

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herec a jeho psychofyzická determinace

Štěpán Pospíšil

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, prosinec 2023

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

The actor and his psychophysical determination

Štěpán Pospíšil

Thesis supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pavelka
Academic title: MgA.

Prague, December 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Herec a jeho psychofyzická determinace

vypracoval(a) 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

.....

Štěpán Pospíšil

Abstrakt

Ve své práci se snažím pomocí konkrétních situací a událostí pochopit problematiku pojící se k lidské, konkrétněji hercově, determinaci. Pomocí vlastních zkušeností se konkrétně dobrat k odpovědím, kde vznikají různá úskalí tvorby a jak s těmito problémy pracovat. Zajímá mě, zda člověk své jednání může vědomě měnit a jaký čas tato transformace člověku zabere. Skrze osobní poznatky a připomínky pedagogů nebo hereckých kolegů se snažím o detailní vykreslení studia a jeho průběhu. Pokouším se, skrze vlastní sebereflexi, o co nejupřímnější vzhled do problematiky studia a jeho samotný přínos všem individualitám studujících na této škole.

Abstract

In my thesis, I try to help by specific situations and events to understand the issue associated with human, more specifically actor-specific, determination. Using my own experience, get to the answers where the various challenges of creation arise and how to work with these problems. I wonder whether one can consciously change one's actions, and what time that transformation takes. Through the personal knowledge and comments of educators and acting colleagues, I try to detail the study and its progress. I try, through my own self-reflection, to have the most honest insight into the subject of study and its very contribution to all the individuals studying at this school.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat všem pedagogům, spolužákům, kolegům, režisérům a všem lidem, kteří stáli kolem mě v průběhu celého mého vývinu a byli pro mě důležitou oporou, motivací a hlubokou inspirací. Velké díky patří panu doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi za odbornou, profesionální pomoc a pedagogický dohled nad touto prací a MgA. Filipu Kaňkovskému za oponenturu. V neposlední řadě chci poděkovat mým nejbližším lidem a panu Urubkovi, kteří mě na tuto cestu vyslali a bez jejichž přičinění bych tuto práci ani nepsal.

Obsah

Úvod	9
1 Mladý já a divadlo.....	11
2 Přijímací řízení.....	14
2.1 Příprava	16
2.2 Samotný průběh zkoušek	17
3 Nepatříčnost a znovunalezení sebe sama	21
4 Strach a blok	26
5 Herectví v covidu	30
5.1 Ponávratový Shakespeare.....	32
6 Herecké prozření	35
7 DISK a Mackie.....	39
Závěr.....	42
Seznam použitých zdrojů	44

Úvod

Ve své diplomové práci bych se rád zaobíral otázkou 'Jak moc je herec – jako osoba předurčený svou psychikou, fyzikem, kulturou a výchovou k práci na roli a osobním rozvoji v oblasti herectví?'

Toto téma jsem si vybral z toho důvodu, jelikož jsem se já sám dostával do situací, kdy mě mé 'kulturní zázemí' často ovlivňovalo ve tvůrčím procesu, a to jak kladně, tak i záporně. Předpokládám, že v kapitolách se budu rozepisovat o svém prvotním kontaktu s herectvím a sebe-scénováním. Zajímá mě, co je pro mě signifikantním znakem, a proč se tyto znaky u mě vytvořily. Rád bych došel k závěru, zda musí člověk se sebou samým a jemu vloženými znaky bojovat, či je pro něj schůdnější cestou tyto znaky akceptovat a využít jejich potenciál pro další uměleckou tvorbu. Celou práci se budu opírat o své poznámky z hereckého deníku, který jsem si po dobu studia vedl a rád bych v závěru našel odpověď na výše zmíněnou otázku. Mým dalším cílem je, sepsat jakousi osobní zповěď a rekapitulaci, která urovná mé myšlenky a snad z ní vzejde celkové zpětné zhodnocení mého ukončeného působení na DAMU, jakožto studenta činoherního herectví. Důvodem tohoto cíle jsou různé pocity, které ve mně s končícím studiem rezonovaly a rád bych našel jakési osobní vyrovnání. Určitá část práce se bude také věnovat době studia během covidové pandemie a rád bych popsal následný návrat do prezenční výuky, neboť pro mě osobně se jednalo o celkovou přeměnu rytmu a samotného pohledu na hereckou tvorbu. Ke konci se budu věnovat svému absolventskému výkonu v divadle Disk, kterým byla role Mackieho Messera, a také vědomému přechodu na formu reprízování. V průběhu práce zmíním otázku/y z dotazníku, který v roce 1923 sepsali přední teatrologové pro profesionální herce. Domnívám se, že konkrétnost a přesná formulace otázek, jež pokládali, může být pro mou práci inspirativní a může vést k dalšímu rozvinutí témat, kterým se chci věnovat.

