

**Akademie múzických umění v Praze**

**Divadelní fakulta**

Dramatická umění

Činoherní herectví

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Dialogická podstata výchovy k herectví**

Studentská reflexe

**Petr Matyáš Cibulka**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Theatre Faculty**

Performing Arts  
Acting of Dramatic Theatre

**MASTER'S THESIS**

**The Dialogical Nature of Acting Education**

Student Reflexion

**Petr Matyáš Cibulka**

Thesis supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Academic title: MgA.

Prague, May 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Dialogická podstata výchovy k herectví

vypracoval 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 .....

.....

Petr Matyáš Cibulka, podpis

## **Poděkování**

Děkuji rodině, která mě vždy plně podporovala a nechtěla vědět, za co všechno jejich peníze utrácím. Děkuji všem pedagogům v čele s doc. Mgr. Tomášem Pavelkou, jehož rady a způsob vedení mě budou provázet, věřím, po celý profesní i noční život. Děkuji přátelům za chvíle podpory a za krásné vysokoškolské studium. Děkuji kočovné divadelní družině Ductus Deferens za možnost rozvíjet teorii cringe v plném rozsahu a před skutečnými diváky.

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce zkoumá různé dialogy, které vedu já jako student sám se sebou, s ostatními složkami akademie a s elementy divadelní praxe. Práce je vlastně reflexí, jelikož se zaměřuje spíše na popis osobních zkušeností než na exaktní práci s prameny. Snažím se nabídnout pedagogům svůj pohled na jejich práci a způsob výuky. Studentům chci zprostředkovat momenty, jakými jsem prošel a procházím jak na škole, tak v profesionálním divadle. Žádné tvrzení zde není definitivní a nemá být svou podstatou ultimativní, ani odsuzující. Veškerá kritika, která se v práci objevuje, může být chybná, nepřivlastňuji si patent na pravdu. Věřím ale, že některé poznámky mohou být podnětné.

## **Abstract**

This thesis explores the various dialogues I have as a student, with myself, with other parts of the academy and with elements of theatre practice. The thesis is called a reflection as it focuses on describing subjective experiences rather than working with sources in an exact way. I try to offer educators my perspective on their work and the way they teach. I want to convey to students the moments I have gone through and am going through both in school and in my theatre practice. No statement here is definitive or meant to be inherently ultimate or judgmental. Any criticism that appears in the work may be flawed; I do not claim a patent on truth. But I believe that some of the remarks may be thought-provoking.

## **Klíčová slova**

divadlo, metodologie, dialog, vztah, komunikace, herec, pedagog, divák

## **Key words**

theatre, methodology, dialogue, relationship, communication, actor, teacher, spectator

# Obsah

1	Úvod .....	1
2	Dialog dvou generací .....	2
3	Dialog mezi studentem a akademií.....	5
3.1	Sebevědomí .....	5
3.2	Metodologické postupy .....	6
3.2.1	Rozvržení studia.....	6
3.3	Herecká tvorba .....	7
3.4	Scénická tvorba .....	8
3.5	Jevištní pohyb.....	9
3.6	Trénink, akrobacie, tanec.....	9
3.7	Podoby herectví, dějiny divadla, divadelní percepce, zahraniční spolupráce ....	9
3.8	Vývoj a estetika hudebně-dramatického myšlení .....	10
3.9	Názvosloví.....	11
4	Interpretační a devising theatre .....	13
5	Kazuistiky.....	16
5.1	Vnitřní nasazení.....	16
5.2	Cíl.....	17
5.3	Soustředění a pozornost.....	18
5.4	Ďábel.....	18
5.5	Potřeba a chtění .....	19
5.6	Dialog herce se sebou samým.....	19
5.6.1	Nemaluj! .....	20
5.6.2	Co ty nohy? .....	20
5.6.3	Věř slovu .....	20
5.6.4	Co že to vyjadřují? .....	21
5.6.5	Jsem úplně ztracený.....	21
5.6.6	Konkrétnost .....	22
5.6.7	Charakterizace .....	22
5.6.8	Interpretace postavy .....	24

5.6.9	Komický tragéd.....	24
6	Osobní téma .....	25
7	Dialog herce s inscenací a režisérem.....	27
7.1	Text .....	27
7.2	Aranžmá a mizanscéna .....	28
7.3	Vztah herce a režiséra.....	29
7.4	Reprízování .....	30
8	Dialog s divákem.....	32
9	Závěr.....	34
	Seznam použitých zdrojů .....	9
10	Bibliografie .....	35

# 1 Úvod

Herectví je nesmírně abstraktní pojem. Alespoň pro mě. Divadlu se věnuji skoro patnáct let. Čtyři roky jsem ho studoval a teď se jím rok žívím. A vím, čím se žívím? Žiji ze schopnosti dělat ze sebe šaška? Platí lidé za můj výkon nebo za text, který říkám? S mou profesí se pojí i neustálé tázání se sám sebe, zpochybňování vlastních výsledků a postupů, a nakonec i povolání samotného. Po derniérách v DiSKu se mě častěji a častěji zmocňují pochyby, co jsem na škole opravdu zažil. Kladu si otázky, které se bytostně dotýkají jak mě, tak i DAMU samotné. A jestliže po celé studium zpochybňuji sebe a hledám pevnou půdu pod nohama, uvědomuji si, že reflexe nejenom metodiky herectví, ale i ostatních předmětů mi může pomoci ve zpětné rekapitulaci.

V této práci (generální reflexi) se chci věnovat rekapitulaci průběhu studia i dosavadní praxe. Mým záměrem je vznést i nepříjemné otázky, na které je třeba znát odpověď, nebo o jejich řešení alespoň usilovat. Pro případné čtenáře z řad studentstva nabízím pohled do části nitra mé osobní přípravy, do zákulisí tvorby a herecké kuchyně. Věřím, že přiblížením některých problematik a uvedením konkrétních situací a jejich řešení mohou pomoci posluchačům bojujícím s podobnými nešvary. Pokusím nabídnout pohled studenta, který chce, aby tato škola vytvořila bezpečné prostředí pro výuku a vychovávala sebevědomé profesionály, kteří budou účinkovat v českých divadlech i ve filmu. Je to také pohled posluchače, jehož bláhovým je snem je jednou na této škole učit. Všechna slova plynou z upřímné touhy přispět do akademické diskuse.

Téma dialogické podstaty je zvoleno z neustále nutnosti doptávání se sebe i ostatních. Těchto dialogů nacházím při práci v divadelním prostředí obrovské množství. Ať už to jsou vztahy mezi pedagogy a studenty, či vedením a učiteli, nebo dokonce studentem a postavou. Nikdy neexistují přesně daná pravidla pro hladký průběh takového dialogu. Proto využívám svých osobních zkušeností, na kterých vše demonstruji. Budu se věnovat především dialogu, který vedu já jako student sám se sebou, případně se svou postavou. Dotknu se také vztahů s učiteli a působení pedagogů na posluchače a nakonec taky na samotnou školu. Pokusím se zhodnotit dosavadní metodické postupy akademie a katedry, ale dotknout se chci také reflexi dosavadní praxe, zejména práce s režisérem i vztahu s divákem.



## 2 Dialog dvou generací

Po náročných přijímacích zkouškách, letních prázdninách a seznamovacím kurzu jsem konečně stanul na akademické půdě, jež byla odedávna mým snem. Já osobně vnímal DAMU jako sakrální prostor, skoro až svatyni snů. Byl jsem na místě, které může znamenat začátek všeho, v co jsem doufal. Že se stanu hercem. Tím vším bylo moje chování i přístup značně poznamenáno. Přičtu-li k tomu věk devatenácti let, život v novém městě a nové přátele, zažil jsem do té doby nejintenzivnější životní změnu. Samotná instituce nebylo vše, co jsem zhmotňoval v modlu. Ti, kdo mě provázeli v novém světě, byli především pedagogové. Zpětně si uvědomuji, jak zásadní vliv měli na mém postoji ke škole a že právě oni na mě měli větší dopad než kdokoli jiný. A to především pozitivní, občas i negativní. V posledních měsících navíc zažilo DAMU největší pomyslnou erupci frustrace. Akce *Nemusíš to vydržet* měla za následek odchod i tzv. odejití pedagogů a změnu nálady mezi učiteli a posluchači. Tématem této práce jsou dialogy, které mezi sebou vedeme nejen při studiu, ale i při divadelní praxi. Zmínka o *Nemusíš to vydržet* tedy není jen exhibicí mé vlastní frustrace. Jedná se o zásadní moment v dějinách výuky DAMU. Nová generace odmítá postupy generace starší a chce se aktivně účastnit procesu reorganizace, redefinice i restrukturalizace školy. Učitelé ztrácejí jistotu ve svých vlastních metodických postupech, jelikož jsou napadány, někdy až ostrakizovány, páleny na pomyslné hranici. Evoluční vývoj se zde proměňuje v revoluční hnutí nesoucí historické znaky politických proměn. Touha po svržení establishmentu nebo reset společenské smlouvy zrovna nenahrávají klidnému průběhu studia. Na druhou stranu si zřejmě současné vedení instituce s dostatečným předstihem nevychovalo své nástupce, či neumožňovalo přebírání důležitých akademických pozic nebo adopci progresivních postupů.

Jisté je, že emoce, které celý spor provázejí, zabraňují rozumné diskusi. Stačí uvést jeden případ, při kterém byla děkanátem svolána schůze posluchačů a pedagogů KČD ohledně předešlých nařčení z nevhodného chování ze strany učitelů. Vše skončilo slovním napadením mediátorky sporu, proti které se spojily oba tábory. Najednou se ukázaly nesváry, které mezi sebou mají i pedagogové. Nutné je poznamenat, že paní mediátorka se nechovala nestranně a byla v diskusi očividně na straně studentů. To může být příznak nepochopení celé problematiky, kterou v tuto chvíli škola řeší. Jde snad především o případy sexismu proti studentkám a studentům nebo o chování na hraně sexuálního obtěžování. Taková svědectví byla popsána v happeningu *Nemusíš to vydržet* a zdá se mi logické přímo na ně reagovat. Bohužel jsou všechna anonymní a autoři se nechtějí nebo bojí přihlásit. Neřeší se tedy konkrétní případy, ale vzniká prostředí, ve kterém jsou jako predátoři označeni všichni pedagogové. Snažím se porozumět strachu obětí z odhalení jejich identity, a proto souhlasím s vytvořením bezpečného prostoru, kde se mohou svěřit. Zřejmě se současné instituce fakulty některým nezdaří být dosti spolehlivé. Na druhou stranu jistá míra odhodlání podepsat své svědectví a postavit se za něj je nutná. Žijeme ve světě, kde je normální pohybovat se jako

anonym a za své činy nenést odpovědnost. Jsou ovšem chvíle, kdy je takové jednání na pováženou, obzvlášť pokud někoho tak závažně obviňujeme.

Byl jsem přímým účastníkem prvních událostí po happeningu, kde Marie-Luisa Purkrábková přednesla ona svědectví. Luisa byla mou spolužačkou od prvního ročníku, měl jsem za to, že jsme přátelé a opakovaně jsem jí nabídl pomoc, když jsem měl pocit, že ji potřebuje. Proto mě velice zaskočilo, když jsem ji v živém přenosu slyšel vyprávět svědectví, a v některých poznal sebe i svůj ročník. Jednak jsem nevěděl, že něco takového mohla prožít, a myslím, že jsem opravdu projevoval starost, a také byly některé výpovědi odlišné od toho, jak jsem si je pamatoval. Několikrát použila generalizaci jako *moji spolužáci si mysleli*, ačkoli to nebyla pravda. To mě zasáhlo nejvíce. Luisa nikomu z nás neřekla, že takový happening proběhne a ozvala se až po jeho uskutečnění. Nic s námi předem nekonzultovala, nikomu se nesvěřila. Bohužel v nás zřejmě neměla důvěru, nebo v horším případě neměla zájem, abychom se k tomu vůbec vyjádřili, ačkoli jsme toho byli součástí. Dodnes jsem s ní o tom nemluvil. Chtěl jsem to uvést jako příklad insidera, který byl sice hodně blízko, ale nevěděl nic.

V následně rozpoutané debatě o chování učitelů se studenti rozdělili na dva tábory. Oba pojila touha po změně starých přístupů některých pedagogů, a především snaha o potírání sexismu, který je na určitých katedrách velkým problémem. Jako zastánce druhé skupiny jsem ale toužil, abychom pracovali hlavně s výpověďmi a konkrétními případy. Tam jsou ti, kteří se možná skutečně chovají přinejmenším nemorálně. Zároveň jsem nechtěl uplatňovat presumpci viny, když se ke všemu jednalo o anonymy. Dodnes nerozumím, proč se tomu tak nestalo a připravovaly se jen obecné změny. Když už tu možní viníci byli, proč je nepotrestat? S tím se pojí i vyjádření vedení fakulty po různých mediálních výstupech a článcích. Nezaznamenal jsem, že by se někdo postavil za pedagogy a upozornil, že se to týká jen jejich menšiny. První tábor byl více slyšet, a to oprávněně. Přiznám se, že jsem se po několika nepříjemných situacích přestal vyjadřovat veřejně. Každý, kdo třeba jen trochu nesouhlasil s požadavky nebo následným postupem či jen kladl nepříjemné otázky, byl ostrakizován a označován za *podlezáka*, snad až kolaboranta. Vadila mi neschopnost nadhledu.

