit jeho dispozice, schopnost vývoje. Ne nadarmo se říká, že herectví je magie. Z ničeho vytváříme všechno. Zhmotňujeme vzduch. Vysíláme energie skrze jakési vlny. Příkladem pro tento jev je třeba třída ve škole. Je přestávka a v ten den se zrovna cítíme dobře. Povídáme si s kamarády a smějeme se: tedy panuje uvolněná atmosféra. Zazvoní a do třídy vejde rozčilený učitel, který neřekne jediné slovo, ale z energie, kterou vysílá, cítíme že je zle. Přijímáme jeho vlny, které každý zpracovává dle svého charakteru. Přitom je to ta identická třída, která nám ještě před chvílí dávala příjemný pocit a bezpečí. Takto herec pracuje se scénou, na které nemusí nic být, ale všechno zhmotní tak, že divák to tam vidí.

„Scénou myslí jednak místo/prostor, na/ve kterém se odehrávají výstupy (vystoupení, výjevy) schopné budít pozornost nějakých diváků, jednak tyto výstupy (vystoupení, výjevy) samotné. Scénou tedy i s přihlédnutím k této okolnosti můžeme rozumět jak místo/prostor, kde se něco představuje divákům, tak výstup, vystoupení či výjev ve smyslu nějakého dění, které může nebo dokonce má budít pozornost.“²

V dalších kapitolách však budu mluvit o vývoji činoherního herce, jelikož je tento obor se mnou propojen.

² VOSTRÝ, J. Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím (Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2). In: *Časopis pro studium scénické tvorby Disk*, Disk 36, 2011 [online]. [cit. 1.4.2023], s. 7. Dostupné z https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/12/Disk_36.pdf

3. ZAČÁTEK STUDIA

V prvním ročníku se učeň herectví potýká s maximální proměnou sebe sama. Vše je ze začátku velmi niterné. Je spíše v sobě a zkoumá, jak to všechno vlastně funguje. Od rána do večera je vystaven posilování těla, jevištnímu pohybu, logice, hudbě, zpěvu, mluvě, scénickému herectví a herectví jako takovému. Při tomto výcviku se člověk nejvíce formuje a vstřebává okolní vjemy. V herecké části je vystaven umění stát sám za sebe na jevišti a pochopit své nedostatky i naučené klišé a berličky. V našem ročníku jsme nezačínali s dramatickým textem, ale s etudami. Učili jsme se nejdříve jednat. Přičemž se nový student neustále školí v hlase a snaží se pochopit, jak ovládat své tělo – svůj nástroj, na který bude celý život hrát.

„Žádné vnější postupy nenaučí herce správně umělecky a výrazně mluvit, jestliže předtím nepronikne do hlubokého a bohatého obsahu každé jednotlivé hlásky, každé slabiky, jestliže nepochopí a nepocítí živou duši hlásky jako zvuku. Naučí se například vyslovovat hlásku „B“, teprve když pochopí, že tento zvuk mluví o uzavřenosti, o ochraně, ohrazení sebe od čehosi, o pohroužení se do sebe. „B“, to je dům, chrám, skořápka atd. V „L“, žije zas něco jiného: je v něm slyšet život, růst, otevírání, síly pohybu, formy, tekoucí vody a mnohé, mnohé další. A když herec bude chtít poznat život všech hlásek, když bude chtít splynout s jejich duševním obsahem, pozná, jak je má vyslovovat: pak se s láskou zamyslí nad tím, jakou pozici musí zaujmout jeho jazyk a rty, když jejich prostřednictvím chce vyslovit svou duši hlásky. Řeč, živá řeč musí být kategorickým učitelem herce v oblasti slova. Herec musí hluboce pocítovat rozdíl mezi samohláskami, vyjadřující různé vnitřní stavy člověka, a souhláskami, zobrazujícími vnější svět a vnější události (ve slově hrom například „hrm“ imituje hrom a „o“ vyjadřuje ohromení člověka, jeho snahu plně pochopit bouři).“³

V prvních měsících zde stojí sám a je pozorován jak pedagogy, tak svými kolegy z ročníku. Trénuje se tedy i vidět chyby, jelikož sleduje ostatní a jsou mu pokládány otázky, proč to nefungovalo a co je špatně. Je tedy nutné, aby dokázal přijít na daný problém a najít lepší řešení. Až student nakonec začne vidět. Je schopen rozpoznat, co funguje – co ne a umí chyby přesně pojmenovat a vyvarovat se jich sám. Když je ročník rozmanitě složen, na konci studia vlastně máme všechny své spolužáky v sobě, jelikož jsme se od nich nechali inspirovat. Každý vyniká v něčem svém, kde jsme třeba slabší my a na základně pozorování a vzájemného poznávání se to též naučíme.

³ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 104.

3.1. První doteky

Herec tedy prochází etudami s různými druhy zadání a ty si sám vymýšlí. Není tedy jen pouhou loutkou, ale i autorem a snaží se skrze tento trénink pochopit, jestli je jeho jednání výhodné a funkční. Dalšími cvičeními, která jsou velmi důležitá, jsou například typické emoční škály: od strachu, radosti, žárlivosti, zloby až po bolest, kdy herec v daných emocích stoupá od 10% po deseti procentech až na 90% (neboť při 100% jsme již nebezpeční sobě i okolí). Ze začátku se toto cvičení dělá od minima až po maxima a student pochopí kontinuální vzrůst svých emocí a pozoruje, co mu to dělá s tělesným napětím, barvou a intenzitou hlasu a myslí. Když toto ovládne, pedagog mu na přeskáčku začne říkat náhodná procenta v náhodných emocích a herec se posléze dokonale naučí panovat svým vlastním emocím a je schopen je rychle zobrazit. K velmi neoblíbeným cvičením mezi studenty patří práce s imaginárními předměty: od otvírání dveří, až po používání různých věcí. Herec si ze začátku myslí, že dané věci zná, protože je používá několikrát denně a tudíž nemusí trénovat zacházení s nimi. Postupně však přichází na to, že toto vědomí nestačí. Zjistí, jak automaticky a bezmyšlenkovitě pracujeme s různými předměty. A když je reálně nedržíme v ruce, tak nejsme tak jednoduše schopni je přesně napodobit. Každá věc má svou váhu, svůj tvar, materiál, své možnosti a dělá nám něco jiného s tělem. Je tedy velmi důležité při tomto cvičení pozorovat detaily, své svaly a tělo a posléze tento pohyb dovést k dokonalosti, aby to na jevišti vypadalo přesvědčivě a pravdivě. Samo sebou se v procesu zkoušení stanou vtipné situace, kdy herec zapomene, jakým směrem otevíral dveře, sešrotuje pánvičku, či si předměty zmenší, nebo zvětší. Nebo daný objekt úplně zmizí, či jej tam student nechá, nebo jím projde. Ale pokud herec neví, co přesně dělá, ani divák nepochopí, co to mělo být.

Další lekcí je schopnost studenta chápat, kdy moc přemýšlí a při tom nejedná. Zná mnoho herců, kteří si to v hlavě všechno hezky vymyslí, ale pak jim to na jevišti nefunguje. Je velké nebezpečí, vidět věci jen v hlavě, ale reálně si je nezkusit. Je důležité všechny varianty prozkoumat, jednat teď a tady, nebrzdit svou hereckou intuici, od onoho živočišného jednání v danou chvíli. Pokud herec přemýšlí nad každým gestem, jak ho udělat, jak přesně říct danou repliku, tak svazuje sám sebe a své tělo a nikdy nebude čistě a v danou chvíli reagovat na své kolegy. Nikdo mu pak nic neuvěří, jelikož to bude mrtvé. Ne nadarmo se říká: Hlavně nepřemýšlej, ale JEDNEJ!

3.2. Kolega

Když adept herectví ovládne dejme tomu sám sebe, své nápady a existenci na jevišti, přichází novinka: kolega. Zprvu jeho osobnost, nikoli postava. Začne být dovoleno slovo: musí dohromady vymyslet dvě odlišné etudy, s identickým textem. Z tištěných slov, se učí vytvářet

situace, pravděpodobné i ty méně očekávané. Učí se písmenům vytištěným na mrtvý papír dávat život. Toto darování života je krásně popsáno v knize Prázdný prostor od Petera Brooka⁴, kdy na Shakespearových hrách vysvětluje, že nemůžeme vědět, jak se s tím dříve pracovalo, protože nemáme zachované záznamy inscenací. Herec nedostane nic jiného, než text plný slov, které musí vyplnit. Tedy hercův výklad textu a hledání možností je to nejdůležitější.