Tak tu jsme po téměř dvou letech, máme nového ombudsmana a pedagogové mají pravidelné přednášky o morálním způsobu výuky. Vidím vrátivší se učitele, kteří i přes generalizované nařčení chtějí učit, jelikož to milují. Vidím studenty, kteří se snad cítí bezpečněji a mají prostor, kde se mohou svěřit. Kde jsou ale ti predátoři z výpovědí, to nevím. Jeden možná odešel, či byl odejit? Možná, že to byla jen vykonaná pomsta, nebo bylo skutečně spravedlnosti učiněno za dost? Možná že většina stále učí a proklouzla bez povšimnutí. Jisté je, že jisté není nic.

Věřím, že se současné napětí ve svém dialektickém vývoji přiblíží kýženému ekvilibriu. Znovu se všichni staneme rovnocennými partnery a budeme pokračovat v distingovaném objevování metodických postupů a v dialogu o nich. Doufám, že se situace během pár měsíců,

nanejvýš let uklidní, a i přes všechny nesnáze, jež v tuto chvíli trápí nejednoho akademika, posuneme se o krok vpřed v civilizačním vývoji. Přeci jen je podobná (r)evoluce přirozená.

### 3 Dialog mezi studentem a akademií

V této kapitole se chci věnovat dialogu, který vede student s jednotlivými složkami DAMU, a to především s pedagogy během výuky nebo se svými vedoucími při reflexi jejich studijních výsledků. Následně také přiblížím své zkušenosti s několika předměty.

#### 3.1 Sebevědomí

Pokusím se zaměřit na podle mého názoru významný aspekt, ke kterému by studenty měla univerzita vést a který může být jednou z příčin současného rozruchu. Tématu sebevědomí se věnuje mnoho postupových i diplomových prací studentů herectví. Na základě toho se stává jakýmsi všeobecně vnímaným problémem, jenž trápí spoustu posluchačů, ale každý se s ním nakonec nějak sám vypořádá. Ačkoli je to téma blízké mnohým, nemám pocit, že by této problematice byla věnována o to větší pozornost. Jsem si vědom, že pocity nejistoty, hledání identity, polemizování nad svou hodnotou jsou vlastní dospívajícím lidem. Každý se s nimi setká a většina se s nimi dovede i vyrovnat. Narážím ovšem na výrazný rozdíl oproti studentům jiných škol, a to že studijním materiálem našeho studia jsme my sami. Doc. Vinař dokonce napsal celou knihu věnující se tomu, že *Herec je svou vlastní možností*<sup>1</sup>. A nejen možností, herec je odkázaný na své zkušenosti, v sobě musí nalézt sílu i motivaci, jeho tělo je nástrojem tvorby. Náráz, jenž studenta vykolejí z iluzorních představ o divadelním umění, je tak silný, že dokáže otrást vírou v sebe sama. Nadšení z přijetí vystřídá obava z vyloučení, jelikož jsme najednou kritizováni za své výkony. Chceme se zlepšovat a dokázat všem, že na to máme, nicméně přemíra úsilí může vést ke křeči a ztrátě svobody. Najednou chceme uspokojit ty nahoře, ty, kteří nám dávají zpětnou vazbu, kteří nás hodnotí, a zapomínáme na vlastní pocity. Vědomí možnosti vyloučení je nutné, ale nemělo by člověka paralyzovat. Byl jsem svědkem takových událostí a sám neznám lék na to, jak jim předcházet. Zároveň se nedomnívám, že připomínky a upozorňování ze strany vedoucích a kantorů mají sloužit k vyděšení studenta. Někdy v tom ovšem, možná klamně, vidím touhu po motivaci posluchače k lepším výsledkům. U někoho nastanou, u jiného ne, další si uvědomí, že herectví není jeho cesta a někteří se zkrátka zhroutí. Jelikož jsem byl přítomen i u takových momentů, rád bych přispěl do diskuse o komunikaci mezi studenty a pedagogy.

Ono bezpečné prostředí, v posledních měsících často zmiňované, opravdu může přispět k emočně stabilnějšímu studiu. Myslím, že je to v zájmu nás všech. To neznamená, že nikdo nemůže být ze školy pro nedostatečné studijní výsledky vyloučen. Je ale důležité tyto nedostatky, jež jsou častokrát objektivní a student s nimi nemůže nic udělat, studentovi dobře vysvětlit. Student by měl vědět, jak na tom opravdu je. Domnívám se, že je ale nutné najít citlivou formu, kterou bude uveden do obrazu. Jakou? Nenapadá mě bohužel nic jiného než

---

<sup>1</sup> Vinař, Josef. 2017. *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. [editor] Jan Dvořák. místo neznámé : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017.

pouhé slušné rozhovory, ve kterých bude upozorněn na své nedostatky a bude mu nastíněna možnost dalšího vývoje. Víím, že k takovým postupům dochází, ale ne vždy. Tam je možné místo pro zlepšení.

Toto nejsou zásadní problémy studia, avšak mohou významně přispět k pozitivnímu vnímání katedry činoherního divadla jak zevnitř, tak zvenku.

## 3.2 Metodologické postupy

### 3.2.1 Rozvržení studia

V této části se budu věnovat analýze rozvržení studia herectví podle jednotlivých semestrů. Zajímá mě, jaká je vzájemná souhra mezi předměty a jejich vzájemné a doplňování. Zevrubnější analýze se budu věnovat v následující kapitole osobních kazuistik. Mluvím o herectví jako o komplexním souboru dovedností a schopností umělce. Tyto soubory musí být v průběhu studia i pozdější praxe rozvíjeny vzájemným působením a někdy je potřeba upřednostnit jeden před druhým. Na DAMU jsem se proto každý semestr setkával s odlišným stylem divadla a pokaždé jsem byl nucen využívat trochu jiných hereckých prostředků. Ačkoli se od jednotného způsobu výuky upustilo už při rozdělení katedry na jednotlivé ateliéry vedené vedoucími ročníku, spatřuji jistý vzorec, který se zdá být univerzálním pro všechny. O takovém přístupu pojednává habilitační práce doc. Salzmannové<sup>2</sup>.

V prvním ročníku se klade důraz na rozvoj posluchačovy představy o divadelním umění. Začíná se uvědoměním si vlastního těla pomocí různých cvičení, která mají za cíl zjemnit naši percepci a soustředěnost v prostoru. Čechov v tomto smyslu mluví o *citlivosti těla k psychologickým tvůrčím impulsům*<sup>3</sup>. Zároveň se v nás pedagogové pokouší probudit pocit autenticity, objevit naši schopnost existence na jevišti a pokusit se o projevy osobní výpovědi. Poté se přechází k ohmatání základních dramatických situacím, jež jsou demonstrovány na kusých textech, dostatečně univerzálních a pro mladé lidi dobře srozumitelných. Mezi tím vším je snaha o vytvoření bezpečného prostoru, kde není nikdo za své chyby ostrakizován nebo zesměšňován, což je základním předpokladem svodného tvůrčího procesu.

V herecké propedeutice často reflektujeme procesy z herecké tvorby nebo nás pedagog vystavuje cvičením, která rozvíjejí herecké předpoklady. Ve scénické tvorbě se učíme základní komunikaci mezi hercem a režisérem a postupně přecházíme k velmi strohému zkoušení. Velice podstatným předmětem se stává trénink, tanec a akrobacie, na kterých jsou často

---

<sup>2</sup> Salzmannová, Eva. 2019. Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou damu 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé : NAMU, 2019.

<sup>3</sup> Čechov, Michail Aleksandrovič. 2017. str 141 Hercova cesta: O herecké technice. [překl.] Zoja Oubramová. místo neznámé : KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017.

od základů rozvíjeny naše fyzické dovednosti. V rámci jevištního pohybu se přibližujeme problematice mimoslovního jednání, seznamujeme se ze základními principy mimeze a s rozehráváním téměř až archetypálních lazzi situací. Podporuje se také naše samostatná práce.

V druhém ročníku se přechází k fázi, o které uchazeči často sní. Konečně se dostáváme k větším inscenačním celkům a k samotné tvorbě postavy. Cílem je osvojení si hereckých technik a syntéza fyzických, mluvních a hereckých poznatků. Seznamujeme se s prací na postavě, s její charakterizací jak vnějškovou, tak vnitřní. Věnujeme se analýze situací a témat inscenace i postav. Scénická tvorba je na konci čtvrtého semestru zakončena bakalářskou inscenací a postupovou zkouškou. Očekává se od nás vyšší míra soběstačnosti.

Třetí ročník není možné charakterizovat jako celek, jelikož se v druhé polovině přesouváme do DiSKu. Pověštinou se v první půlce věnujeme Shakespeareovi, jelikož pro jeho nastudování je nutné mít velké zkušenosti s veršem, gestem i hereckými prostředky. Syntéza se zde dostává téměř k vrcholu. V DiSKu se celý proces zcela změní a nastává pokus o simulaci reálného provozu repertoárového divadla. V průběhu zkoušení čtyř absolventských inscenací objevujeme zákonitosti fungování divadla. Naše samostatnost je už výrazná, stále se ale nacházíme v bezpečném prostředí akademie, kam může kdykoli přispěchat na pomoc pedagog.

Jednotliví vedoucí ročníků samozřejmě upravují proces výuky podle svých potřeb a každý herecký pedagog přistupuje k výuce herectví odlišně. Cílem je postupný vývoj k vytvoření osobní metodologie každého studenta. Tu svou se pokusím popsat v dalších kapitolách.

Zběžně se chci také pokusit popsat, jak s odstupem vnímám předměty, kterými jsem si prošel a následně chci zhodnotit jejich přínosy.

### **3.3 Herecká tvorba**

Jak už název napovídá, jedná o zásadní předmět ve výuce činoherního herectví, jehož hlavním cílem shledávám umožnit posluchači si „osahat“ divadelní typy, se kterými se bude setkávat v profesionálním divadle. Pedagogové narozdíl od mé původní představy nefigurují jako velitelé, nadřízení nebo komandanti, jejichž příkazy bych se měl při tvorbě přesně řídit. Jejich největší přínos spatřuji v navigování a nacházení zkrátek při cestě za postavou. Je to právě velká zkušenost, jež jim vůbec dovoluje učit. Ačkoli se v mnoha knihách dočítám receptů na postup při přípravě role, tyto postupy jsou vždy uvězněny v psaném textu bez možností doptání se nebo přiblížení dalším příkladem. Učitelé jsou zároveň přímými pozorovateli a mohou kdykoli zasáhnout, řítí-li se student do slepé uličky. Zásadní je jejich osobní zkušenost a osobní tvůrčí metodologie spolu s vysokou mírou empatie. Učitelé pro mě byli jakýmisi šerpy, kteří znali cestu na vrchol hory a zároveň mi ulehčili od bagáže. Zkrátka mi ulevili, abych se mohl lépe soustředit na cíl. Každý pedagog je jiný, každý má jiný styl herectví stejně jako styl

výuky. Díky tomu máme větší šanci nalézt přístup nám nejbližší nebo eklekticky vyzobat nejlepší prvky od každého.

Jelikož při hodinách herecké tvorby dotýkám niterných témat, za která se můžu i stydět, je pro mě důležité mít v pedagoga velkou důvěru. Potřebuji si být jistý, že nezneužije žádných informací nebo situací k jiným než pedagogickým účelům. Proto jsou přístup a vystupování učitele zcela zásadní. Nedomnívám se, že to záleží na času, který s námi pedagog stráví mimo učebnu nebo jakých profesních úspěchů dosáhl. Je to charisma – „dar boží milosti“, zvláštní nadání, díky kterému učitel jen svou přítomností během okamžiku vybudí člověka k tomu, aby na sobě pracoval. Pochopitelně ne každý touto schopností disponuje, což je konkrétně na tomto oboru škoda.

Upozorním na jeden moment, ve kterém spatřuji nevhodně zvolený výběr textu. Ve druhém semestru jsme se věnovali problematice jednání slovem. Byly pro nás zvoleny texty Moliéra, na kterých jsme se seznamovali se základy slovního jednání. Problém pro mě nastal, když jsem měl tyto poznatky aplikovat ve scénické tvorbě, kde jsme zkoušeli *Sluhu dvou pánů*, tedy *commedii dell'arte*. Ačkoli se v obou případech jedná o komedie, pro divadelního začátečníka to jsou dva odlišné světy. V prvním je důraz na slovní humor, kdežto v druhém na gagy. Domnívám se, že pokud by na herecké tvorbě byla zvolena například situační komedie, lépe bych pronikl do světa *dell'arte*. Nicméně tu pokládám za výsostně stylizovanou a nesmírně obtížnou, a měla by se objevit až v pozdějších semestrech. To je asi jediné zaškobrtnutí, které si vybavuji. V ostatních semestrech jsem byl vždy spojený s pedagogem, textem i procesem práce.

### **3.4 Scénická tvorba**

Narozdíl od tvorby herecké se při scénické výuce nesetkáváme s pedagogem v takové míře. To vnáší mnohé neduhy i příležitosti. Vzájemná nejistota nás někdy motivuje k vytrvalé práci, na druhou stranu se občas zacyklíme právě v té slepé uličce, od které nás přítomný pedagog může navigovat pryč. Trochu mě mrzí, že v hodinách scénických není učitel přítomen pokaždé alespoň v prvních semestrech. Představa, že herecký pedagog dorazí jen na jednu hodinu každých deset čtrnáct dní, mě spíše děsí. Uznávám, že samostatná práce je důležitá a musíme k ní být vedeni, hlavně však ve formě domácích příprav. Domnívám se, že tato absence pedagoga může mít za následek spoustu negativních projevů, kterým se dá předejít. Není výjimkou, že nacházíme studenta režie vyčerpaného, případně v částech zkoušení nemohoucího jakéhokoli postupu. Vzájemně se dokážeme motivovat jen tak daleko, kam naše zkušenosti dosahují. Nejsem ale student režie, ani režisér, abych byl schopen se zcela vcítit do jejich rolí. Je to jen výsledek mého pozorování a reflexe zkušenosti. Možná je tento přístup „skoč do vody a plav“ výhodnější než jiné.

Musím ale poznamenat, že učitelé herectví byli při hodinách přítomni velice často. Nežřídko se tak stávali i pedagogy studenta režie, který potřeboval jejich pomoc.

### 3.5 Jevištní pohyb

Třetí mezi nejdůležitějšími předměty je jevištní pohyb. Před nástupem jsem neměl tušení, co se pod tímto názvem skrývá. Říkal jsem si, že se asi budeme učit chodit po jevišti či co. Je to bláhové, ale není celá naše škola v něčem taková? Vyklubal se z toho předmět syntetizující nejvíce prostředků a dovedností, který v mnoha ohledech překoná i inscenační tvorbu v DiSKu. Ta jedinečnost se skrývá v univerzalitě jevištního prostoru, který bych nazval až jevištěm komediantským. Alespoň v hodinách doc. Packa tomu tak jistě bylo. Před zkoušením samotných komedií by mělo docházet k osahání si komediantského jeviště a dostatečnému pochopení základních principů komedie jako gag, fáze nebo typ. V našem případě tomu tak nebylo a výsledek klauzur druhého semestru tomu odpovídal. Předpokládám, že jsme byli trochu zavedeni výsostnou stylizací commedia dell'arte. Nebyli jsme schopni odlišit formu od principu.

Narozdíl od scénické tvorby jsme nepracovali s pevným textem, přibližovali jsme se tedy některými prvky devised theatre nebo formám pantomimy. Neplatila pro nás stejná pravidla jako jinde. Podstatným faktorem byl také fakt, že jsme většinu věcí museli „vymyslet“ a nazkoušet. To jsou ty nepříjemné momenty, kdy víte, že pokud se nepřipravíte, bude to vidět. Zpětně si uvědomuji, že ne vždy jsem cítil chuť něco vymýšlet. Ale neměla by to být právě touha po tvorbě to, co nás nejvíce motivuje k herectví? Jsem si vědom, jak pohodlné je pouze „zkoušet s textem“ a jak se musím přemáhat k tvořivosti. Jevištní pohyb nám pomáhá překonávat komfortní zóny jako žádný jiný předmět, a proto by mu měla být věnována možná i podobná časová dotace jako u hlavních předmětů.

### 3.6 Trénink, akrobacie, tanec

Tato skupina fyzických předmětů má své jednoznačné místo v rozvrhu. Jevištnímu pohybu jsem věnoval větší důležitost, ale to z důvodu jeho syntézy vícero prostředků. Předměty rozvíjející fyzickou zdatnost a kultivaci pohybu vyrovnávají psychické zatížení a zvýšením fyzické zdatnosti pomáhají překonat spoustu neduhů, které mohou během studia nastat. Ne nadarmo se říká ve zdravém těle zdravý duch.

Je ale pravdou, že ne všichni pedagogové vyhovují všem, a i náš ročník měl s některými zásadní problém. Přičítám to ale osobním antipatiím spíše než špatným pedagogickým postupům

### 3.7 Podoby herectví, dějiny divadla, divadelní percepce, zahraniční spolupráce

Samozřejmě se v případě dějin divadla jedná o zásadní předmět nevyhnutelně potřebný ke zdolání závěrečných zkoušek, který také nutně rozvíjí náš obecný divadelní přehled. Naproti tomu divadelní percepce je jakési přiblížení současných divadelních tendencí, a to sympatickou formou výkladu osobních zkušeností a zážitků vyučujícího nebo prezentacemi



studentů. Domnívám se, že jeho potenciál je obrovský a rozhodně by neměl být zanedbaný. Vyšší časová dotace se vyplatí a motivuje mě jako studenta získávat podrobnější informace o světovém divadle. Bylo by fascinující mít možnost s vyučujícím odcestovat do ciziny a poznávat tamější divadelní kulturu. Časově i finančně je to ovšem zapeklitý problém.

V našem jsme ročníku jsme měli obrovské štěstí. Náš vedoucí MgA. Daniel Hrbek, Ph.D., RIP. byl schopný zorganizovat dva zahraniční pobyty v Paříži a v New Yorku. Každý student se zúčastnil minimálně jednoho z nich. V Paříži jsme pracovali na autorské inscenaci k výročí sametové revoluce, kterou jsme posléze odehráli v pařížském Českém centru. Je mi známo, že tato spolupráce stále probíhá a přináší studentům jedinečnou možnost seznámení se s Paříží a její kulturou. V New Yorku jsme spolupracovali se studenty z The New School a naším cílem bylo vytvořit podklady, na základě kterých bychom v procesu zkoušení pokračovali v České republice. Víze projektu byla několikoroční a výsledná inscenace/performance měla být odehrána jak v USA, tak v Česku. Projektu se stala osudnou pandemie COVID-19, která veškerou spolupráci zhatila. Přesto si myslím, že se jednalo o jeden z nejzásadnějších okamžiků, který formoval mé uvažování o světovém divadle. Takovéto projekty slouží nám hercům jako schůdná substitute programu Erasmus, kterého je povětšinou možné se zúčastnit až po čtvrtém ročníku, to jest v okamžiku, kdy máme největší šanci získat práci. Na to nemá každý odvahu.

Podoby herectví považuji za jeden z mála propojujících prvků mezi divadlem a filmem na naší škole. Je až s podivem, jak málo se o filmu dozvídáme, a o filmovém herectví ani nemluvě. Možnost alespoň zhlédnout významné filmy, které bych si já sám nikdy nepustil, je obohacující. Netýká se to vyloženě tohoto předmětu, spadá to spíše pod hereckou tvorbu, ale měli bychom být výrazně více seznamováni s filmem a jeho prostředky. Současný kurz s profesionálním režisérem z FAMU, který ani nemá jasně stanovenou časovou dotaci, či dokonce není předem naplánován, je naprosto nevyhovující. Princip hledání společných dnů, kdy by bylo možné spolupracovat s režiséry z FAMU, nikdy nevyhoví všem. Domnívám se, že spolupráce napříč fakultami je kritická. Vzhledem k tomu, že se nikde v Česku nevyučuje nic jako filmové herectví a činoherní katedra DAMU má prestižní herecký obor, jsem přesvědčen, že by filmová složka měla být daleko podstatněji zastoupena. Pro nás pro studenty by to byla obrovská výhoda na trhu práce a každá zkušenost s filmem je k nezaplacení.

### **3.8 Vývoj a estetika hudebně-dramatického myšlení**

Tento předmět lehce vyčnívá mezi ostatními teoretickými svou náplní. Jako jeden z mála se nezabývá činohrou, ale přibližuje nám svět divadelních druhů opery a baletu především z hudebního hlediska. Oceňuji, jaký zájem o klasickou hudbu ve mně předmět vyvolal. Do té doby jsem o ni zájmal dosti povrchně a měl jsem hodně slabé povědomí o autorech a jejich dílech. Vděčím tedy prof. Franzovi za uvedení do krásného světa hudby, která je nejuniverzálnějším druhem umění vůbec a jejíž využití v činohře je naprosto zásadní.

Domnívám se ale, že by se tento předmět měl vyučovat až v pozdějších dobách studia. První dva ročníky jsou nabitě ohromným množstvím předmětů a já vzpomínám, že v této záplavě jsem nenacházel dost kapacity věnovat dostatečnou pozornost právě tomuto. Navíc je to předmět vyhlášený svou těžkou ústní zkouškou, která dle mého názoru zcela neodpovídá jeho postavení ve studiu, například ve srovnání s dějinami divadla. Možná by bylo vhodné zvážit, zdali by se neměl stát nepovinným, či by neměl být nahrazen povinným Názvoslovím, kterému se budu věnovat později.

### 3.9 Názvosloví

Mnozí pedagogové stále hledají ideální program pro první ročník. Jak píše doc. Eva Salzmannová, zásadní je rozhodnutí, zda se bude začínat s textem, či bez něho<sup>4</sup>. Souhlasím s jejím předpokladem, že většina posluchačů má zcela zkeslené představy o herectví. To, že jsem se opravdu těšil na ty velké role a na sebepožívání, je úsměvnou pravdou. Zarazilo mě tedy, že prvních několik týdnů se sestávalo pouze z neverbálních situací, práce s tělem a s emocí. Díky tomu jsem pocítil obrovskou komplexnost fenoménu herectví. Když využiji *Abecedu herectví*<sup>5</sup>, kterou zmiňuje doc. Salzmannová a pokusím se reflektovat jednotlivé lekce, spatřuji podobnost s našimi prvními hodinami na škole. Jen mě překvapuje, jak moc se mi vytratily z aktivní paměti. Naprosto souhlasím s důležitostí vysvětlení pojmů jako jednání, dialog, souhra, předpoklady kreativity, emoce, konflikt, situace atd., ale vybavují se mi podobné pocity jako z prvního čtení *O herecké technice* od Michaila Čechova. Jako bych v tu chvíli neměl dostatek zkušeností, na která bych si dokázal Čechovova slova přivlastnit, ačkoli byla na hodinách zřetelně demonstrována. Zároveň mi jaksi chybělo pozdější připomenutí. Doc. Salzmannová také popisuje svoji zkušenost, kdy zadala ročníku k samostudiu několik knih o hereckých technikách. Zarazilo ji, jak dlouho musela se studenty téma rozebírat, aby jim porozuměli<sup>6</sup>.

Náš ročník už neprošel předmětem divadelního názvosloví. Další teoretické střetnutí tedy nastalo až ve čtvrtém semestru při psaní postupové práce a vzpomínání to bylo často dosti bolestivé. Spatřuji také jistou nevýhodu v rozmanitém názvosloví herectví. Ne, že by

---

4 Salzmannová, Eva. 2019. str. 21, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou damu 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé : NAMU, 2019

5 Salzmannová, Eva. 2019. str. 59-60, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou damu 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé : NAMU, 2019

6 Salzmannová, Eva. 2019. str. 62, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou damu 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé : NAMU, 2019

jeden autor používal správnější termíny než ten druhý, některý je mi ale bližší. Nakonec vždy dojdou úvahou k tomu, že oba myslí jeden a tentýž aspekt. Situace se komplikuje ve chvíli syntézy vícero pramenů. Obzvláště v prvních ročnících, kdy se teprve seznamují s problematikou oboru, ztrácím orientaci mezi jednotlivými pojmy autorů. Herectví je natolik komplexním a hlavně subjektivním tématem, že je přirozené užívání osobních pojmenování každým pedagogem. Proto narážím na absenci divadelního názvosloví jako předmětu. Myslím, že by bylo velice vhodné ho do výuky opět zařadit a ve větší míře zdůrazňovat podobnost mezi autory nebo přiblížit možné způsoby interpretace. Jisté tendence nesla i herecká propedeutika, ale intenzivní nálož přednáškového typu má pro mě nesporné klady.

## 4 Interpretační a devising theatre

V této kapitole se pokusím popsat rozdíly mezi těmito pojmy, kvůli kterým při následné tvorbě musím volit lehce odlišnou osobní tvůrčí metodologii v dialogu se sebou samým.