„Avšak tištěné slovo svědčí bohužel pouze o tom, co bylo napsáno na papír a ne, jak se to tenkrát předvádělo. Desky se nezachovaly, pásky také ne – toliko experti, a ti samozřejmě nemají své vědomosti z první ruky. Skuteční pamětníci vymřeli – přežívají jen nápodoby tradičních herců, kteří pokračují v tradičních způsobech, čerpajíce svou inspiraci nikoliv ze skutečných, nýbrž domnělých zdrojů, jako je například vzpomínka na výkřik, co ze sebe kdysi vydal jeden starší kolega – jenž zas tento výkřik slyšel od svého předchůdce.“⁵

Skrze pracování s kolegy na různých etudách a mikrosituacích, se herci učí nejzákladnější hercovy potřeby a nutnosti: vnímat divadelní čas, prostor, ovládat své tělo, naučit se mluvit a získat kontrolu nad svým hlasem, aby byl ohebný s dobrou oporou bránice a uměním mluvit za sebe, před sebe a až za posledního diváka (a podle prostoru pochopit, kde to nejvíce rezonuje a jakým způsobem svůj hlas danému prostředí přizpůsobit) ovládnout energii a pracovat s ní, chápat vztah mezi hledištěm a jevištěm a vědět, kdo jsem já.

3.3. Antika

Ve chvíli, kdy se kolegové trochu poznají a rozumí, jak ten druhý funguje na jevišti a znají své nedostatky i plusy, přijde veliké sousto: antika a první postava. A tedy vůbec první seznámení s verši jako takovými. Nejen, že tedy bude na jevišti používat to, čeho v předchozích měsících docílil, ale musí pochopit k tomu všemu onu dobu, ve které jsou tyto hry psané. Musí vědět, proč tyto hry existovaly, aby pochopil smysl a důvod jejich vzniku, který předá divákům a díky čemu bude svou postavu hledat. Když herec toto pochopí a prostuduje autora a jeho důvod, proč danou hru napsal, musí přijít na to, o čem to je. Režisér s dramaturgem mu sdělí, jak to vidí, jakým způsobem to chtějí hrát a pak už je jen na herci, jak text rozklíčuje a co v něm najde. Začne vytvářet svou první postavu, pro kterou hledá typická gesta a chůzi. Začne pracovat na své proměně. Největším oříškem je však to, že jeho postava nemluví prózou, ale ve verších. Je tedy velmi důležité pochopit smysl a řazení veršů, jakožto systém myšlenek. Setkáváme se zde s přesahy, pauzami a jistým vnitřním rytmem, který student musí pochopit a ovládnout. V prvních dnech se tedy herec snaží pochopit o čem jeho postava mluví. Je to

⁴ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855.

⁵ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855.

jakési šifrování klíče, který ho postupně přivede k pochopení toho, jaká jeho postava je: skrze co sděluje a jak to sděluje. Na základě toho rozpozná, co cítí, chce, nenávidí, co se jí stalo a čeho chce docílit.

3.4. Klytaimnéstra: moje první postava a práce na ní

Já jsem tehdy v rámci antiky ztvárňovala Klytaimnéstru z Ifigenie v Aulidě⁶. Bylo pro mě těžké hned několik věcí. První byl fakt toho, že to neděláme se zkušenými režiséry, kteří vědí, co chtějí a jak nás mají vést. Po jednom semestru pozorování, si nás vybrali posluchači režie a vlastně poprvé pracovali s živou hmotou. A naše oboustranná nezkušenost nás mátlá. Dostávali jsme se do nesmyslných a mrtvých bodů, které nikam nevedly a museli jsme nakonec z toho začarovaného kruhu najít cestu ven. Zpětně to teď vnímám jako velmi dobrou školu, když pominu, že v té době máte strach a stres, protože si myslíte, že kvůli tomu nic nestihnete. Ale i to je pro vás velmi přínosné, umět s tímto nepříjemným presem pracovat. Především mě to naučilo, věřit své intuici a své postavě, pokud režisér tápe a nevede. Ale kdo tedy byla moje postava? Po přečtení hry jsem se snažila najít všechny informace, které by mi osvětlily mou postavu a její vývoj. Tedy hry, které ukazovaly, co Klytaimnéstra byla předtím, co se jí stalo a jak skončila. Vytvořila jsem si jakousi mapu. Zprvu jsem ji neviděla, neslyšela její hlas, neviděla ji chodit. Ale pro mě to bylo ještě něčím složitější. Jsem mladý člověk, který nikdy neměl děti, nikdy nikoho nezabil a tedy neprožil tyto extrémy. Mohla jsem tomu rozumět hlavou, nikoli srdcem. Tehdy jsem se na několik hodin zavřela na toaletu s umyvadlem, abych měla přísun vody a možnost si odskočit. Byla jsem tam ve tmě, aby se mé myšlenky mohly přede mnou zhmotnit. Představovala jsem si různé životní body: Svatbu. Porod. Držení novorozence v ruce. Propojení. Mateřskou lásku. Výchovu. Smrt dítěte. Nepochopení. Vyjednávání. Přijetí bolesti a ztráty. Prázdnota. Chtíč zemřít. Nenávist, která pohání k pomstě a vraždě. Touha zabít viníka a tím očistit svou duši. Všechny tyto věci jsem si představovala nejdříve v sobě a pak se je snažila vidět před sebou. Posléze jsem se dívala i na filmy, kde ženy ztrácí děti a pozorovala, co se odehrává v jejich hlavě. S tímto zážitkem jsem vzala text a místo veršů si jeho význam přepsala ručně na papír vedle ve větách (v próze). Potřebovala jsem pochopit o čem mluví. Když jsem toto rozklíčovala, ptala jsem se proč. A díky informacím, které jsem již měla, jsem na ně dokázala odpovědět. Měla jsem však možnost volby. I v těch nejjasnějších věcech, se může skrývat cosi jiného, neobjeveného. Jsou různé cesty, jakým způsobem se kdo chová, byť má stejný důvod proč. Klytaimnéstra může mít mnoho podob. Já ji udělala svůdnou mrchou, která má pochopitelný lidský důvod, proč se mrchou stala. Velmi silnou a ochotnou k manipulaci kohokoliv a čehokoliv, aby dosáhla svého cíle. A to proto, že v hrudi měla obrovskou bolest a nenávist. Jakýsi obrovský plamen – žár, který postupně sílí a

⁶ Ifigeneia v Aulidě je tragédie starověkého řeckého dramatika Eurípida.

spaluje vše okolo sebe, než dosáhne svého cíle. Aby konečně našla pokoj a klid za tak velký prohřešek. Musím však přiznat, že byť si nějakým způsobem tvoříte své postavy ve své představivosti, tak pak kostým, boty a scéna udělají mnoho. Proto je představa režiséra, scénografa a kostýmního výtvarníka velmi důležitá, protože vám odkrývají styl, kterým se máte nechat vést. A hlavně jsou konkrétní. Stalo se mi, že jsem měla hrubě nahozenou svou postavu a pak mi oblékli onen hotový kostým a ten mi vcelku změnil vnímání mé postavy. Ale když si s výtvarníky rozumíte a řeknete jim, jak svou postavu vnímáte a jak ji cítíte, jsou povolní svůj návrh změnit a přizpůsobit ho vašemu vnímání. Podpoří tím život vaší figury a umocní ji. Je to pak nádherná souhra.

Myslím, že jsem Klytaimnéstru zvládla, na to, jak minimální jsem měla zkušenosti. Ale já a moji kolegové jsme neobsáhli jeden důležitý element a to byl rytmus. Nejen, že v každé hře, byť je psána v próze či ve verších, musíte umět cítit a vnímat tento prvek, ale zde by vás měly vést ony verše, které jsou jako noty, podle kterých musíte hrát. A my jsme extrémně pauzovali i se nesmyslně zacyklili v sebe prožívání. Takže to pocitově muselo mít asi deset tisíc hodin. Patetické. Nezkušený herec má po takové klauzuře pocit, že mu to všechno krásně vycházelo. Představuje si, jak bravurně ukazoval své herectví i vnitřní monology a pak po shlédnutí záznamu pochopí, že to není funkční a toto není cesta. Že je nutno vnímat divadelní čas. Právě onen záznam mi tuto věc potvrdil a pochopila jsem, že musím víc slyšet, víc vnímat, víc chápat. Též nás trápila další věc. Umění slyšet toho druhého.

„My herci máme tendenci tlačit jeden na druhého a ne mluvit s partnerem. Děje se tak z mnoha důvodů, hlavní z nich je podle mě úzkostná snaha být ‚absolutně v roli‘, a protože nás samotný text plně neuspokojuje, snažíme se do role vtisknout silou.“⁷

Když herec slyší dané repliky od svého kolegy poprvé, reaguje jaksí jinak, protože to je nové. Však tím, že neustále slyšíte to samé dokola a už víte dopředu, co váš kolega odpoví, tak se může stát, že se v herci vytratí život a jen mechanicky opakuje text. Bez překvapení, prvenství a vše se stává jaksí povrchním. Tento jev nazývám: mluvící hlavy, kdy si herec jen bezmyšlenkovitě opakuje text, jako při textové zkoušce a jeho tělo i oči jsou mrtvé a prázdné. Do hlediště nedojde nic, pouze naučené intonace. Herec musí vždy jednat, jako by se to odehrávalo poprvé. Být neustále překvapován. Musí umět slyšet svého kolegu. Pokud je inscenace živá, tak se taky živě mění podle nových reakcí, které herec musí zavnímat a pravdivě na ně odpovědět (být vždy zůstávají styčné body, kterých se herec musí držet). Tato věc se dá popsat na následující situaci: hraje jednu inscenaci stále dokola a při dnešní

⁷ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 45.

repríze je zrovna mrtvá a mechanická. Pak vás však kolega překvapí tím, že vyjede ze svých typicky zarytých intonací a něčím vás překvapí. A vy, pokud se nenecháte vyvést z míry a opravdově zareagujete, tak se projevíte nově a vrátíte tomu jakousi upřímnost a živost. Samo sebou, se to někdy může povést a někdy to může být naprosto mimo mísu a vaši postavu. Ale pokud se na jevišti objevuje prázdná mechaničnost, tak se díváme na mrtvolné divadlo.

Těž můj největší problém byla mimika. Z dřívější školy (Vyšší odborné herecké školy) jsem si odnesla pouze hraní obličejem. Byla jsem mistr na ovládní mimických svalů a dokázala jsem na bázi obličeje odehrát všechny své emoce, ale tělo zůstávalo jaksi prkenné. Do jisté míry, by se dalo říct, že jsem se pitvořila. Tak moc jsem svou energii soustředila do tváře v domnění, že z ní divák musí okamžitě poznat, co si myslím a co dělám. Nejen, že jsem ztrácela tajemství svých postav, ale bylo těžké překódovat tento obrovský zlovyk a vložit energii tělu, které bylo v tu dobu neposlušné. I přes to, že svalů na obličeji je mnoho, zacyklíte se v jakýchsi šuplíčcích a používáte dokola tytéž škleby, které diváka po pár vteřinách přestanou bavit. Dalo by se říci, že jsem neexistovala. Jak bych mohla, když mé tělo od pasů dolů zůstávalo stabilní jak antická socha. Tento jev jsem si uvědomovala i na kameře. Jak přehnané působení obličeje může zničit všechno, co si vytvoříte. Každý minimální záchvěv je na obrovském plátně vidět a nese s sebou význam. Přistoupila jsem tedy k různým cvičením. Od svého nitra–centra. Uvolnila jsem své tělo od hlavy až k patě. Zprvu jsem ale dělala tu chybu, že jsem vymýšlela gesta dřív, než jsem dovolila jednat svému centru, neboť gesta vychází právě odtamtud. Vypnula jsem tedy své myšlení a nechala jsem svou postavu, v rámci jejích pocitů, vytvářet jakýsi tanec gest. Stačilo mi vědět co dělám, proč to dělám a komu co říkám a mé tělo se postupně uvolňovalo a zjišťovalo, že existují mnohem krásnější a svobodnější gesta, které nevypadají připraveně, nejsou obecná a do daných situací sedí.

Věc, o které chci psát a na kterou jsem přišla při studování Klytaimnéstry, byla otázka: jak si neodnést problémy a psychické potíže postavy do svého osobního života? Je velmi důležité umět rozlišovat, co je na jevišti a kdo jsem já v osobním životě a nemíchat to. Ano, někdy je ve volném čase prospěšné svou postavu vyvenčit a pozorovat ji i jinde v jiných situacích, ale když toto herec zneužije, tak se začne cyklit v tom, kdy to je on a kdy je za svou figuru. Někteří berou za zábavné mást kolegy v civilu tím, že promluví jako postava, ale je to nebezpečné. Známe například herce, kteří v létě zkoušeli depresivní hru a přitom byli neustále zavření ve tmě a při svíčkách. Po několika týdnech začali být všichni smutní a přestali komunikovat s okolním světem. Nemůžete se tomu vyhnout. Už tehdy jsem věděla, že díky svému typu, energii a temperamentu budu hrát většinou role, které to v hlavě nemají úplně v pořádku, nebo je poháná obrovská negativní síla zevnitř. Měla jsem dokonce i pocit, že budu na jevišti často umírat. Toto jsem si nechtěla tahat do svého života. Jsem až moc citlivý člověk, kterého by to mohlo zničit. V té době jsem nebyla stabilní tak, jak jsem silná teď. Vymyslela jsem si věc, o

kteře si tedy myslím, že už určitě existuje a lidi ji využívají. Cestou k oddělení od obou světů, jsou pro mě zásadní boty. Došlo mi, že právě obuv je pro mě obrovským základem. Můžete cokoli nazkoušet, ale když dostanete boty, uchopíte svou postavu jinak a zjistíte, že jste třeba pomalejší a zabere vám to více času, nebo že vůbec nemůžete vykonat pohyb, který již máte. Dávají vám rytmus, styl chůze, postavení těla a chováte se prostě jinak v podpatcích, či v pevné obuvi. Tehdy mi zdálo, že jsem našla řešení. Začala jsem provádět tento rituál: když jsem se nazula do bot, byla jsem v postavě a když jsem boty sundala, byla jsem to zase já. Při této činnosti jsem ze sebe svlékala onu postavu a nechala jsem ji v nich. Díky tomu, jsem si nic s sebou z jeviště ven nenesla. Komické, že když jsem náhodou propůjčila své vlastní boty figuře, tak jsem je i po derniéře nebyla schopna znovu nosit. Jako kdybych uzamkla její duši do nějaké věci a kdykoliv ji použiji, tím aktivuji její živost. V sobě. Ve svém těle.

3.5. Rituály a příprava

Ony rituály a jakési opakování něčeho před i po představení, se u mě prokázaly jako funkční. Sestavila jsem si svůj vlastní obřad vždy před hraním, abych byla zapnutá. Začínám nejdřív u těla. Od protažení i uvolnění, kdy aktivuji své svaly a zjistím, v jakém jsem vlastně stavu. Co mám přetažené a co v dobré formě. Je to určeno pro to, aby mě mé tělo poslouchalo. Postupně od malých pohybů přecházím ve větší, abych byla rychlá a energická. Při tom vždy poslouchám hudbu, která se z relaxační mění v rychlou a dynamickou. Když vím, že tělo je připraveno, přecházím na rozezvučení svého hlasu. Při doprovodu hudby se rozezpívávám od jednodušších písní po složitější. Projdu si všemi svými pěveckými rejstříky. Používám různé skřeky a vzdechy, abych rozpohybovala svůj hlas a poslouchal mě i on. Do toho všeho se neustále hýbu. Dojdu až k rapu, kdy už se pomaličku začínám rozmlouvat. Pak je na starosti rychlost jazyka a ohebnost mých úst. Začnu tedy s chronicky známými rozmlouvačkami, až s těmi, které jsem si sama vymyslela a které mi můj rituál dokončí a zkompletují. Když jsem si jista tím, že mě všechno poslouchá, tak skončím a jdu si na sebe vzít kostým. Když je vše hotovo, přichází fáze ticha a opakování textu. Když se přesvědčím, že vím přesně, co se kde na jevišti děje, odkud kdy přicházím, co dělám a kdy mluvím, tak si nasadím boty a jsem v postavě. Při tom se stále udržuji v energii, ale nikoli moc velké. Stávalo se mi, že jsem tento rituál udělala moc brzy a vyčerpala jsem se. Nebo, že jsem se nastartovala tak moc, že to nebylo adekvátní a vypadávala jsem ze své postavy. Ale tu míru a čas jsem našla. Pak už jen čekám na slavnostní vypuštění na scénu.

4. PROCES STUDIA

Po tříměsíčním volna jsem si uvědomila, že se herec neustále musí udržovat ve formě. Jak fyzické, tak i té profesní. Stačí jen dva týdny a vypadne ze své pružnosti. Pak jednodušeji sklouzává ke svým berličkám, šuplíčkům, šmírám, byť má mozek pocit, že je vše v pořádku. Když po takovéto pauze vlezde herec na jeviště, zjistí že je pomalejší, línější a není přesný. Nerada bych vyzněla, že člověk nesmí chtít pauzu. To nikoli. Je velmi důležitá tato psychická hygiena, jinak by se herec zbláznil a hlavně by už nebyl schopen svobodně hledat a být tvůrčí. Jeho postavy by začaly vypadat podobně, což nikdy nesmí. Byť mohou mít jakési podobnosti, vždy je to jiný člověk s jinou historií a jinými záměry.