V předlistopadových letech byla na škole vyučována pouze metodika podle Stanislavského. Šlo o soubor různých vlivů. Socialistický realismus byl jediným slohem tehdejšího režimu. K. S. Stanislavskij byl nositelem Leninova řádu a Národní umělec Sovětského svazu. Zároveň byl objektivně vynikajícím režisérem, hercem, autorem a jeho Metoda je i v současnosti hojně vyučována. Po sametové revoluci v roce 1989 se celá společnost včetně té umělecké stala otevřenější vůči okolnímu světu. Socialistický realismus, na němž ulpívala pachuť protěžování, se vytratil. Přicházely nové styly, které s sebou přinášely nové umělecké výzvy. Herci se střetávali s novými texty, na které musela reagovat i jejich herecká technika. Obecně se na katedře činoherního divadla herci seznamují převážně s metodologií tvorby postavy v interpretačním divadle a metodologií tvorby postavy v devised theatre. V praxi se absolvent setká v naprosté většině s interpretačním divadlem. Zkoušení tedy začíná s textem, který napsal dramatik, jenž by neměl být součástí tvůrčího procesu. Jsou jasně rozdělené role tvůrčího týmu. Jsou tu herci, scénograf, kostýmní výtvarník, režisér, dramaturg nebo skladatel. Je dán počet postav i samotný děj. Herec se naučí text, který ve spolupráci s kolegy a režisérem *rozehraje*. Zásadní je režisérova interpretace textu a hercova interpretace postavy.

Zkušenosti s devised theatre ovšem nemají všichni studenti a někteří se s ním neseťkají ani v praxi. Alison Oddey ve své knize *Devising Theatre – a practical and theoretical handbook* přibližuje problematiku pomocí popisu průběhu zkoušení. Zejména klade důraz na rozdílnost v počáteční fázi. Zkoušení začíná z čehokoliv, jen ne z klasického textu. Může se jednat o nápad, ideu, hudební motiv nebo třeba obraz. Pojmy jako ansámbl nahrazuje termínem *group* – skupina, kde jsou si všichni jako tvůrci rovni. Tuto skupinu spojuje onen společný začátek, na základě kterého tvoří inscenaci.<sup>7</sup> Pro herce je nejzásadnějším rozdílem vztah k postavě. Najednou není pouhým interpretem, ale stává se autorem. Většinou nemá k dispozici žádný text, tudíž častěji využívá improvizací, hudební nástroje, tanec, akrobacii atd. Výsledek je kolektivním dílem všech zúčastněných. Přirozeně i v tomto druhu divadla se postupem zkoušení, či dokonce před ním objeví vůdčí osobnost. Ta ve výsledku funguje jako režisér.

Měl jsem to štěstí, že jsme se spolužáky už ve druhém ročníku založili kočovnou divadelní družinu Ductus Deferns. Samozřejmě jsem v té době neměl o devised theatre ani ponětí, ale zpětně můžu zkušenosti reflektovat. Dlouho se nás zmocňovala touha vytvořit něco

---

<sup>7</sup> Oddey, Alison. 1994. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. místo neznámé : Routledge, 1994.

společného, něco, co nám ve škole nebylo dovoleno. Vytvořili jsme skupinu pěti studentů činohry a jednoho studenta neverbálního divadla. Byli jsme to já, MgA. Marek Frňka, Honza Staněk, Mário Mačičák, MgA. Bára Vágnerová a MgA. Tomáš Čapek, který se stal principálem souboru. Ze svých dalekých cest na nás také dohlíží legendami ověřený Herman Čolek. Vznikla tak první inscenace *Ductus Deferens*<sup>2 8</sup>. Hráli jsme o našem dospívání. O první erekci, o první lásce a o prvním styku. Témata jsou to velice banální, přesto pro nás tak zásadní a (doslova) vzrušující. A právě téma bylo základem našeho zkoušení. Děj vznikal opravdu až do poslední zkoušky. Experimentovali jsme se svými těly i s okolními předměty. Měli jsme rebelskou touhu převrátit všechny principy, které nás učili ve škole. Byl to umělecký vý(st)křik frustrace, po kterém následovala uspokojujivá umělecká katarze. Myslím, že už nikdy nezažijí tak svobodný tvůrčí proces. V tom je devised theatre jedinečné; skýtá možnost osobní umělecké výpovědi.

Na škole jsme takovou příležitost dostali až v DiSKu. Jednalo se o inscenaci *Instalace Izolace*<sup>9</sup>. Režisérem se stal onen Herman Čolek a spojovalo nás téma tehdejších dní: COVID-19. Texty jsme psali sami sobě nebo je improvizovali na zkouškách. Byla to cenná zkušenost. Nicméně jsem přesvědčen, že téma bylo moc obecné, ačkoli se dotýkalo každého z nás. Bylo nás také daleko více než při zkoušení s Ductem. Jsem za to vděčný, ale spontaneita, jež předcházela Ductu, vedla k nesporně většímu společnému tvůrčímu nasazení.

Zkušenost s těmito postupy popisuje i doc. Salzmannová. Její první herecký ročník pracoval s osobními výpověďmi. Ty tvořili skrze odpovědi na zadané otázky a realizovat je měli pomocí různých forem jako báseň, píseň, výkřik, povídku atd. Jednotlivé výstupy poté docentka ve spolupráci s dramaturgem sjednotila ve výsledný tvar. Studenti tak získali jedinečnou možnost být *sami sebou* a zároveň si mohli osahat základní principy tvorby inscenace: improvizaci, nabízení, škrtnání nebo pokus o vytvoření role sólisty a naopak davu. Cílem bylo dospět k maximálně autentickému projevu.<sup>10</sup> My jsme takovou možnost v prvních měsících studia neměli. Pokládám to za vzrušující možnost odhození velké spousty studu a napojení se na proces tvorby inscenace. Celé čtyři roky jsem se totiž bál toho, že udělám chybu. Paradoxně byla naší první ročníkovou devised „inscenací“ etuda v rámci *Přijímače*. Nehledě na kontroverze, které ho obestírají, jsme díky němu poprvé museli pracovat společně a sami se stát autory. Doc. Salzmannová se v prvním semestru věnuje pouze poznávání a rozvíjení osobnosti herců, snaží se jim porozumět a vycházet z nich. Domnívám se, že se tento

---

8 kolektiv, rež. Herman Čolek, 2020

9 kolektiv, rež. Herman Čolek, DiSK, 2021

10 Salzmannová, Eva. 2019. str. 45-52, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé : NAMU, 2019

přístup může osvědčit i u jiných pedagogů, ačkoli shledávám jistou výhodu v režijních schopnostech paní docentky.

## 5 Kazuistiky

### 5.1 Vnitřní nasazení

V této kapitole se chci pokusit popsat, z jakých teoretických podkladů ve své práci vycházím a jak je aplikuji při zkoušení. Je to nastínění mé vnitřní práce a zveřejnění dialogu, který se sebou neustále vedu. Tento dialog prochází proměnami, které přiblížím reflexí svých starších i nových prací.

V prvním semestru byla mou učitelkou paní Mgr. Regina Rázlová. Pracovali jsme s textem Josefa Topola *Konec masopustu*, já konkrétně jsem ztvárňoval roli Rafaela. V prvních měsících studia jsme se měli dotknout fenoménu existence na jevišti, jevištní autenticity a jednoduše řečeno schopnosti *být přirozený*. Prof. Vostrý to považuje za první předpoklad hereckého projevu. Píše o vyzařování herce, o míře přítomné existence a hlavně o sebevědomí. Nemyslí sebevědomí jako narcistní projev, nýbrž jako vědomí sebe sama, bytí sám se sebou ve shodě<sup>11</sup>. Předpokládám, že proto byl vybrán text s realistickými prvky a přirozenou formou jazyka. Ačkoli u Topola spatřuji místy magické přesahující tendence, či dokonce stylizovaný jazyk, v našich scénách tomu tak nebylo.

Řekne-li se přirozenost nebo autenticita, vybavím si jako první obraz filmového plátna. Herci vypadají jako prostí lidé z ulice, jako lidé z masa a kostí, z našich každodenních životů. Vidím Billa Murrayho a Scarlett Johanson ve filmu *Lost in transtation (2003)*, kteří jako by pouze vedli slovní i mimoslovní konverzace, avšak s všeprostupující, vzrušující, *živoucí* pravdou. Dodnes je mé vnímání dost podobné. Ona síla a hloubka herecké autenticity probublává z *vnitřního nasazení*.

To, co já dnes vnímám jako autentický výkon, se ovšem v průběhu vývoje divadla razantně měnilo. Prof. Vostrý píše o různých stylech, které v divadelní praxi převládaly nebo se překrývaly.<sup>12</sup> Jako zástupce současné mladé generace jsou mému vkusu nejbližší styly realistické až civilistní. Zřejmě je to proto, že jsem vyrůstal v době obklopený internetovými videi, ve kterých figurovali převážně neherci. Rozdíl je patrný i mezi preferencemi mých rodičů a mnou. Současnou audiovizuální produkci shledávají příliš rychlou nebo povrchní, říkají, že to není jako dřív. To je proměna stylu, ke které došlo v posledních desetiletích. Dnes vidáme především realistický styl, kdežto romantický a klasický se uplatňuje hlavně v divadle.

Stejně jako před pěti lety Regina Rázlová na učebně, tak i dnes Pavel Khek v Divadle na Vinohradech mluví o pevném vnitřním základu emoce, na které musím stavět, chci-li být uvěřitelný a nepůsobit jako patetický tragéd. Otázkou je, kde se tato vnitřní hluboká pravda bere? Michail Čechov vychází z psychologického gesta, jež nás skrze fyzický tonus dostává k psychickému napětí. To jistě není špatné vysvětlení a jistě pravdivé je. Zažívám to pokaždé,

---

<sup>11</sup> Vostrý, Jaroslav. 1998. O hercích a herectví: osobnost a umění. místo neznámé : Achát, 1998.

<sup>12</sup> Vostrý, Jaroslav. 1998. O hercích a herectví: osobnost a umění. místo neznámé : Achát, 1998.

když se zjevím na velkém jevišti. Vkročím-li s otevřenou náručí, vypnutou hrudí a rychlejším tempem, *cítím* něco úplně jiného, než vejdu-li schoulený do klubička jako při záchvatu melancholie. Nicméně to, jak já vnímám ono hluboce vybudované vnitřní napětí, spatřuji lépe ve slovech Declana Donnellana z jeho knihy *Herec a jeho cíl*. Donnellan odpovídá hercům na jejich nejčastější otázky. Právě na ty, které mě provázejí při každém zkoušení. Jsem přesvědčen, že jeho odpovědi jsou přínosné pro každého studenta i herce, jelikož se nejedná o metodické pokyny výuky, ale jakousi „KPZku“ při výkonu povolání. Donnellan také dochází k závěru, že odpověď na všechny tyto otázky lze najít v tom, čemu on říká *cíl*<sup>13</sup>. Co je to tedy ten *cíl*?

## 5.2 Cíl

Na jevišti nikdy neexistují jen já. Vždy to musím být já a cíl. Mohlo by se zdát v příkladě monodramatu, či když jsem na scéně sám a mám například monolog, že žádný fyzický cíl nikde není. Neexistuje partner, ke kterému směřuji slova. Ale cíl není fyzický. Cíl je předmět, ke kterému směřuji své jednání. Může to být *Danníček*, který *Nad'u přemlouvá*, aby se s ním vyspala. Můžu to být ale i já, když si v monologu dodávám odvahy nebo se přemlouvám k činu. Bez konkrétního cíle se herecký projev stává patetickým, obecným. Může z něho vzniknout hercova exhibice emoce, jež ale k ničemu nesměřuje, nikam necílí. Je jaksi vytrhnutá z kontextu. Je to motiv obrazu bez pozadí<sup>14</sup>. Často se to stává a i já byl příkladem, kdy toto prožívání vnímá herec jako to *pravé umění*. Libuje si v emocionální tortuře. Ale opak je pravdou. Doc. Tomáš Pavelka píše o začínajících studentech herectví ve své habilitační práci, kde věnuje pozornost mylnému směřování pozornosti herce: „Většinu z *nich (studentů, pozn. autora)* je třeba „přesměrovat“ z jejich často naivních a zkreslených představ o profesi na odlišný způsob uvažování. Odvést je od ukazování a exhibování, které většinou považují za herectví, k „vnitřní“ herecké práci. K soustředěné, samostatné práci, která bude vyžadovat mnohem víc úsilí a osobního vkladu, než patrně očekávali. A bude přinášet mnohem více nejistoty a pochybností než pocitů uspokojení.“<sup>15</sup>

Jak tedy pracovat s oním cílem? Kde ho najít? Jak k němu směřovat a proč ho nikdy neopustit? Donnellan otázku rozebírá odpověďmi na následující otázky:

Nevím, co dělám

Nevím, co chci

Nevím, kdo jsem

Nevím, kde jsem

Nevím, jak se mám hýbat

---

13 Donnellan, Declan. 2007. *Herec a jeho cíl*. místo neznámé : Brkola, 2007.

14 Donnellan, Declan. 2007. kapitola 2., *Herec a jeho cíl*. místo neznámé : Brkola, 2007.

15 Pavelka, Tomáš. 2021. str. 10 Konec vlády jedné školy. Praha, 2021. str. 40



Nevím, co bych měl cítit

Nevím, co říkám

Nevím, co hraju

Donnellan přibližuje fenomén cíle několika příklady. Striktně odsuzuje schované *já* ve výše zmiňovaných otázkách. Upozorňuje, že cíl se nikdy neskrývá v nás samých, v naší potřebě vědět, co dělám, kdo jsem atd. Apeluje na existenci cíle ještě před zkoušením, která bude předcházet těmto zavádějícím otázkám. Cíl definuje i pomocí sloves. Tvrdí, že herec může hrát pouze slovesa s jasným předmětem. To vystihuje nekonečné připomínky typu *nemůžeš hrát, že jsi prostě smutnej, to je hrozně obecný*. Obecnost vzniká kvůli absenci předmětu, ke kterému sloveso odkazují. Změním-li situaci, že jsem *smutný, protože jsem zalhal své matce*, vzniká před mýma očima konkrétní obraz. Pavel Khek při zkoušení *Vzpoury lásky*<sup>16</sup> připomínal některé mé výstupy slovy *musíš před sebou vidět tu Fuente Ovejunu, která zabila Komtura a bude chtít zabít tebe, musíš vidět, jak je mučíš, zabiješ, pálíš, meleš v mlýnku na maso, teprve potom ti to budu věřit!* Ačkoli si tento výjev představuji, musím ho vidět! Vidět před sebou. Cíl nikdy nemůže být uvnitř mě. Takový obraz cíle vzniká bez větší námahy, není k němu zapotřebí velkého úsilí, a právě díky této lehkosti můžu působit přirozeně.

Můj osobní postoj k cíli je následovný. Ať už je fyzický, nebo představovaný, vnější nebo vnitřní, vždy je to podnět, na základě kterého já jako herec reaguji. Proměnlivost cíle mi dodává impulzy, jenž akcelerují mé jednání. Díky tomu se nesoustředím sám na sebe, na své jednání, ale na externalitu, jejímž pánem nejsem. Jsem tedy zcela v moci nepředvídatelného kreativního procesu. Mohu se konečně vykašlat na přemýšlení. Reaguji, ergo jedním.

### 5.3 Soustředění a pozornost

Donnellan ovšem upozorňuje na nešvary herců. Klade otázku, zdali máme ony cíle pozorovat nebo se na ně soustředit. Před přečtením jeho knihy jsem nevnímal výrazný rozdíl mezi těmito pojmy, ale dnes vím, že je zásadní. Odpověď je logickým vyústěním chápání cíle. Soustředění nám umožňuje vnímat cíl detailně, možná i reagovat. Nicméně jsme stále fixováni pouze na jeden. Donnellan však upozorňuje, že cíl není nikdy jen jeden, a i těchto víc se stále proměňuje. A právě pozornost vůči vícero cílům je pro herce nejvýhodnější. Narozdíl od soustředění ji ani nedokážeme ovládat. Přináší proto spontaneitu vhodnou pro tvůrčí proces. Na jevišti bychom tedy měli být pozorní, nikoli jen soustředění.

### 5.4 Ďábel

Dalším problémem, jenž Donnellan popisuje, je blok. Nazývá ho také ďáblem. Jedná se především o pocity viny vůči svému výkonu, o strach z neúspěchu, zavržení, kritiky atd. Při čtení mě nejvíce zasáhla poznámka o receptu na zaručenou katastrofu. „*Dneska to zahraju*

---

<sup>16</sup> *Vzpoury lásky* (Fuente Ovejuna), Lope de Vega, předklad Anežka Lipusová, režie Pavel Khek, Divadlo na Vinohradech, 2023

*jak nikdy! I když se mi něco nepovedlo, teď do toho šlápnu a napálím to tam!*“ Jak často na mě tyto myšlenky přicházejí. Kolikrát si je říkám před představením nebo v jeho průběhu. Vždy jsem to pocítoval jako pozitivní motivaci, vzrušení sama sebe do kreativního boje! Ale opak je pravdou. Najednou se začínám *soustředit* na sebe, na to, jak hraji, jak reaguji, co dělám. Jsem uzavřený v minulosti, nesleduji *přítomnost*. Místo abych byl *pozorný* vůči cílům, jsem zavřený ve své vlastní hlavě, sobecky orientovaný jen na sebe. Snažím se co nejlépe existovat v přítomnosti. Ale dává to snažení smysl? Donnellan dává geniální příklad: *“Představte si, že jste na návštěvě, pohodlně sedíte na pohovce, a najednou vběhne hostitel a začne vás přesvědčovat, abyste se posadili. Vy namítnete, že už přece sedíte, ale on ječí dokola: No tak se víc snaž!” (...)* Snažíte se líp „sedět“, protože jaksi nesedíte dost dobře... Zkoušíte to pořád víc a víc, ale hostitel je čím dál rozčilenější a frustrovanější, až začne křičet. Možná to zní šíleně, ale právě to se děje, když se pokoušíte o přítomnost na jevišti.”<sup>17</sup>

## 5.5 Potřeba a chtění

Stejně jako rozdíl mezi soustředěním a pozorností i odlišnosti mezi chtěním a potřebou postavy na jevišti zdají se být kruciólní. K této problematice cituji Donnellana: *„Potřeba jasně ukazuje, že cíl má něco, bez čeho se nemůžeme obejít, zatímco chtění může nepřímou naznačovat, že něco můžeme soustředěným úsilím vůle začít i přestat chtít.”*<sup>18</sup> Při zkoušení scény ve *Fuente Ovejuna* jsem narazil na nedostatečné *nasazení*. Předcházel jsem jako Velmistr před Krále a Královnu a žádal je o odpuštění. Jakmile jsem jen chtěl, aby mi odpustili, situace nefungovala, byla plochá a scházela jí dynamika i pointa. Teprve se vstupem potřeby, aby ušetřili můj život, se mé jednání proměnilo. Skutečně ta skrytá nevyhnutelnost *potřebuji být ušetřen* přináší pro herce intenzivnější a konkrétnější cíl jednání.

## 5.6 Dialog herce se sebou samým

Zabýval jsem se aplikací teorie a její zpětné reflexe. Nyní se chci přesunout k více osobním poznatkům. Omlouvám se za méně formální vyjadřování a překrucování termínů. Při zkoušení mám v hlavě stejně takový „mišmaš“, že než o přesné termíny jde o principy.

Když jsem se na škole setkal s prvním pořádným textem, výše zmíněným *Koncem masopustu*, chtěl jsem všem ukázat, jak vše zvládnou. Měl jsem bohaté zkušenosti z amatérského divadla, kde se mi dařilo, vyhrával jsem různé soutěže a tak dále a tak dále. Věřil jsem si. Z mého narcistního přesvědčení o svém talentu mě rychle vyvedly dvě připomínky.

---

<sup>17</sup> Donnellan, Declan. 2007. str. 43 Herec a jeho cíl. místo neznámé : Brkola, 2007.

<sup>18</sup> Donnellan, Declan. 2007. str 69, Herec a jeho cíl. místo neznámé : Brkola, 2007.

### 5.6.1 Nemaluj!

Nechápal jsem, co tím paní Rázlová myslí. Jak že jako maluji? Ukázalo se, že ve své touze být perfektní a hlavně *zajímavý*, na jevišti spíše zpívám, než mluvím. A vzhledem k tomu, že nejsme v muzikálu, je to celkem problém. Dobrá tedy. Odnaučit se nepřirozené intonace je běh na dlouhou vzdálenost. Pochopil jsem, že jsem toho využíval snad od svých prvních jevištních zkušeností. Přišel jsem i na další podstatnou věc. Intonace si přivlastňuji už při učení textu. Je pro mě snazší se text rovnou učit v *postavě*, s motivacemi a s *důrazy*. Lépe si ho zapamatuji. Problém potom nastává na zkoušce. Intonace, a hlavně akcenty jsem si zažil natolik, že se jich nemůžu zbavit ani v prostoru. Pak jsem sám zmatený, proč repliky, které říkám, nedávají v situaci takový smysl. Je velký rozdíl mezi ***Ptám se tě naposledy, Lauro*** a *Ptám se tě naposledy, Lauro*.

Poučení zní: Nauč se ty repliky jako úřední dopis, bez zaujetí. Podtexty a důrazy objevuj při zkoušení.

### 5.6.2 Co ty nohy?

Nohy má skoro každý herec. Téměř každému herci také oddaně slouží. Přináší nás na jeviště i z jeviště. Učiní významný krok, je-li to potřeba. Nebo naopak ustoupí hereckému partnerovi. Nohy dokážou dokonce tančit! Nikterak nohy mé. Nechci z toho dělat kdovíjaký problém. Nicméně jsem byl pod palbou nekonečných připomínek jako *Máš odpojený nohy od zbytku těla*. Logicky jsem nohy k trupu připojil a vědomě pobíhal, skákal, vykračoval a konal všemožné další šílenosti. Po tomto mikro dialektickém vývoji užívání vlastních údů jsem pochopil, o co jde. Jakmile si na jevišti nejsem něčím jistý, něco mě znervózňuje, neumím text nebo se děje cokoli, co mě vyvádí z míry, zkoprním. Vršek těla dokáže jednat, ale nohy jako by byly uzemněny.

Poučení zní: Když si něčím nejsi jistý, potřebuješ poradit nebo se ujistit, raději nepokračuj ve zkoušení a ujasni si to. S takovým hendikepem je zkouška kontraproduktivní.

### 5.6.3 Věř slovu

V druhém semestru herecké tvorby jsem byl veden doc. Tomášem Pavelkou. Zabývali jsme se komedií, konkrétně kompilací Moliérova *Lakomce* a *Misanropa*. Vrátil-li v rychlosti k tématu *malování*, Alexandrín mi otevřel oči naprosto. Ve verši záleží samozřejmě na rytmu, ale významotvorný je především důraz. Opět jsem si ověřil, co jsem poznal dříve. V tomto semestru už nešlo jen o naši schopnost existence na jevišti. Nyní jsme se měli dotknout šťavnaté herecké látky jménem *jednání slovem*. Pamatuji si, jak nepřesně jsem to vnímal. Nějak jsem si nedokázal představit, o co jde? Copak jsem slovem nejednal i dříve? V čem se to teď má lišit? Určující byla poznámka pana Pavelky: „*Musíte se zcela opřít o slova, která říkáte. Musíte jim plně věřit!*” Dlouho jsme četli u stolu a snažili se být pomocí dialogu a situace

zcela pohlcení hrou.<sup>19</sup> Nakonec jsem uvěřil. Najednou jsem cítil sílu slova. To, co se mi nejprve zdálo jako nepřírozené a „moc“, bylo v tu ráno nejsilnějším prožitkem, jaký jsem na jevišti zažil. Důvěra v text, a to především ve verš, je od té doby neoddělitelnou součástí mé herecké práce. Činohra je text a já chci být činoherním hercem.

Text je zároveň jedním z pramenů, které mi pomáhají pochopit, jak postava přemýšlí. Jeho analýza je tedy nezbytná. Doc. Salzmannová to shrnuje následovně: *„Metoda zpochybňování textu, to znamená nebrat text mechanicky jako předem danou věc, ale naopak s ním polemizovat, hledat v něm tajemství, zdá se mi nejlepší cestou k tomu, jak si ho osvojit do té míry, že je pak herci vodítkem při práci na postavě.“*<sup>20</sup>

Poučení zní: Věř tomu, co říkáš. Najdi se slovech sílu a ony vše odehrají za tebe. Ty buď jen prostředníkem mezi básníkem a divákem.

#### 5.6.4 Co že to vyjadřují?

Ve druhém semestru jsme se na scénické tvorbě věnovali situační komedii. My konkrétně Goldoniho Sluhovi dvou pánů. Já jsem měl ztvárnit Truffaldina. Samotnému zkoušení předcházelo několik workshopů, kde jsme si měli osvojit základy commedia dell'arte. Pan doktor Hrbek s námi prošel základní charakteristiky jednotlivých typů. S Martinou Krátkou jsme pracovali s mimoslovními hereckými prostředky. To se nejvíce podobalo našemu jevištnímu pohybu. V jedné etudy jsme si měli připravit svou charakteristiku zvířete. Jindy přehrát krátkou situaci dialogu dvou loutek pomocí našich rukou. Nejvýznamněji mě ovšem ovlivnila práce s neutrální maskou. Pochopil jsem, jak důležitý je adekvátní gestus. Jakmile ztratím jako herec schopnost mimiky, je můj fyzický postoj naprosto mylný. Místo štěstí hraji hněv, nebo má představa o smutku vyjadřuje spíše žaludeční nevolnost. Dodnes nejsem plně schopen ovládnout svá gesta, ale vědomí, jak důležitou podvědomou sílu mají, mě nutí nad nimi neustále přemýšlet. Ale pozor si musím dávat na sebekontrolu.