4.1. Tragikomedie, surovost a krutost

Po několikaměsíční pauze jsme začali pracovat na: Hrdina západu, od Johna Milingtona Synge⁸, který byl specifický v tom, že to byl Ir a v této konkrétní divadelní hře, této tragikomedii, znázorňoval onu irskou společnost a život na vesnici. Hrubost, suchý humor a syrovost. Drsné podmínky pro přežití, které nutí dělat lidi ostré a sprosté činy. Poprvé jsme přešli k próze. Text byl klasicky rozdělen na monology a dialogy. Jsou zde postavy, které jsou typově přesné. Mým úkolem bylo ztvárnit postavu vdovy Quinové. Ovdovělou ženu, toužící po mladém muži, který by ji byl schopen pomoci s přežitím. Touha po tom nebýt sám, jelikož žije ve společnosti, která ji zavrhlá za její činy. Vidí bujarého muže, kterého okamžitě prokoukne a k jeho činům je skeptická a velmi praktická. Zná onu společnost a její povrchnost uprostřed vesnické nudy. Tušila, že to s ním špatně dopadne, tak mu chtěla podat pomocnou ruku, neboť pro něj i jeho činy měla porozumění. Věděla, co s ním ostatní figury udělají, pokud zjistí pravdu. Opět tedy postava matky (nyní vdovy), která svého muže nejspíše zabila, byť ho jen tak ‚štrejchla‘ pohrabáčem a on dostal otravu krve (jak se o tom zmiňují ostatní postavy). Co teď s tím? Nejen, že jsem opět musela chápat něco, co jsem nikdy nezažila a můj věk byl velmi vzdálený této vdově, ale též jsem si musela představit zásadní věc: její postavení ve společnosti, která ji zavrhlá. Odloučení. Vyvrhel v tomto světě a této černé díře na mapě, kde se lidé živí lovem ryb, zemědělstvím a chovem. A sama žena, na celou krutost tohoto života a krajiny. Došlo mi, že je pro ni nezbytné, aby byla velmi samostatná i silná a musí ovládat schopnost vyjednávání a smlouvání, protože stále ještě žije. Není divu, když zaslechla, že přišel cizí divný mládenec, tak se okamžitě snažila využít situace. To vše jsem se snažila vstřebat a postupně s jistotou textu ji na jevišti hledat.

Měli jsme specifický styl přecházení z prvních čtených do prostoru. Nebylo to na bázi: čteme a pak jdeme skicovat, improvizovat a hledat. Ale naopak jsme jaksi svobodně, svévolně začali

⁸ SYNGE, J. M. Hrdina Západu. Divadelní hra. 1907.

z židlí postupně přecházet do zkušebního prostoru, byť jsme ještě četli. Kdokoliv již měl potřebu vstát, tak se tímto impulzem nechal vést. Pracovali jsme s různými abstrakcemi. Zkoušeli jsme zatancovat svou repliku, kdy se nám při tom automaticky a nevědomky zapnulo centrum. Zprvu jsem nechápala, proč pracujeme tak neuchopeným stylem, ale pak mi došlo, že jsme při těchto cvičeních uvolňovali svá těla a dávali jim prostor pro hledání nových gest, které nevymýšlíme hlavou. A díky tomu jsme začali režisérovi nabízet.

Bylo to velké sousto. Nedokáží říct, že se mi tato postava podařila dostat do krve a že jsem dokázala naplnit její sílu a plnost, jelikož jsem tehdy udělala zásadní chybu: byla jsem moc stažená a nedařilo se mi uvolnit. Hloupě jsem chtěla pouze výsledek a neuvědomovala jsem si, že jsem stále na škole a smím chybovat a hledat. Nepochopila jsem onen proces, který teď zpětně vnímám jako to nejkrásnější a nepodstatnější. Stále jsem to jaksi byla já, v různých situacích, které jsem nedokázala ztvárnit a uchopit. Proměna se nekonala.

4.2. Shakespeare a blankvers

Nejdříve tedy projdete antikou, posléze realistickým dramatem a pak na vás čeká nový oříšek: a to Shakespeare a práce s blankversem: tedy pětistopým jambickým veršem⁹. Po přečtení příslušné hry většinou přichází chaos. Již po práci s antikou chápete, že někde existuje jakýsi rytmus, který musíte dodržet a nechat se jím vést. Je ale ovšem velmi podstatné pochopit princip blankversu, jak funguje a jak s ním musíte pracovat, abyste neříkali mechanicky naučená slova bez obsahu. Nejen že jsou v jeho hrách několika stránkové monology, ale jsou protkané dialogy různých postav. Měl velmi ikonické postavy. Nejtypičtější jsou šašci, vládci, a padouši. Byl to autor tragédií, ale i komedií a někdy tyto žánry dokonce směšoval dohromady. Herec tedy musí být obezřetný v tom co dělá. Ale co s tím blankversem? Člověk musí pochopit, o čem a proč jeho postava mluví a co je pro ni podstatné. Postupně jdete po verších. Každý verš má deset slabik a každá druhá slabika je zvýrazněna. Hledáte doby a podle slabik si vyznačujete příslušné značky a tím při čtení houpete s rytmem. Pak si zvolíte v každém verši (podle toho, jak se rozhodnete vést svoji postavu) slova, která vystihují to, co chce říct a na ty dáte důraz. Je důležité si uvědomit, kde máte přesahy a kdy se musíte nadechnout, aby se vám nerozbořil daný rytmus. Přesahy jsou ve chvílích, kdy víte, že jste stále neukončili myšlenku. Vlastně v blankversu mluvíte kódovanými myšlenkami. Pak vám z toho začne vylézat smysl a chápete o čem mluvíte. S touto prací pak už jen jdete do prostoru a postupně přidáváte emoce a stavíte jak normálně. Tento proces je velmi důležitý a nikdy by se neměla vynechat práce doma nad textem ještě dřív, než vejdete do prostoru. Jinak pak z vašich úst lezou patvary, které nikdo nechápe a po pár minutách začnete publikum nudit i kdybyste měli miliónovou energii, protože nikdo nerozumí, o čem mluvíte. A pokud vy se nebudete orientovat,

⁹ Blankvers je nerýmovaný sylabotónický jambický verš o pěti stopách, většinou s mužským zakončením (tedy končící na přízvuknou slabiku). In: BRUKNER, J., FILIP, J. Poetický slovník. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 65.

divák též ne a pak je všechno zbytečné a nesnesitelně dlouhé. Když byste pak vyjadřovali sebelíp i ony krajní pocity (a to v Shakespearovi je – extrémy: Smrt. Sebevraždy. Bláznovství...), čelíte problému patetičnosti, nesrozumitelnosti, nesmyslnosti a neuvěřitelnosti. Tento autor se dotýká těchto kritických hranic a proto se musíte mít na pozoru. Proto je rozklíčování tohoto typu verše jedním z několikaprocentní práce herce, která musí být vykonána.

Dostali jsme Richarda III.¹⁰, historickou renesanční hru, která obsahuje jak blankvers tak prózu, která je podle skutečné postavy a to Richarda III. Hrála jsem Annu, ženu, která již na začátku svého monologu pohřbívá svého manžela Eduarda z Walesu, kterého jí zabil sám Richard III. Po jeho úvodním monologu o jeho zrůdnosti přichází její monolog, kdy je doprovázena truchlícím průvodem, kdy se postupně zastavuje na určitých místech, kde jako správná vdova pláče a pronáší kletby. Vedena hněvem a nenávisť vůči Richardovi, kdy po jejím boku je rakev s ostatky onoho zesnulého manžela, nakonec Richarda na jedné ze zastávek potká. A ten ji začne dávat nebývalé nabídky a dosáhne její ruky, byť tělo jejího manžela zdánlivě nevychladlo.

Vytvořilo se mi milion otázek. Jak je možné, že tato žena podlehne Richardovi a nevidí, že ji využívá pouze k dosažení svého cíle a pak ji stejně zabije, když se mu už nehodí? A je to v tom nejrychlejším sledu. Za pár stránek je jeho a navléká si snubní prsten, symbol jejich nového spojení. Anna poté odchází naprosto omámena pryč a čeká na něj doma. Nyní nově u nich doma. Jak to, že takto prohnáný zjev zaujme a získá tak osobu mladé a krásné bytosti? Důvod jsem našla zde: její bývalé manželství bylo nejspíše manželství z politických důvodů. Dříve tyto sňatky nebyly z lásky, ale z povinnosti vůči státu, či strategie. Tento Eduard jí nejspíše nemiloval, ani ona jeho. Tak jsem si vykládala i její průvod s rakví. Dělal to, co věděla, že se tak dělat má. Ale cítila něco k němu? Bylo to upřímné? Má odpověď zněla ne. Jen tak jsem dokázala pochopit to, proč vůbec Richarda nakonec vyslyšela, tohoto tvora zohaveného, odporného a v duši lstivého a vyčůraného. Nic hezkého pro oko mladé dívky. Ale on ji však dal něco, co předtím nikdy nezažila. Její mrtvé manželství neobsahovalo zájem, lásku, city, něhu, doteky a sex. Nejspíš mohla být ještě pana. Jedině tak si vysvětluji, jak ji mohl dostat tam, kam chtěl. Absence těchto věcí zapříčiní to, že pak v různých lidech (a nemusí se nám vůbec líbit), kteří nám je dají, začneme vidět cosi, co nás začne vzrušovat. Co nás nenechá spát. Díky tomu, že toto nikdy nezažila a on na ni vytvořil obrovský tlak, tak naplnil její úlohu ženy. Tak moc ji skládal komplimenty, jak bez ní nemůže být. Odůvodňoval tím i smrt jejího bývalého manžela, že to udělal z lásky k ní, aby mohl být s ní. Tím ji obrovsky zamotal hlavu. Nic za svůj život nezažijete, nic necítíte, nikdo o vás ani nezavadí lopatou a najednou

¹⁰ Richard III. je renesanční historická hra William Shakespeara s prvky tragédie.

je tu někdo, kdo i život sebral člověku pro vás. Pro vaši krásu. Pro vaši dokonalost. A tím ji donutil k činům, kdy, jak s vymytým mozkiem, splnila všechno, co si on přál.

„Jak by taková dívka, bez zkušeností, bez znalostí zla nebo dobra, dokázala čelit tak hříšným úskokům?“¹¹

Bylo to jako na horské dráze. Svou Annu jsem naplnila nenávistí, zlobou a ukřivděním. Nevěděla proč, ale věděla, že tak je to správné. Opravdová nenávist byla spíše kvůli stavu světa, ve kterém žila a důvodu proč se tohle děje zrovna jí. Nechala tyto emoce projít skrze sebe samu a plnila do posledního puntíku to, co jí říkala společnost, že je správné. Až nakonec přišel had, kterého jsem chtěla z principu zničit, pošpinit a zabít. Skoro stříhem jsem pak přecházela na jakési vzrušení, neznámo, které mě naplňovalo chtíčem a touhou vědět víc. Samo sebou jsem ji vytvářela nedostupnou, aby se jejich hra prodlužovala a ona si užívala, jak ji někdo takto dobývá. Nechala jsem zažehnout v mrtvé duši plamen a tím probouzet její živelnost. Jakési zvířectví a touha po těchto emocích. Když pak byla možnost, poddat těmto citům na dosah ruky, tak jsem ji stříhem obrátila zpět k rozumu. Tento souboj hlavy a chtíče mi mou postavu ničil. Nevěděla, co dřív. Poháněla ji nenávist a vzrušenost. Při práci na této postavě jsem si vzpomněla na to, že znám mnoho lidí, kteří se navzájem nesnáší a to je nějakým způsobem sblíží a pak se spolu klidně i vyspí, protože si otevírají různé neobjevené touhy v sobě. Tímto jsem si odůvodnila reálnost této situace. Přeci jenom jsou to emoce, které pohání člověka ke ztrátě rozumu a dochází k nečekaným a nepředpokladatelným věcem. Věděla jsem, že to musí být extrémní, protože tento náš dialog po našich monolozích byl nesmírně rychlý. Nechala jsem ji tím vším ovládnout, až ztratila hlavu úplně a chtěla jen rozkoš. Má Anna odešla s prstenem na ruce absolutně omámena, jako jeho otrok. Schopna vykonat cokoliv jen pro něj. Její pán, který ji bude vést jejím životem. Byla moc mladá, nezkušená a naivní na to, aby chápala jeho opravdové záměry. Její smrt jsme již neukazovali. Škoda. Ráda bych si s ní prošla i touto sekvencí životní.

Přečetla jsem si předtím i Shakespearovy sonety a jiné hry, abych chápala jeho literární styl. O tomto autorovi víme mnoho a vlastně vůbec nic. Vše to jsou jen domněnky. Největší problém mi však dělal onen blankvers. Měli jsme velmi špatnou učitelku mluvy, která nás nenaučila ničemu. Nikdo jsme tehdy nic nepochopil. A byť jsme tam dávali dobré emoce a postupovali správně, zrazovala nás slova. Díky bohu, jsem měla jen jeden monolog a pak dialog psaný v próze. Tudiž jsme diváky tolik k smrti neunudili. Musím říct, že jsem to zvládla obstojně a toto zkoušení zůstane v mé paměti. Nejen kvůli covidu a tedy krátkému času na zpracování, ale i kvůli smrti pedagoga Ladislava Mrkvičky, který mě v tu dobu vedl. Bohužel to s námi

¹¹ LACLOS, Choderlos de. Nebezpečné známosti. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0184-2.

nedozkoušel. Hrál jsem to pro něj, což mi dalo velikou sílu a motivaci. Svou Annu jsem na začátku nedokázala vidět. Na Olšanských hřbitovech stojí socha, která znázorňuje tehdy ještě žijící mladou slečnu, která se jmenovala Boženka. Tato mladá dívka, hubená, spíše křehčí, rovných vlasů a mně se zdálo, že hnědých očí, byla má Anna. Tedy úplný opak mě. Ale poprvé v životě jsem se setkala s tím, že mi bylo doporučeno, abych se nenechala ovlivnit svou vymyšlenou představou o postavě, ale ať ztvárňuji sama sebe. Pedagogové po mně chtěli autenticitu. Má Anna musí vypadat jako já, mít mou energii. A tehdy jsem pochopila, že nemůžu ztvárňovat tyto neexistující postavy, ale navlékat je na sebe a své tělo. Oprostila jsem se tedy od této své vize. Představovala jsem si sebe na jejím místě a své duši jsem propůjčovala její emoce a pocity, které jsem v sobě nechala pracovat. Tehdy jsem začala více chápat, jak mám aplikovat postavy sama na sebe. Někdy je to totiž opravdu jiná postava, které propůjčujete svou kůži a osvojujete si věci, kterými nevládnete, či nemáte a je důležité je vidět, pochopit a nechat na sebe zapůsobit. Proto, když dostanete roli, která je vám vzdálená, tak tyto postavy studujete a necháváte do sebe vstupovat jako démony, byť to stále jste vy!

„Postupně, téměř nepozorovaně, přechází herec do fáze druhé, v níž již aktivně pracuje se svými představami. V jeho fantazii se už začíná rýsovat určitá podoba (jak vnější, tak vnitřní) jeho role i celé inscenace a on s těmito představami může vést dialog. „Co znamená klást postavě vytvořené naší fantazií otázky a dostávat odpovědi?“ říká ve své přednášce Čechov. „To znamená být schopen vyvolat ve své duši tak silné přání uvidět postavu v určité póze, stavu nebo činnosti, že se skutečně začne vašemu přání podřizovat. Pod vlivem vaší intenzivní vůle a otázek se začne měnit, dostávat novou zřetelnou formu a nový obsah a objeví se před vámi přesně v té podobě, v jaké ji chcete vidět. Čím konkrétnější budou otázky, tím konkrétnější budou odpovědi.“ A pak přijde okamžik, kdy herec pocítí: „Už nemohu nedat postavě své fantazie reálný život. Tak jasně a plně vidím a slyším tuto postavu, sdílím její pocity, pláču jejími slzami, raduji se její radostí a trpím její bolestí, tak silně, hluboce ji miluji, že ji nemohu bránit vyjádřit se prostřednictvím mého těla, mého hlasu, mých gest, mé duše.“¹²

4.3. Symbolismus

Po Shakespearovi přichází symbolismus, kdy herec pracuje se symbolem jako takovým a jakousi metaforou, skrze kterou vyjadřuje různé věci: postoje, změny času, nálady, situace apod., které potřebují již trochu intelektuální nadhled. Za pomoci režiséra hledáte místa, kde bude symbol zobrazen a jakým způsobem. Pojí se s tím i jakási repetice, kdy se některé symboly opakují a znázorňují to stejné, aby divák nebyl zmaten. Pak si na daný symbol zvykne

¹² ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 49.

a ví, že když se objeví, co to znamená. Student herectví tedy začíná chápat, že nemusí pouze realisticky, či civilně ukazovat tyto vjemy, ale je možnost jakéhosi symbolu. Však, co je to symbol? Je to přenášení nejen významu, ale hlavně hlubších souvislostí. Určitá značka, znamení. Je více druhů symbolistického provedení:

1. Barvy – když divák uvidí bílou barvu, může ji vnímat například jako čistotu a rudou barvu jako krev, či něco sexuálního. Zelenou jako klid.
2. Příroda – voda může být vnímána jako očista. Oheň jako ukončení nějaké etapy, či zničení. Květiny mohou znázorňovat krásu, či romantiku.
3. Zvířata – vyjadřujete zde charakter postav. Lev jakožto dominance. Ptáci jako svoboda. Pes jako lojalita.
4. Objekty – například klíč může symbolizovat něco uzavřeného, skrytého, nebo uzamčenou minulost.
5. Gesta – vyjadřují emoce, či myšlenky. Vzdálení může znázorňovat opuštění. Objeví naopak přátelství. Podání rukou mír, či dohodu. Skrze tyto metafory a symboly se herci ukazují nové možnosti přemýšlení nad dramatem a svou postavou. Tedy možnosti hledat jiný způsob komunikace s divákem. Nikoli jen věcně a reálně ukazovat třeba smrt na jevišti.