#### 5.6.5 Jsem úplně ztracený

Při zkoušení *Sluhy dvou pánů* jsem zažil největší herecké tápání, nesvobodu, tíseň, která přecházela v zoufalství. Dnes jsem přesvědčen, že se jednalo o potřebu *mít splněno, být hotov*. Přesně o tom píše doc. Pavelka: *„(...) posluchačům zpočátku obvykle brání jejich potřeba „mít splněno“, „být hotov“. (...) Když tedy začnou pracovat s nějakým textem, snaží se především zahrát, co si o něm myslí, demonstrují, jak mu porozuměli. (...) Je nezbytné (a obtížné) přimět je, aby se vzdali „připraveného“ a „rozhodnutého“ a učili se pracovat se „vznikajícím“ a „objevovaným“. Musí si osvojit schopnost dialogického myšlení.“*<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Pavelka, Tomáš. 2021. str. 20 Konec vlády jedné školy. Praha, 2021.

<sup>20</sup> Salzmannová, Eva. 2019. str. 69, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou DAMU 4. listopadu 2015.: katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé: NAMU, 2019

<sup>21</sup> Pavelka, Tomáš. 2021. str. 31 Konec vlády jedné školy. Praha, 2021.

Měl jsem touhu splnit zadání a zpracovat každou připomínku – a že jich bylo. Zároveň jsem byl uvězněn ve fyzické křeči charakterizace typu. Nepochopil jsem, že se jednalo o princip, jaký *sluha* využívá, ale opět jsem chtěl přesně splnit zadání.

Poučení zní: Neorientuj se na výsledek. Snaž se využívat možnosti dialogického jednání. Klad si otázky a odpovídej na ně. Ved' se sebou vnitřní ambivalentní monolog. Hraj si.

### 5.6.6 Konkrétnost

„Herec by se nikdy neměl pokoušet hrát celou figuru... Tu zahraje sled jejích činů a vývoj děje.“ (Otomar Krejča – divadlo jsou jen herci.)

Ve výše uvedených slovech se nachází velká pravda. Touha zahrát najednou několik aspektů postavy, ukázat různé polohy a několik motivací naráz mě přivedla na pokraj sil. Zkrátka a dobře jsem chtěl hrát několik věcí najednou. Uvědomění si, že se dá hrát pouze jedna věc a pak teprve další je nesmírně podstatná. Nejde v jednom okamžiku ukázat strach z příchodu pána a zároveň šmejdít v kufru pána.

Poučení zní: Vždy hraj jen jednu věc. Využívej techniku střihu, pokud musíš odehrát něco jiného. Konkrétnost je životně důležitá a jedině s ní dokáže divák porozumět tvému jednání.

### 5.6.7 Charakterizace

Vedle očekávání z hraní a prožívání oněch velkých rolí, které jako uchazeči často máme, stojí ještě touha po proměně. Cítit se jako někdo jiný, být k nepoznání, to jsou fascinující výzvy. Vidíme hromady hollywoodských blockbusterů, ve kterých jsou herci namaskovaní a někdy až digitálně upraveni, že se stávají pouhými panenkami pro postprodukcí. Za typově nejvýznamnější herce pokládá Meryl Streep, Daniela Day-Lewis nebo Christiana Balea... Všichni jsou spojováni s termínem *method acting*. Jedná se o synkrezi různých hereckých metod s velkým důrazem na Stanislavského. Herci podstupují extrémní postupy, aby se přiblížili svým postavám. Bale kvůli natáčení *The Machinist* (2004) zhubl desítky kilo. Daniel Day-Lewis žil měsíce v lese a naučil se indiánský jazyk pro film *The Last of the Mohicans* (1992) anebo v průběhu celého natáčení *My Left Foot* (1989) nevyšel z role. To je v případě postavy, jež je schopná hýbat pouze levou nohou, dost bizarní. Díky této metodě jsme svědky neskutečných hereckých výkonů, které jsou často oceňovány prestižními cenami. Otázkou ale zůstává, zda je to zdravé a zda to vlastně patří do divadla?

Z výše uvedeného se dá odvodit, že někteří herci dojdou až na pokraj fyzického a psychického zhroucení. Meryl Streep po poslední zkušenosti v *The Devil Wears Prada* (2006) sdělila, že už nikdy nezajde tak daleko při přípravě role. Nebo se nabízí se slova Lawrence Oliviera směřovaná k Dustinu Hoffmanovi: „*Why don't you just try acting?*“ (*Proč to prostě nezkusíš zahrát?*). Zdravé to často není a mnohdy ani nutné. Jen pramálo herců dostane příležitost vytvořit takový umělecký výkon. Přesto je fascinující pozorovat tak velkolepou proměnu herce.

Divadlo se přeci jen od filmu výrazně odlišuje. Především nutnost opakovatelnosti výkonu je pro herce určující. Vezmu-li v potaz repertoárový přístup v českém divadle, musí být herec v jednu chvíli schopen hrát i desítky rolí. Tím se jeho možnost fyzické proměny výrazně limituje. S totální hereckou proměnou se pojí i časová náročnost. Herci tráví i roky jen přípravou. V našich končinách, kdy zkoušení inscenace probíhá během sedmi až osmi týdnů několikrát do roka, se musí herec soustředit na úspornější metodu práce. Jak už jsem psal, představa, že pětkrát ročně sám sebe přetělesním k nepoznání a budu přespávat jako hladový mnich v ulicích Prahy, je komická a život ohrožující. Jak mám tedy postupovat?

Obecně si myslím, že nic jako totální přetělesnění neexistuje. Člověk se zkrátka nemůže změnit, ale můžu proměnit některé své rysy. S tím je možné pracovat. Michail Čechov radí, abychom využili *imaginární tělo*, na kterém budeme hledat charakteristické rysy. Přímo píše: „*Představte si, že ve stejném prostoru, který zabíráte svým vlastním skutečným tělem, existuje jiné tělo – imaginární tělo vaší postavy, které jste práce vytvořili ve své fantazii.*”<sup>22</sup> Dokonce to přirovnává k navléknutí si různého oblečení. Každý šat nás proměňuje, stejně tak jiný způsob chůze nebo mluvy. Důležité je, že vždy navlékáme něco *na sebe*. A teprve potom s tím pracujeme. Sebe narozdíl od *cizích postav* známe, ba dokonce nad sebou máme moc. Vybavuji si slova doc. Pavelky, ve kterých zdůrazňoval orientaci na sebe. Ne v sebestředném smyslu, ale jako ve východisku práce na postavě. My si přivlastňujeme rysy i motivace postav. My jednáme v situacích. My se proměňujeme. My jsme nekonečná studnice materiálu, ke kterému máme neomezený přístup. Proto beru charakterizaci jako výsledek inspirace vnějším světem. Vždy se ale snažím navlékat situace na sebe.

Tuším, že ve třetím semestru jsem se setkal s textem Joe Penhalla *Slyšet hlasy*. Vedla nás tehdy Mgr. Martina Preissová. Věnovali jsme se pouze dvěma scénám. Mojí primární rolí se stal *Dave*. Násilnický zlodějíček, alkoholik a pořádná *guma*. Zkrátka to byl můj naprostý antityp. Takovou příležitost již zřejmě nikdy nedostanu a jsem jí nesmírně vděčný. Otevřela se přede mnou dosud uzamčená brána a já netušil, co se za ní skrývá. Jakmile jsem nucen ztvárnit roli mě absolutně nepřírozenou, musí má představitivost pracovat na maximální výkon. Najednou si nevystačím s vlastní *zkušeností*. Musím pozorovat! Abych se do Davea mohl vžít, nejprve jsem si musel osvojit jeho postoj, chůzi, gestus. Vydal jsem se cestou *vnější charakterizace*. Pokusil jsem se si na sebe Davea obléknout jako smoking na operu. V těsném obleku *pocítíte* něco jiného než v pohodlné mikině. Na základě toho *pocítění* jsem byl schopen osvojit si i *myšlení* nové postavy. Ve spolupráci s paní Preissovou jsem došel k přesvědčení, že imaginární centrum se musí nacházet v rozkroku. To je hnací síla celé postavy. Najednou

---

<sup>22</sup> Čechov, Michail Aleksandrovič. 2017. str. 184 *Hercova cesta: O herecké technice*. [překl.] Zoja Oubramová. místo neznámé : KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017.

jsem dokázal *myslet jinak*. Byl to vzrušující pocit. Kvůli časové náročnosti a nejistotě výsledku je pro mě tento způsob nevyhovující. Ale jsem nesmírně vděčný alespoň za tuto možnost.

### 5.6.8 Interpretace postavy

Existuje mnoho pohledů na svět. Někdo ho vidí jako zlý a nebezpečný, jiní v něm spatřují krásu a malebnost. Jak se nám jeví umělecké předměty, vždy závisí na našem pohledu a osobní zkušenosti, která dává zdánlivě indiferentním dílům přesný význam. Pro každého je tento význam odlišný. Když se tedy poprvé setkám s rolí, hned se mi nějak jeví, mám na ni názor. Ten může i nemusí být v souladu s režisérovým záměrem, proto je naše spolupráce bytostně důležitá. Mé nahlížení na postavu pramení zejména z vlastní zkušenosti, kterou do ní reflektuji. Proto, když jsem poprvé četl *Davea*, vnímal jsem ho jako stereotypního burana. Avšak s takovou obecnou představou si jako herec nemůžu vystačit. Mám dvě možnosti postupu tvorby. Jednu jsem zmínil výše. Jde o charakterizaci vnějškovou, jejíž výhody uplatňuji, když je mi postava na hony vzdálená a z osobní zkušenosti nemám kde brát. Díky této nápodobě je umožněno mně, ale i divákům, zprostředkovat pocity nám neznámé. Pokud by ale herectví usilovalo pouze o tuto nápodobu, byli bychom snad tanečníky. Důležitým faktorem interpretace je jakýsi přesah, který jde až za hercův výkon. To jsou chvíle, kdy si divák po zhlédnutí inscenace uvědomí něco nevyřčeného. Potom mluvíme o katarzi. Jak jako herec mohu dosáhnout takového přesahu? Domnívám se, že se skrývá ve vztahu herce a postavy. U *Davea* jsem měl dvě možnosti. Buďto s odstupem napodobovat burana, a ukázat tak divákům moje opovržení, nebo se pokusit postavu obhájit a vnést do ní živoucí skutečnost. Obě možnosti jsou nesmírně dramatické a obě se využívají v současném divadle.

### 5.6.9 Komický tragéd

Při práci na *Daveovi* mně překvapila ještě jedna věc. Často se připomíná citát Charlieho Chaplina, že *Komedie je tragédie, která se děje někomu jinému*. Ale až do chvíle hereckých klauzur třetího semestru jsem to chápal dosti povrchně. Text jsem vnímal jako hluboké drama plné násilí, vulgarit a ponižování. Že by se někde mezi tím měl nacházet humor, mě ani nenapadlo. V situacích jsem byl naprosto ponořený, hrál jsem to *drama!* Pomyslnou pěstí mi dali diváci. Když jsem vešel na jeviště a řekl prvních pár replik, lidé se smáli! Nejprve mě to vyvedlo z míry. Proč se smějí? Dělá něco špatně? To mi spadly kalhoty nebo co? Dohrál jsem situaci, v průběhu které se ozývaly další smíchy. Po klauzurách mi říkali: „*On byl tak hloupej, takovej zbedněnec. Bylo to vtipný.*” Já jsem hrál drama a oni se tomu smáli! A fungovalo to. Opravdu to byla komedie.

Poučení zní: Pro herce není komedie zásadně odlišná od tragédie... Záleží na okolnostech situace. Vnitřní nasazení a *pravda* musí být u obou stejné.

## 6 Osobní téma

Co je to téma? Na prvních čtených zkouškách většinou dostanu odpověď ihned. Tématem inscenace je generační boj, neschopnost nést následky svých činů nebo zhroucení starého světa. Režisér společně s dramaturgem extrahují základní postoje díla, myšlenky, situační vztahy. Následně se obrátí sami k sobě a hledají svou asociaci. Nakonec spojí jedno s druhým a zrodí se téma. Ale jak k tomu přijdu já-herce? Samozřejmě analyzuji text. Nechávám se vést připomínkami režiséra. A pracuji se svou osobní tvůrčí individualitou.

Jaroslav Vostrý píše o tématu každého herce, o něčem, co je pro každého jednoho z nich osobité a neoddělitelné. Když přicházím na jeviště, už tehdy si s sebou nesu své téma. Můj vzhled dokáže ovlivnit divákovu mínění o mé postavě. Vždy divák jako první zpracovává dojmy skrze archetypy. Tlustý malý muž je bodrý a veselý, blondatá dívka je nevinná a naivní, žena s havraními vlasy přináší tajemství.

Vnější znaky ne vždy ovlivním a musím počítat s jejich imanentní věčností. V tu chvíli se pro mě ale otevře okno příležitosti. Pokud má divák nějaký dojem, není nic zábavnějšího než ho z jeho přesvědčení vymanit. Překvapit ho. Je to dramatické a nosné.

Na jeviště nepřichází pouze mé tělo, nicméně moje přesvědčení a nahlížení na svět jsou divákovi skryty. Vždy však mohou být přítomny v mém jednání. Tvůrčí individualita pracuje s mými předpoklady a její výsledek tudíž nikdy nebude shodný s nikým jiným. To, jak se dívám na svět okolo sebe a potažmo na situace dramatické, odrazí se na mém zpracování dramatického textu. Dochází k symbióze postavy a mě. Nakonec musím postavu napasovat na sebe, abych na jevišti mohl spokojeně existovat. Nikdy se úplně nepřetělím do jiné osoby. Naopak hledám kousky sebe samého, které jsou vlastní i postavě, jež chci ztvárnit.