„Jak falešně my herci zobrazujeme na jevišti smrt! Příliš mnoho pozornosti věnujeme fyziologickým procesům, které, jak se nám zdá, vytvářejí obraz smrti. Ale to je nesprávné a neumělecké už proto, že naturalistické zobrazení fyzického předsmrtného utrpení člověka, nemůže být uměním. Neměli bychom trápit diváky pohledem na dusící se lidi, kteří se svíjejí v křečích agónie. Takovými prostředky v nich kromě odporu a bolesti nevyvoláme nic. A čím věrněji zobrazíme fyzické utrpení umírajícího, tím víc se vzdálíme obrazu smrti, jaký by se měl objevovat v umění.“¹³

Herec pochopí, že tyto věci je možno vykládat a ztvárňovat jinak: jednodušeji, kde není zapotřebí vše explicitně vysvětlovat. A zjišťuje, že skrze symboly a metafory může docílit mnohem většího napětí a efektu na diváky. Najednou se v hercově mozku vytvoří myšlenka, že nemusí pouze realizovat vše, tak jak jest. Tedy přenášet kopie vyfocené reality na jeviště. Skrze symboly můžete ukázat i svou inteligenci a promyšlenost.

Nám se do ruky dostal Eyolfek od Henrika Ibsena¹⁴. Pro toto dramatické dílo je typická kombinace lidského poslání X lidského štěstí a kontrasty mezi sebeobětováním X sobectvím.

¹³ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4, s. 93.

¹⁴ IBSEN, H. Eyolfek. Divadelní hra. 1894.

Hrála jsem roli Rity. Ženy, která svého manžela Allmersa miluje a má s ním dítě, na které se však tolik neohlíží. V rámci jejich nepozornosti jim jeden den spadne ze stolu a doživotně se zmrzačí. Ani taková věc ji nezměnila. Důležitá je pro ni živelnost, sex, požitek i prožitek, společenský status, a tedy sytost těchto věcí. Manžel ji odjel kamsi a ona už jen čekala, kdy se vrátí domů. Cítila se od něj zanedbávaná, a tak intenzivně vyčkávala jeho návrat. Nikdy by ho nepodvedla. Připravila k oslavě jeho návratu šampaňské, župánek a vše pro jejich milostný večer po tak dlouhém odloučení. Klidně by všechny zničila jen pro to, aby TO už dostala. V rámci jejího zdraví je to pro ni podstatné, protože jedině tak má pocit, že vše správně funguje. Jenže její manžel přišel zpět jiný. Rozhodl se, že teď jejich zanedbané a zmrzačené dítě dostane vše, co mu schází. Výuku, péči a jejich společně strávený čas. To však Rita nerada vidí. Ve skrytu duše své dítě nenávidí, jelikož nikoliv nadarmo se říká, že po dítěti se partneři oddálí a nemohou spolu trávit tolik času (zvláště onoho kvalitního času). A ještě ke všemu, když je jejich dítě, kvůli jejich společné nepozornosti, zmrzačené. Vytvářel se v ní rozpor, že se nechce starat o zanedbatelnou část své rodiny, ale stále je to dítě jejich. Co s ním, když se stejně nikdy v životě neuchytí a zemře? Proč by mi tato ‚věc‘ měla překážet v radosti mého života? Takové dítě bude neustále žadonit o péči a pozornost, ale ona chce svého Allmerse jen pro sebe. Chce ho vlastnit jako majetek. Nedokáže snést, že by se najednou o jejich dítě intenzivně staral a zajímal se o něj a nikoli o ni. Ideálně, kdyby ho měla připoutaného jako psa na obojku a jen ona rozhodovala, co a kdy bude dělat. Tato frustrace ji dovede k nenávisti dítěte na takovou úroveň, že by ho klidně zabila. Tato žárlivá a sobecká Rita se potýká i s postavou jménem Asta, kterou též nenávidí, protože ji vzdaluje od jejího muže. Po tom, co se jejich syn utopí, vše však obrátí. Jakoby, její chamtivost předtím neexistovala. Jako kdyby falešně plakala a vrátila se jí její mateřskost a povinnost matky, kterou promarnila a teď se jí snažila dohnat. Tato postava má v sobě tedy obrovské živly a neskutečný rozpor, který ji vnitřně trhá. Rozpadne se jí její svět. Však stále vidí možnost nápravy. Novým dítětem, jiným prostředím a začít znovu a jinak. Allmers ji už však nevidí, ten ji už nechce.

Při tomto zkoušení se mi přihodil zajímavý jev, kdy má postava byla schopna jednat s muži, ale s ostatními ženami nedokázala na jevišti existovat. Její dominantní povaha se mi v přítomnosti mé kolegyně ztrácela, byť režisér toužil po tom, abych byla ještě jízlivější a drsnější. Má postava každou ženu brala jako nebezpečí a chtěla ji zničit. Ale na venek to tak nepůsobilo. Působilo to spíše tak, že já, jakožto herečka neumím pracovat s ženami. Nedokázala jsem ztvárnit ženský rozhovor, jelikož jsem se při něm chovala jako muž. Došla mi jedna důležitá věc. Většinu svého života jsem trávila čas spíše s muži než s ženami, jelikož jsem si s nimi více rozuměla a měla jsem podobné zájmy. Vlastně jsem nesnášela dívčí věčné drbání u stolu a nějakým způsobem jsem se ženám vyhýbala. Neměla jsem tedy v sobě otevřeno své ženství a neuměla jsem styl jejich hovoru, kterému říkám babinec. Avšak pohlaví se nedá zapřít, a i byť přes tuto absenci, jsem moc dobře znala jejich gesta, pohledy a

rozuměla jsem jejich významu a viděla jsem do nich. Jen jsem se neuměla chovat jako ony. Přítomnost kamarádek a žen mi začala postupně scházet. Až se závistí jsem sledovala skupinky dívek, které si v pátek sednou k vínu a tlachají o životě tím ženským způsobem. Ale kdykoliv jsem se k nim snažila přiblížit, tak jsem se stávala jakýmsi cizím člověkem. Jako kdyby prohlédly, že je se mnou něco špatně. Rozhodla jsem se tedy, že i přes to se s nimi budu scházet a otevřu tuto linii v sobě. Nejdřív to bylo na sílu, ale postupně jsem se začala cítit dobře, až jsem se úplně uvolnila a objevila jsem v sobě krásnou ženu. Z dívky, která nosila jenom kalhoty, jsem začala nosit šaty, líčit se a cítila se dobře a přitažlivě. Pochopila jsem důležitost mít kamarádky. Nakonec jsem začala milovat, být ženou. A když jsem tohoto docílila, na jevišti jsem přestala mít problém.

V rámci zkoušení jsme Eyolfka nikdy reálně na jevišti nepřinesli. Byl to spíše jakýsi duch, o kterém se stále mluví, ale nikdy tam není a nebyl. Když zemřel, jako by nás strašil ze záhrobí. Přítomnost něčeho nadpřirozeného, až magického, co mění nálady, rozhodnutí a reakce ostatních figur. Něčeho, co všechny přivádí skoro k šílenství. Připomínalo mi to jedno cvičení se ‚stíny‘, kdy při dialogu pro zintenzivnění prožitku a efektu jedné postavy, měl onen herec neustále za sebou jiného kolegu, který mu při jeho existenci opakoval názory a hesla své matky, které se mu vryly do paměti a ovlivňovaly mu chování jeho postavy. Dotýkal se ho, nutil ho dělat to, co herec nechtěl, zakazoval mu i někam dojít, protože tato postava nebyla volná. Jako by z onoho herce promlouvala ona a on se nebyl schopen rozhodovat za sebe a jednat tak, jak by on chtěl. Onoho herce to donutilo pochopit obrovský tlak své matky, která je neustále v něm, ale reálně nikoli. Pak cvičení zopakovali bez jeho kolegy a herec byl schopen neskutečného výkonu. Tento rozkol, či trhání zevnitř byl klíčem k tomuto dramatu, jelikož každá postava chtěla něco úplně jiného a byla tlačena do něčeho, co si opravdu nepřeje.

4.4. Komedie

Následně se přejde k fraškám a veselohrám, kdy se student učí vytvářet situace s nadsázkou. V komedii se vyskytují různé figurky. Někdy poukazujeme na směšnost určitých postav, jejich jednání, či situace i skutečností.

„Tak toto herecké jednání či i pouhé šaškování umožňuje, aby v něm diváci poznávali vlastní způsoby, jimiž se vyrovnají s životními situacemi. Proto mohou dokonce nacházet na divadelní scéně a později i ve filmu ‚vzory‘ nebo aspoň diskutovatelné příklady žádoucího i nežádoucího chování v podobných situacích. To je spojené tím, že tu mohou identifikovat typy jednání a osob takové jednání ztělesňujících, se kterými mají v životě co dělat a které jim mohou – na rozdíl od jejich jevištního ztělesnění, díky němuž se jim mohou i vysmát – působit nejrůznější praktické i duševní potíže. Jde tedy o možné ‚vzory‘ (a z hlediska oficiálně uznávané morálky

i špatné příklady, kvůli jejichž předvádění se divadlo tolikrát v dějinách zatracovalo), se kterými se může obecnstvo či aspoň někdo z obecnstva do jisté míry ztotožnit, nebo typy, které se mu jakoby předkládají k výsměchu či k pochopení.“¹⁵

Pracuje se s texty, kde jsou komické zápletky pracující s nedorozuměním a záměnami. Dokonce může pobavit i scénograf se svou originální rekvizitou, či kostýmem. Poukazuje se většinou na nedostatky, směšné vlastnosti a hloupé lidské chování. Vznikly i různé modifikace komedie, jakožto právě ona fraška, či satirická komedie, hudební komedie, komedie intrik apod. Humor je na jevišti velmi nebezpečný, je těžké zvolit ten ideální. Režisér musí vědět, na jakou konkrétní skupinu lidí chce zábavu cílit. Je to jiná práce, když to děláte pro diváky, kteří má raději intelektuální vtipy, nebo pro ty, kteří mají rádi absurdno, či vulgární humor (někdo samo sebou dělá mix všech těchto typů). Pro některé herce je humor na jevišti mnohem těžší, než tragédie a psychologické hry. Dojdete do bodu, kdy vtipy, kterým se ze začátku kolegové a režisér s dramaturgem smějí, přestanou fungovat, jelikož se tentýž vtip opakuje a je již okoukán. Zde se vytváří tenký led, jelikož herec chce, aby se lidé smáli. Začíná pak vtip měnit, či si pozměňovat repliky, aby znovu pobavil své publikum. Přitom opouští již funkční věc, která jen čeká na svého diváka, který danou inscenaci uvidí poprvé. V rámci repríz herec vnímá, že se diváci na některých místech vždy smějí a vykolejí ho, když se tak nestane. Začne potom zbytečně tlačit na své výrazové prostředky a jede po povrchu. Postupem času začíná učeň chápat, že vtip se nevytváří tím, že se na něj cíleně tlačí, ale že vše musí být lehké, svižné a dobře načasované. Jedním ze základních výrazových prostředků je načasování, nebo-li timing. Nakonec si postupně začne hrát s pauzami, aby vtip vynikl a dal mu prostor zaznít. Některé absurdní žerty nechávají herci schválně ještě o to více vyhnít a vytváří se vtip na vtipu. Je důležité vědět, že se humor nevytváří tím, že si herec řekne: teď jdu být vtipný, ale naopak z toho, že to, co říká, myslí tak vážně a fatálně. Všichni si projdou tím, že se snaží být komičtí, ale smích nepřichází. V tomto žánru je velmi důležité být uvolněný a pokud se zde objeví křeč, tak musí být vědomá a cílená. Těž je možná práce s textem, kdy se můžou vyskytovat rýmy a šprýmy, či cíleně intelektuální práce s jazykem, která si hraje s rytmy, nebo jen slovy jako takovými. Čeština nás obdařila neskutečnou zásobou slov, se kterými je možno hýbat a kombinovat je, až z toho vzniká slovní balet.

4.5. Stylizace

Ještě je důležité pochopit stylizaci. Existuje několik způsobů, jak stylizovat herecký výkon:

¹⁵ VOSTRÝ, J. Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím (Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2). In: *Časopis pro studium scénické tvorby Disk*, Disk 36, 2011 [online]. [cit. 15.4.2023], s. 8. Dostupné z https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/12/Disk_36.pdf

1. Výslovnost a intonace: udává, kdo odkud je, či z jaké je společenské vrstvy.
2. Pohyb: v rámci gest, držení těla, či způsobu chůze herec vyjadřuje charakteristické prvky postavy.
3. Vzhled: skrze kostýmy, líčení, stylem vlasů a paruk, je možno znázorňovat dobu, či zvýraznit nějaký charakteristický znak, nebo chování postavy.

V tomto nám napomohl text Pelikán od Augusta Strindberga¹⁶, který pojednává o dvou dětech, které jsou extrémním způsobem zanedbávané svou manipulativní matkou, která spí s manželem své dcery a vraždí služky. Kostýmy podporovaly náš charakter. Já jakožto matka, jsem měla obrovské démonické šaty s rohy na ramenech v rudě červené barvě, který znázorňoval mou surovost, zlost a přísnost. Měla jsem vycpaná prsa i zadek, abych vypadala vypaseně, jelikož jsem sobě dopřávala jídla a sytosti. Mé nejmíň oblíbené dítě, bylo v otrhaném oblečení, s líčením takovým, aby vypadalo vychrtle, chudě až ledově. Má dcera byla ve světle modrých šatech s bílým límečkem, bílými punčocháči a květovanou korunou zakrývající její oči znázorňující nevinnost, naivitu a hloupost, protože nevidí, co se kolem ní doopravdy děje. Používali jsme vícero stylizovaných hereckých stylů. Od fyzické stylizace, přes obrovská gesta, která nesla určité sdělení pro diváka, přes mírně přizpůsobenou mluvu a mimiku. Až po charakterovou stylizaci, kde jsme se snažili zvětšit specifické rysy našich postav, aby divák okamžitě věděl, co jsme zač.

¹⁶ STRINDBERG, A. Pelikán. 1907.

5. DISK

Tři roky herci trénují různé styly herectví, učí se chápat typy postav a tvořit je, vnímat, kde je v inscenaci místo jejich figur (zda je dominantní, hlavní či vedlejší), pochopit práci s hlasem, odpovědět si na otázku: proč chci dělat divadlo a jestli to zvládnou? Jak vytvářet dramatické situace, kombinovat různé žánry a umět je vyostřit. Vědět, že divadelní texty mají expozici, která diváka přivede do děje, poté kolizi, kde se vyvolává konflikt či problém, který působí na dramatické napětí a musí se vyřešit, pak následuje krize, což je vrchol dramatu. Poté peripetie, kdy se nabízí možnosti řešení a děj nabírá na obratu, až závěrečnou katastrofou, kdy se děj rozuzlí a přichází jakási očista. A pak se přejde k poslednímu žebříčku na této škole a to jsou diskové inscenace¹⁷. Zde se projeví, zda je herec pouze premiérový, či zvládne udržet stabilitu své postavy a dokáže v hlavě mít více textů naráz a střídat je. Je to taková školka do praxe v životě herce. V rámci této přípravy před vypuštěním do světa je i podstatné pochopit, jak funguje zákulisí. Tedy kdy mám přijít, abych byl před představením připraven, abych vše stihl a dokázal se rozmluvit, rozpohybovat a zkontrolovat všechny rekvizity. Chápat, kdo je odpovědný za různé věci. Neučí se v tu chvíli jen herci, ale i ostatní katedry a kvůli tomu na začátku vzniká obrovský zmatek. Bohužel pak vzniká nedůvěra i podezírání, kdo co udělal špatně a spíš to od sebe lidi izoluje. A herec v tu chvíli reaguje tak, že to, co si neudělá sám, nemá. Pak řeší zbytečné věci místo toho, aby se soustředil na přípravu a klid před hraním.

V rámci zkoušení diskovek se též ukáže talent režiséra a jakým způsobem k inscenaci přistupuje. Má to veliký vliv na psychiku herce, neboť zde chápe, s kým mu práce vyhovuje a která ho brzdí. Všechny nedostatky režiséra a dramaturga totiž bere na svá bedra herec, který se mezi tím snaží najít smysl a důvod toho, proč to má tak hrát. Jelikož se i oni vzdělávají a hledají, tak vzniká zvláštní vztah, kdy se od sebe všichni učí. Vznikají i inscenace, které byly vytvořeny choreografem a nikoliv režisérem a herec se cítí pouze jako jeho loutka. Bude vás nutit dělat něco, co nedává smysl a vy nechápete důvod toho, proč to tam chce, neboť i on neví proč.

„Než bylo vynalezeno kolo, musely v Mexiku čtyři otroků přenášet obrovité kvádry džunglí a do hor, zatímco jejich děti postrkovaly své hračky na malých válečcích. Hračky jim udělali ti otroci, ale po staletí si to nedovedli spojit. Když dobří herci předvádějí špatné komedie nebo druhořadé muzikály, když obecnost tleská libovolným klasikům, protože se mu líbí kostýmy či změny obrazů anebo půvabná herečka, není na tom nic špatného. Avšak povšimlo si publikum toho, co je pod hračkou, kterou vleče na provázku? Je tam kolo.“¹⁸

¹⁷ Inscenace Divadla DISK při Divadelní fakultě Akademie múzických umění.

¹⁸ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855

Ať je to tak, či onak, herec si vždy (i proti vůli režiséra) najde vnitřní život. Jinak nechápe, proč by to měl hrát a být pouze sochou v něčích očích bez vnitřku a důvodu. Nakonec se to vždy uvolní a může to i po čase začít fungovat. Jelikož herec v této fázi svého vývoje, dostává při reprízování inscenací možnost si zkusit, co funguje před diváky a co nikoli. Což je jedním z nejdůležitějších zkušeností herce v rámci školy. Pochopit, co si mohu dovolit. Zdokonalit své umění. Aby rozuměl, jací diváci přišli: zda intelektuální, negativně naladěni, či ti, kteří s vámi jdou. Postupně začíná student šifrovat, jak se k tomu má postavit a jak to vzít do hry. Pochopí specifika v premiéře, první repríze i derniéře. A hlavně se naučí reprízovat a umět udržet energii ve chvílích, když diváci odmítají jakoukoliv vydat.