To mě přivádí k otázce střetávání dvou témat, mého osobního a ztvárněné postavy. To je nejvíce vzrušující zážitek, který se někdy člověku přihodí i v repertoárovém divadle, častěji ale má tu možnost v devised projektech. Pro mě ovšem bylo nalezení osobního tématu složité a hrály v tom svou roli soukromé nevyjasněnosti. Dnes mám ale pocit, že jsem ho našel a bylo by vzrušující s ním pracovat. Navíc se jistě hercovo téma neustále proměňuje, takže je možné ho neustále vnášet do nových inscenací. Herec je zde opět svou vlastní možností.

Psal jsem, že téma postavy objevuji skrze výklad režiséra a po vlastní analýze textu. Střetnu-li se ovšem s postavou autorského divadla, výše zmíněné možnosti zmizí. Na počátku zkoušení autorského představení vyvstávají vždy zásadní otázky: Co je tématem hry? O čem chceme hrát? Co chceme divákům říct? Na jakou otázku hledáme odpověď? Bez odpovědi na alespoň jednu tuto otázku není možná žádná geneze zkoušení. Setkal jsem se s devised projekty, jejichž ambice byly vysoké. Režisér působil sebevědomým dojmem. Téma inscenace však pouze dost nejednoznačně tlumočil hercům. Zkoušení započal napojovacími cvičeními, improvizací a následnou diskusí. Jsem si jistý, že téma neměl a hledal ho skrze naši společnou práci. Výsledek tohoto postupu stál za nic. Tím netvrdím, že je to způsob vždy selhávající, ale



mě a naší Kočovné divadelní skupině se osvědčil postup docela jiný. Čím konkrétnější téma je zvoleno už před samotným zahájením zkoušení, tím lépe.

## 7 Dialog herce s inscenací a režisérem

Pokusím se popsat svůj přístup k procesu zkoušení a uvedu příklady spolupráce s režisérem. V této kapitole jde zejména o dialog s režisérem, který je určující při zkoušení jakéhokoli představení. Chci popsat i nepříliš příjemné okamžiky, ze kterých se, doufám, dají vyvodit hodnotná poučení pro další divadelní tvorbu.

### 7.1 Text

Proces zkoušení inscenace pro mě začíná ve chvíli, kdy se inscenační tým a herci sejdou na první čtené zkoušce. Dramaturg uvede dílo, jeho autora a ukáže nám svět dramatu, ve kterém se budeme příští týdny pohybovat. Režisér před prvním přečtením někdy nastíní svou koncepci, jindy nic neřekne a my se pustíme do čtení. Jedná-li se o drama, které neznám, právě v tuto chvíli se začínají formovat moje první představy o inscenaci a především o mé roli. Nořím se do fascinujících neprobádaných vod. Tvůrčí fantazie pracuje na plné obrátky. Často jedním překotně, chci co nejdříve postavě porozumět, osvojit si ji, nalézt ji. V důsledku čtu povrchně, s chybným důrazem a bez znalosti širšího kontextu. Poslední takové situaci jsem čelil při čtené zkoušce *Pastí na myš*<sup>23</sup>. Bylo to mé první zkoušení *velké role* v profesionálním divadle, a tak se každý můj nešvar chtěl násobit. Raději jsem si scénář vypůjčil a hru si přečetl předem. Přišel jsem o první *wau moment*, ale na druhou stranu jsem nebyl tak nervózní. Mohl jsem se soustředit na děj, jednání jiných postav, režisérovy poznámky a paradoxně jsem se vůbec nezajímal o to, jak svou postavu čtu. Najednou jsem se nebál, jak budu na ostatní působit. Šlo mi o kontext hry. A hrozně se mi ulevilo.

Další čtené zkoušky jsem chtěl absolvovat podobně. Zřekl jsem se překotného jednání. Doma jsem si vzal ke scénáři tužku a začal si podtrhávat důrazy v replikách. Ony najednou začínaly dávat smysl. Najednou jsem věděl, co říkám. Nemusel jsem složitě fabulovat motivace a *malovat*. Nakonec jsem pracoval s textem jako s materiálem pro mě zásadním. Téměř vše, co potřebuji k vytvoření a interpretaci postavy, nacházím v něm. To je obrovská výhoda při zkoušení s pevným, ověřeným textem.

V průběhu čtených zkoušek a v následných chvílích, kdy se k textu vracím, mluví na mě jinými tématy. Doc. Josef Vinař to popisuje slovy: „*V čase a časem se věc (text, pozn. autora) více ukazuje, ukazuje další své plošky a strany, víc se odhaluje a porozumění dozrává.*”<sup>24</sup> Proto jsem se musel smířit se skutečností, že svou postavu “nepochopím” během prvních chvil. S postupem času se mi text jevil rozdílně, v jiných hloubkách, a tedy se stále prohlubovala úroveň mého porozumění.

---

<sup>23</sup> A. Christie, Divadlo na Vinohradech, režie Jan Burian, 2022

<sup>24</sup> Vinař, Josef. 2017. str 93, Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví. [editor] Jan Dvořák. místo neznámé : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017.

## 7.2 Aranžmá a mizanscéna

Přiznám se, že jsem dlouho nespatořoval rozdíl mezi aranžmá a mizanscénou. Oči mi otevřela až doc. Salzmannová, která oba pojmy odlišuje takto: „*Mizanscénu chápu jako „grafické rozvržení” postav na jevišti, tedy nejen postav vůči sobě navzájem, ale i vůči jevištním prvkům. (...) Aranžmán chápu jako technická základ mizanscény. (...) Mizanscéna se mi zdá aranžmá nadřazena, jako by byla spíše záležitostí režijní (...).*”<sup>25</sup> Vlastními slovy to chápu tak, že aranž je jakýsi výsek, ve kterém mohu situaci rozpohybovat, a toto rozpohybování je ona mizanscéna.

Jakmile jsme se s přesunuli od stolu na jeviště, nastala pro mě neobvyklá věc. Na škole i v DiSKu probíhaly zkoušky v prostoru formou rozehrávání situací. Režisér pracoval hlavně s námi herci a mizanscény vycházely z procesu zkoušení. V *Pasti na myši* se naopak jako první řešily aranže, které měl režisér vesměs dopředu připravené. Ukazoval mi, kde mám na jevišti začít, kdy se kam dostat a kde skončit. To jsem nečekal. Byl jsem k tomu skeptický. Jak může vědět, kde budu stát, když jsem to ani nezačal zkoušet? Co když skončím úplně jinde? Nebo mě to bude táhnout jinam? Co budu dělat? Jako novic jsem samozřejmě plnil všechny připomínky a neodvážil se svoje pochybnosti jakkoli artikulovat. Teď chápu, k čemu to sloužilo. Režisér sám sobě ujasnil návaznost situací, zdůraznil motivace a zdivadelnil jednání. To jsem pochopil. Ocitl jsem se v situacích, kdy postava, se kterou jsem v konfliktu, je diagonálně na druhé straně jeviště. Tak nás tam umístil režisér, který přesně věděl, že je to tak výhodné. Musel jsem se jen zbavit pocitu, že základní aranžmá je neporušitelné. Naopak. Tato distance je východiskem pro mé rozehrávání.

S přibývajícimi zkouškami jsem získal jistotu a pevnost. Mluvím teď o pevnosti aranžmá. Dostal jsem se však zpět do stádia, kdy mi režírovaná pozice bránila ve svobodě jednání. Začal jsem se opět cítit nesvobodně. Pociťoval jsem to zejména tehdy, když mě v situaci lákalo udělat něco jiného. Moje tělo bylo dost citlivé, ale já ho cenzuroval rozumem. Báal jsem se, že poruším věci už nazkoušené. Výsledkem byl pocit strnulosti přecházející až do křeče. Musel jsem si připomenout význam zkoušení. Jde především o objevování, nacházení a o volnost. Nejde opomenout, že ve velké míře by měl člověk cítit radost a bavit se, nepřestávat se překvapovat. S tímto vědomím jsem se vrátil k nalézání a proces fixace jsem odložil na později. Přeci jen je nutné hledat, dokud to jde.

A pro zdůraznění, že velkou část těchto *pouček* si musím připomínat celý život; při poslední zkoušené inscenaci *Vzpoura lásky* se dělo to samé. Opět jsem se na dlouho

---

<sup>25</sup> Salzmannová, Eva. 2019. str. 55, Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou DAMU 4. listopadu 2015.: katedra činoherního divadla DAMU. místo neznámé: NAMU, 2019

uvěznil ve spárech připravených aranží. Musím, ač trochu nerad, parafrázovat Lenina: „Opakovat si, opakovat si, opakovat si!”

### 7.3 Vztah herce a režiséra

Vztah mezi divadelním hercem a režisérem je zásadní pro úspěch divadelního představení a pro příjemný proces zkoušení. Režisér je hlavním tvůrcem inscenace a má na starosti celkovou koordinaci a režii divadelního představení, zatímco herec se zaměřuje na svůj herecký výkon. Během příprav na inscenaci režisér pracuje s herci na rozvoji jejich charakterů a využití prostředků. Režisér musí umět motivovat herce a pomoci jim najít správné emoce či gesta pro každou scénu. Zároveň se pokouší sjednotit výkony herců a vytvořit souvislou inscenaci, která bude mít smysluplný dramaturgický průběh. Herci se snaží plnit vize režiséra a interpretovat své role tak, aby byly v souladu s celkovou koncepcí. Musí být připraveni na to, aby se přizpůsobili režijním požadavkům a změnám v průběhu zkoušek.

Následující dialog demonstruje nepřilíš povedenou zkušenost s mým prvním profesionálním zkoušením:

- Já:                Já moc nevím, kdo jsem?  
Režisér:        Jsi anti-Angličan, nekonvenční, dětinský, impulzivní, se zájmem o okolní svět.  
Já:                Jasně, chápu, ale vlastně vůbec.  
Režisér:        Tak si představ francouzského umělce, nebo strýčka Pepina.  
Já:                Oukej, přijde mi to jako dvě naprosto odlišné věci.  
Režisér:        Ne to není ono, musíš obsáhnout prostor. On to říká jako vtip. Tady rychleji.  
Já:                Bože, já už nevím!

Konkrétně při zkoušení *Pasti na myši* jsem zažil pocit frustrace jako už dlouho ne. V první fázi jsem byl spokojený, jelikož se mi ani nedostávalo mnohých připomínek. Cítil jsem se sebevědomě. Jakmile začal režisér režírovat herce, nastalo peklo. Vše, co jsem do té doby dělal, bylo špatně, nebo jsem si to alespoň tak vykládal. Nebyl jsem schopný naplnit představu režiséra. Když jsem myslel, že jsem mu porozuměl, výsledek se nesešel se spokojeností. Fázi odhodlání vystřídala fáze vyčerpání a rezignace. Dodnes nevím, kde přesně nastala chyba. Možná jsme si jako režisér a herec zkrátka nepadli. Možná jsem byl nesprávně obsazen. Možná jsem neměl dostatečné zkušenosti. Nicméně vědomí skutečnosti, že k těmto momentům docházet bude, mě nutí vytvořit si nějakou krizovou strategii tvorby.

Jsem přesvědčený, že s panem režisérem Burianem jsme měli oba upřímnou snahu nalézt dobré východisko z této situace. Mluvili jsme a rozebírali jsme spolu situace i o samotě po zkouškách. To považuji za důležité. Být k sobě ve vztahu herec-režisér upřímní a hledat společnou řeč. Zintenzivnil jsem také domácí přípravu. Když se mi na zkouškách nedařilo, zkusil jsem alespoň s něčím přijít. To se ovšem také nesešlo s úspěchem. Dokonce jsem zašel i za zkušenějšími kolegy a prosil je o jejich rady. Jelikož jsem necítil žádný objektivní

posun a už jsme byli v pokročilé fázi generálového týdne, rozhodl jsem se spolehnout hlavně na sebe. Ne z necti k režisérovi, ale z pokory vůči inscenaci. Také jsem si přiznal, že na jevišti budu nakonec stát právě já, ne pan režisér. A já musím být přesvědčený o svém výkonu. Zahodil jsem tedy většinu připomínek k roli. Ty, které mi byly nejvíce nesrozumitelné. Snažil jsem se udržet si typovost, ale nasadit ji na sebe. Nakonec jsem se cítil lépe. Ze začátku jsem bojoval s parodizací, která zakrývala mou nejistotu. V současné chvíli po mnoha reprízách konstatuji, že to bylo dobré rozhodnutí. Herec někdy musí rezignovat a spolehnout se sám na sebe. Ale přiznávám, že na to nejsem moc hrdý.