5.1. Co teď?

Ale co dál? Vyvstávají myšlenky a strachy typu, kde se usadím, kam půjdu, co vlastně chci. Při studiu je důležité vědět, v jakých divadlech se dělá co, kdo je všechno v souboru, kdo je vede a jakým stylem se ubírá. Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze v průměru vyprodukuje okolo dvanácti činoherních herců ročně. Některé soubory jsou již přeplněné a existuje riziko, že bych sice u nich mohla mít angažmá na půl úvazek, či na plný, ale nebudu muset tolik hrát, či budu hrát menší postavy a několik let. Některé soubory naopak mají menší počet herců a je větší pravděpodobnost, že budu hrát dobré role, ale nemusí o mně mít vůbec zájem. Existují soubory, které jsou na svém maximu a již nepřibírají vůbec žádné herce. Velkou roli hraje i náš vzhled, typ, schopnost v herectví a co všechno umíme. I byť můžeme být originál, někde máme někoho, kdo nám je podobný a máme menší pravděpodobnost, že nás vezmou do souboru, kde již někdo takový je, aniž bychom si ‚nelezli do zelí‘.

„Ta zaoblenost obličejových partií ještě zdůrazní, že tato tvář nemá ostřeji rytých rysů a její spodní partie působí málo tvárně. Ne neprávem bude se Medřická setkávat s výtkami typu „statický půvab obličeje“ či mimická ztrnulost, s výtkami, které svědčí o tom, že její tvář, byť kultivovaně krásná, není naprosto ideálním hereckým materiálem, nebo že je to materiál jen vyhraněných možností. Ne náhodou vezme na sebe tato tvář jen velmi zřídka masku naivní a energetické roztomilosti mládí!“¹⁹

Ne nadarmo se říká, že čím více umíš, čím více jsi ohebný a flexibilní, tím větší máš pravděpodobnost, že se uchytíš. Též je důležité si uvědomit, jestli chci zůstat v Praze, či se jít vyhrát na nějaký region. Můžete mít mnoho přání, ale osloví mě? Splní se mi to, co si tedy zvolím? Je důležité oslovit ta divadla a jejich umělecké šéfy, kam chci jít a pozvat je na své diskové představení, či někde, kde třeba hostuji a pak jen čekat. Někteří herci se specializují

¹⁹ ČERNÝ, Jindřich. Dana Medřická. Praha: Brána, 2002. ISBN 80-7243-163-3

na film, kde mohou uplatnit detaily, oči a naprosto jiný styl herectví. Ideál je samo sebou být v divadle a do toho i hrát ve filmu, protože byť je to jiný styl, tak je to dobrá kombinace pro naše možnosti a hledání nových prvků.

„Vystupování (aspoň uvědomělé vystupování) na dnešní scéně – chápané v nejširším slova smyslu – i samotnou potřebu dostat se na scénu podporuje požadavek či přání ‚zviditelnit se‘: tento požadavek platí jak pro osoby, tak výrobky, které chtějí proniknout na trh, a vyžaduje čím dál větší úsilí a vynalézavost při neustálém narůstání jejich počtu a v souvislosti s tím, že se (v případě osob) zviditelnit nejenom chtějí, ale – a to často v zájmu vlastního přežití, aspoň profesionálního – musejí.“²⁰

Pokud se nám poštěstí a někde se uchytíme, přistupujeme na nový stupeň herecké praxe, která trvá několik let, prakticky až do naší smrti. Pokud budeme toužit po této cestě jít. Teprve zde se ukazuje, zda jsme schopni tvořit nové, zajímavé, sobě si nepodobné postavy. Musíme prokázat, že jakožto herci, jsme schopni se přizpůsobovat prostorům, novým jedincům, jinému způsobu režie, než jsme doposud byli zvyklí. Používáme vše, co jsme se doposud naučili, ale i to je minimum, protože teprve teď se začneme vyvíjet, nasávat praxi zkušených herců. Však záleží na vedení divadel, aby nám neustále dávali nové role, podněty, protiúkony, abychom neustále zůstávali herecky ohební a nezatvrdli jako sochy. Stejně tak jako na nás jest, abychom se neustále vzdělávali. Je to dlouhá trať a záleží jen na nás, do kdy nás to bude posouvat kupředu a kdy zjistíme, že je čas jít dál. Ovšem, kdo ví, kam nás vítr zavane?

„Hercovo dilema se neomezuje pouze na komerční divadla, kde je na zkoušení málo času. Pěvci a tanečníci zůstávají věrní svým učitelům až do posledních dní: herci, kteří jednou nastoupili na prkna, nemají však už nic, co by jim pomáhalo rozvíjet jejich talent. Chápeme-li to jako varování pro komerční divadla, platí to stejně i pro stálé divadelní soubory. Herec, jenž dosáhl určitého postavení, přestává doma pracovat. Vezměme mladého člověka, který není ještě zformován a jehož herectví se dosud plně nerozvinulo: překypuje talentem a nevyužívanými možnostmi, velmi rychle objeví, na co stačí a jak překoná počáteční obtíže, při trošce štěstí se dostane do záviděníhodného postavení člověka, který má povolání, jenž má rád a za něj je slušně placen a uctíván. Má-li se rozvinout, musí v dalším stadiu překročit svůj prvotní rozsah a pátrat po tom, co už nepřichází tak snadno. Nikdo ovšem na takové problémy nemá čas. Přátelé mu nepomohou a jeho agent, i když je inteligentní a myslí to s ním dobře, není tu pro to, aby ho odváděl od dobrých nabídek dobrých rolí kvůli něčemu neurčitému, co by snadno mohlo být lepší. Kariéra a umělecký vývoj nemusí jít ruku v ruce: s rostoucím

²⁰ VOSTRÝ, J. Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím (Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2). In: *Časopis pro studium scénické tvorby Disk*, Disk 36, 2011 [online]. [cit. 15.4.2023]. Dostupné z https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/12/Disk_36.pdf

*úspěchem začne herec často opakovat a jeho práce je si čím dál podobnější. Je to bědný příběh a všechny výjimky jen zakrývají jeho pravdivost.*²¹

²¹ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855.

ZÁVĚR

Hercova cesta je kontinuální vzdělávání sebe sama a snaha o to, nezamrznout a neustále se vyvíjet. Permanentně na sobě pracovat a překvapovat ostatní i sám sebe. Vyvíjíme se od svého zrození, až po náš konec. I byť se můžeme dotknout hereckého mistrovství, nikdy nemůžeme ovládnout všechno. Ale snaha o to, toho docílit, je cenná a důležitá. Vědět co chtít, neustále mít přehled o tom, co se děje, kde se to děje a jak se to děje. Nezůstat zaseklí na jednom místě a nechat se semlít svou leností. Stále dbát o to, aby naše tělo (náš nástroj) bylo ohebné, svižné a schopno konat a zdokonalovat se. Dbát na své psychické zdraví, abychom nevyhořeli a mohli vydávat nejlepší výkony, které dokážeme. Učit se mít rád chyby, ze kterých se nejvíce poučíme a díky tomu, že o nich víme, se jich příště pokusíme vyvarovat. Je tak těžké usadit se někde, když v tomto rybníku plném dravých ryb, začneme plavat jako ti nejmenší. A i když vyrosteme, musíme se neustále mít na pozoru, neboť lidí, kteří mohou být rychlejší, mladší, šikovnější je mnoho.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN 402-22-855.

BRUKNER, J., FILIP, J. Poetický slovník. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0650-6.

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

ČERNÝ, Jindřich. Dana Medřická. Praha: Brána, 2002. ISBN 80-7243-163-3.

LACLOS, Choderlos de. Nebezpečné známosti. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0184-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. Proměny herectví. Metodický materiál pro potřeby amatérských divadelních souborů. Praha: Okresní kulturní středisko Praha - západ, 1983.

VOSTRÝ, J. Mezi (sebe)scénováním a dramatickým herectvím (Scéničnost v době všeobecné scénovanosti 2). In: *Časopis pro studium scénické tvorby Disk*, Disk 36, 2011 [online]. [cit. 15.4.2023]. Dostupné z https://edicedisk.amu.cz/wp-content/uploads/2017/12/Disk_36.pdf.

POJMY

Prapostavy: nepřímé postavy na jejich vzniku

Mikrosituace: malé detaily v určité situaci, či konkrétní momenty

Šuplíčky: uložené a již nalezené prostředky v herectví, které jsou funkční, ale herec je neustále opakuje, když neví kudy kam a tím jsou slabé a nudné