Práce s režiséry mi přinesla další poznatky. Jedním z nich je pocit opuštěnosti. Samozřejmě nejsem při zkoušení nikdy nebyl zcela osamocený. Ovšem byly okamžiky, či dokonce valná část zkoušení, kdy jsem necítil režisérův zájem o mě. Je to sobecký pocit, ale herci sobci jsou. Ne nadarmo se říká, že herci jsou jako děti, ale zlí. Tento nezájem spatřuji především v absenci připomínek, jako bych měl stále potřebu být ujišťován, že to, co dělám, je správné. Případně to byly momenty, kdy mi režisér ponechával až nebývalou volnost. Nepřipomínkoval. Situaci postavil, lehce naaranžoval, ale zbytek ponechal k rozpracování hercům. Nebyl jsem na tento postup ze školy zvyklý. Především na herecké tvorbě byly připomínkovány téměř veškeré průjezdy. A uvědomění si rozdílu mezi hereckou a scénickou tvorbou nepřišlo moc brzo. Myslím, že to vypovídá o nedostatečném sebevědomí, případně o jiných psychologických dispozicích, kterými trpím. Zdá se to jako problém banální, jenž lze jednoduše vyřešit prostým dotázáním se režiséra. Někdy je to ale těžší, než se zdá. Přicházejí úzkostné myšlenky a složité fabulace, proč mi nevěnuje pozornost. Kolikrát se ocitnu na kraji zoufalství a pochybuji o svém povolání. Jsou to extrémní případy. Zcela jistě souvisí s tím, že jsem velice anxiózní. Než jsem si uvědomil, že se za vším může skrývat objektivní příčina nebo že je to zkrátka přirozené, dostala se mi spousta negativních prožitků.

Upřímně si nejsem jistý, jak by mohla být škola nápomocná v předcházení těmto pocitům. Zdá se ovšem, že nejsme nijak zvlášť učení práci s režisérem. Má to mnoho důvodů. Zprv se většinou při tvorbě nesetkáme s profesionálním režisérem. Našimi partnery jsou také studenti, kteří se také učí a zkušenosti postrádají. Dialog mezi námi je tedy chaotický i přes snahu obou stran. Zkušenými režiséry jsou povětšinou vedoucí ročníků, ale ti figurují zejména jako pedagogové. To je zcela odlišný vztah. Za velice schůdnou variantu považuji přítomnost profesionálního režiséra v DiSKu. Z takového zkoušení se dá čerpat, jelikož nejvíce simuluje skutečný divadelní provoz. Jsem si ale vědom mnohých překážek tohoto postupu, jelikož je studentů režie mnohokrát tolik kolik je absolventských inscenací. Zároveň důstojné zaplacení profesionála je mimo možnosti univerzitního divadla.

## **7.4 Reprízování**

Další zásadní proces inscenace přichází také po premiéře. Až do první inscenace v DiSKu byly naše klauzury především o průběhu zkoušení, který jsme prožili. Častokrát nám

hlavně doc. Pavelka zdůrazňoval, že se nemáme snažit o výsledný tvar, nýbrž máme nacházet a osahávat si postupy zkoušení. Teprve v DiSKu se vše obrátilo. Inscenace jsme začali reprízovat a pokaždé bylo vše trochu jiné, trochu jako na zkoušce. Najednou jsem získal odvalu *zkoušet* věci trochu jinak. Byla pro mě vzrušující představa, že bych každý večer hrál něco jinak, ne jako stroj, že by vše bylo stále živé. Někdy vzniklo cosi docela nového a fungovalo to. Důležitým zjištěním tedy je, že premiérou práce na inscenaci nepřestává. Teprve reprízy otevírají prostor *zažití, uvolnění, přivlastnění* a Vinařovského *odhalování a dozrávání*<sup>26</sup>. Například v inscenaci *Danny Smiřický – Příběhy inženýra lidských duší*<sup>27</sup> nastala obvyklá premiérová křeč. Všechna touha, očekávání a nadšení jako by zmrazilo fluiditu průběžného jednání. Nyní se každou reprízu cítím o tolik volnější, jako by se mi hrálo lehčeji a už nepřemýšlím, *co dělám*, ale začínám na jevišti *existovat*. S tím přichází také vyšší míra zdravého uvolnění, které se odráží v přirozenosti jednání. Jen je nutné si dávat pozor na přílišnou uvolněnost. Velkým strašákem je pro mě také *automatizace jednání*. Neustále musím být pozorný a reagovat na impulsy. Avšak vždy musím respektovat kolegy, kteří třeba nejsou tak zvyklí improvizovat nebo se chtějí držet v kolejích nazkoušeného. V takovém případě jim vycházím vstříc. Je také výrazný rozdíl mezi jednotlivými inscenacemi, někdy je prostor pro *hraní si* i po premiéře velký a režisér s tím vyloženě počítá a vede mě k tomu. Jindy, především ve velkým celosouborových kusech, jsou situace přesně narežirované a jako herec je musím důsledně dodržovat, jelikož na sebe jejich jednotlivé prvky musí přesně navazovat.

---

<sup>26</sup> Vinař, Josef. 2017. Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví. [editor] Jan Dvořák. místo neznámé : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017

<sup>27</sup> J. Škvorecký, J. Vedral, Divadlo na Vinohradech, režie Radovan Lipus, 2023

## 8 Dialog s divákem

V poslední kapitole se zaměřuji na dialog s divákem, jelikož je také posledním, který v procesu zkoušení přichází.

Na divadle narozdíl od filmu existuje jeden specifický druh dialogu a vztahu, který výrazně proměňuje atmosféru představení a přímo ovlivňuje výkony umělců. K divadlu vždy patřil divák a jeho úloha a postavení se měnily v čase nebo v typu divadla. Doc. Vinař mluví o dvou subjektech: o viděných (hercích) a vidoucích (divácích). Rozdíl mezi nimi je patrný z významů slov. V tomto vztahu je *viděný* ten, na koho je upřena pozornost. Je tomu dopomáháno pomocí světla, které herce jakoby zvýrazňuje nebo odhaluje. Na druhé straně divák, tedy *vidoucí* sedí ve tmě v místě, odkud na herce dobře vidí. Pozice vztahu jsou předem určeny už vymezením prostoru. Mohlo by se zdát, že vidoucí figurují jen jako tišší pozorovatelé a není jim přikládána vyšší důležitost v procesu představení. Někdy tomu tak být může a výraznější projev diváků nastává až při tzv. *děkovačce*: Tehdy je jasně zřetelné, že do dosavadní „hry“ mezi herci vstupuje i publikum, které tleská, výská a projevuje díky. Herec ovšem nemusí diváky nechat jen přihlížet, ale může jim umožnit se aktivně zapojit do procesu představení. Je to hojně užívaný princip. V roli *Zapotila*<sup>28</sup> pro mě nastává v inscenaci poloimprovizovaný moment, kdy začínám komunikovat s diváky. Ti představují jeleny, kteří se seběhli kolem myslivny a chtějí mě a další zabít. V tu chvíli se z diváků stávají herečtí partneři a já s nimi vedu dialog. Házím na ně toaletní papír a čekám, jak zareagují. Někdy mi ho hodí zpátky, jindy ho ignorují. Podlézám „plot“ a najednou jim stojím tváří v tvář. Vzniká dramatická situace, kdy se na sebe mlčky díváme a čekáme, co se stane. Občas některý z diváků nevydrží toto napětí a něco řekne, či jen vydá zvuk. Následně s nimi vedu krátký dialog, v průběhu kterého odcházím za dveře sálů, kde umírám – oni mě zabijí. Zdá se to být jako banální příklad, ale přesně ukazuje proměnu vidoucího ve viděného, který se najednou stává dalším tvůrcem.

Dalším příkladem, kdy se stává divák posledním tvůrcem inscenace je chvíle, kterou prof. Vinař pojmenovává jako *pauza*. Je to chvíle mlčení, ticha, napětí, nedořečenosti, kdy na vidoucí dopadá myšlenka díla.<sup>29</sup> Je to moment katarze, o který většina režiséru tak moc usiluje.

S divákem komunikuje během celého představení, jelikož se publikum stále nějak projevuje. Ať už je to malý smích, výkřik, mrtvolné ticho, jindy nesouhlasná slova nebo chrápání či pískot naslouchátek. V každém okamžiku vnímám obecenstvo a pracuji s ním. Je to užitečná schopnost, jelikož herec do jisté míry přizpůsobuje svůj výkon publiku, které nikdy není stejné a pokaždé se chová trochu odlišně. Na něco slyší a na něco ne. Někdy ovšem

---

<sup>28</sup> Zlý jelen, V. K. Klicpera, úprava a režie Jakub Čermák, *Depresivní děti touží po penězích*, 2021)

<sup>29</sup> Vinař, Josef. 2017. str 70-74, Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví. [editor] Jan Dvořák. místo neznámé : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017

kvůli své přílišné herecké ješitnosti využíváme reakcí publika k podpoření svého ega, to jsou případy, kdy se divákům podbízíme a tzv. přidáváme. Existuje určitá míra, vždy pocitová, kterou není dobré překračovat. Poté může herec inscenaci strhnout na sebe nebo dokonce změnit její význam. To už není umění, ale exhibice.



## 9 Závěr

V této práci jsem se pokusil zhodnotit současnou atmosféru divadelní fakulty a zběžně analyzovat některé příčinné souvislosti, jež mají za následek zhoršení dialogických vztahů zejména mezi pedagogy, vedením a studenty. Jako částečné řešení jsem uvedl vyšší generační prostupnost mezi akademickými funkcemi a orientaci na moderní modely řízení.

Krátce jsem popsal polistopadový vývoj katedry činoherního divadla a uvedl základní principy i metodologické postupy, jež jsou dnes využívány. Popsal jsem rozdíl mezi interpretačním a devised theatre přístupem a také uvedl, kdy se jeden nebo druhý přístup uplatňuje ve výuce.

Dále jsem se zaměřil na primární tendence rozvíjení hereckých předpokladů jako je sebevědomí, jež se stává pravidelným tématem teoretických statí studentů. Tato problematika do jisté míry odráží dialogickou zkušenost prvního problému, kterému jsem se věnoval. Uvedl jsem zejména situace, při kterých je student nejvíce stresován. V takovém případě je nutné volit citlivější zacházení.

Poté jsem se věnoval průběhu a rozvržení studia. Snažil jsem se vyjmenovat jednotlivé problematiky, které jsou v každém semestru akcentovány. Zároveň jsem popsal své pojetí základních přemetů jako jsou herecká tvorba, scénická tvorba a jevištní pohyb. Reflexe každého jednoho předmětu obsahovala i kritiku a možné řešení či úpravu přístupu. Narazil jsem na těžkosti v oblasti divadelního názvosloví a upozornil na absenci toho předmětu. Stručně jsem také nastínil své myšlenky ohledně dalších předmětů a jejich funkci v rámci výuky.

Následně se má pozornost přesunula k teoretické stati Declana Donnellana, na jejímž základě jsem pracoval s pro mě nejzásadnějšími hesly. Jejich využití jsem posléze demonstroval na konkrétních příkladech ze studia i dosavadní praxe. Pracoval jsem i s vlastními poučkami, které jsou součástí mé osobní tvůrčí metodologie.

Posléze jsem se přesunul ke zkušenostem z dialogu mezi mnou a režisérem. Popsal jsem průběh zkoušení představení od úplných začátků a zdůraznil význam reprízování. Osvětlil sobě i případným čtenářům z řad studentstva několik termínů, s jejichž správným pochopením jsem dlouho bojoval.

Nakonec jsem v krátkosti zhodnotil svůj vztah s divákem a pár příklady přiblížil proměnlivost vidoucích a jejich nezpochybnitelnou úlohu v průběhu inscenace. Zároveň jsem poukázal na herecké neduhy v komunikaci s divákem.

# Seznam použitých zdrojů

## 10 Bibliografie

**Bogart, Anne. 2007.** *Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice.* místo neznámé : Divadelní ústav ve spolupráci s Divadlem Archa, 2007.

**Čechov, Michail Aleksandrovič. 2017.** *Hercova cesta: O herecké technice.* [překl.] Zoja Oubramová. místo neznámé : KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017.

**Donnellan, Declan. 2007.** *Herec a jeho cíl.* místo neznámé : Brkola, 2007.

**Oddey, Alison. 1994.** *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook.* místo neznámé : Routledge, 1994.

**Pavelka, Tomáš. 2021.** Konec vlády jedné školy. Praha : autor neznámý, 2021. str. 40.

**Salzmannová, Eva. 2019.** *Chvála pedagogickému bláznovství: tato publikace je autorsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce obhájené před uměleckou radou damu 4. listopadu 2015. : katedra činoherního divadla DAMU.* místo neznámé : NAMU, 2019.

**Vinař, Josef. 2017.** *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví.* [editor] Jan Dvořák. místo neznámé : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017.

**Vostrý, Jaroslav. 1998.** *O hercích a herectví: osobnost a umění.* místo neznámé : Achát, 1998.

— . 2021. *Předpoklady hereckého projevu.* místo neznámé : NAMU, 2021.