Ještě na úplném začátku bych si dovilil uvést citaci od Čechova, která se mi jeví jako jeden z hlavních motivů pro tuto práci a zároveň se jedná o jeden z nejuvýstižnějších popisů mého stavu během studia na DAMU, což jsem si dlouhou dobu neuvědomoval.

„Je známo, že lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a jedno na druhé neustále působí. Tělo s nedostatečně či naopak příliš vyvinutými svaly může snadno tlumit aktivitu ducha, otupovat city či oslabovat vůli. Každá dlouhodobě vykonávaná činnost a profese vytváří určité charakteristické pohybové návyky, kterými jsou ti, co ji vykonávali, notně poznamenáni; proto harmonii mezi tělem a psychikou nacházíme jen zřídka.

Existují herci, kteří své role upřímně cítí, chápou je do všech detailů, ale nedokážou bohatství svého nitra vyjádřit a sdělit divákům. Jejich nádherné myšlenky jsou jakoby spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech. Proces zkoušení a hraní je pro ně namáhavým zápasem s vlastním (jak říká Hamlet) „příliš hmotným tělem“. Ale není třeba zoufat. Nepoddajností těla trpí více či méně každý herec.“¹

¹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.

1 Mladý já a divadlo

V první řadě bych se rád věnoval samostatné kapitole mého života, která mě, i kdybych sám nechtěl, velmi silně ovlivnila a dala tak vzniknout zárodku vášně pro herectví. Touto kapitolou je mé dětství a dospívání. V této době jsem neměl ještě ani tušení o tom, že by se herectví, jako samostatný obor, dalo vůbec studovat. Pamatuji si, že jsem až prakticky do třetího ročníku střední školy, kdy se můj blízký kamarád hlásil na divadelní školu, stále nevěděl o existenci této školy, neboť jsem byl tlakem rodičů a samotné osobní představě budoucnosti předurčen ke studiu naprosto jiných oborů. Vyrůstal jsem v rodině inženýrů a bylo více než jasné, že i má budoucnost se bude ubírat tímto směrem. Ten tlak, který na mě vytvářeli doma, mi ani jiné možnosti moc nepřinášel. Zkrátka během studia na základní škole a následně na gymnáziu bylo mé soustředění zaměřeno na předměty jako byla matematika, fyzika a cizí jazyky. Vraťme se ale na začátek, protože je důležité vypsát zde konkrétní okolnosti, tak aby vše dávalo smysl a pochopili jste pozadí nadcházejících událostí.

Vyrůstal jsem na Valašsku, což je kulturně velmi bohatá oblast a má své důstojné místo v rámci celosvětového folklóru. Do folklórního souboru jsem nastoupil ve třech letech, prakticky hned po tom, co jsem se naučil chodit a neměl jsem ani tušení, že už v té době podnikám své první kroky k vlastnímu scénování. V dětském souboru byla taneční pásma stylizovaná spíše do krátkých scének. Lépe řečeno, jednalo se o takové dětské hry, kdy každý z malých tanečnicků měl svou roli ve velmi jednoduchém příběhu. Pro svou energii, cit pro situaci, rytmus, přirozený přednes a talent na zpěv do mě hned od začátku vkládali vedoucí souboru důvěru a byl jsem proto často vybírán do větších rolí, i když si je nárokovali starší a zkušenější kluci. Takto zpětně už si nevybavuji přesně ten pocit, ale vím, že jsem si tuto formu stylizace a pozornosti velmi rychle oblíbil. Bavila mě ta dětská svoboda, kterou jsem si mohl dovolit v průběhu vystoupení.

Prakticky celé své dětství jsem se věnoval různým volnočasovým kroužkům (častokrát i vícero zároveň), ale ve většině se jednalo o pohybové aktivity (například gymnastika, plavání, florbal, orientační běh a spousta dalších). Velké množství času mi ovšem v té době také začal zabírat sólový zpěv, který mě taktéž absolutně pohltil. Měl jsem soukromé hodiny zpěvu, účastnil jsem se různých pěveckých soutěží jak folklórního, tak populárního žánru. Postupně můj život dostával čím dál více umělecký ráz, ale o to víc byl vyvíjen tlak rodiny na technické zaměření. Zkrátka nic nenasvědčovalo tomu, že bych se měl vydat cestou, která se mi v té době jevila spíše jako příjemná záliba. S přechodem do starší složky folklórního souboru ovšem ubyly scénky a vystoupení se soustředila spíše na ryze taneční pásma.

Pro mé štěstí jsem nastoupil na osmileté gymnázium, při kterém fungoval divadelní soubor. Byl jsem v šesté třídě (primě) a svou pozornost jsem ubíral spíše ke zpěvu, neboť jsem věděl, že v něm je ukryt můj možný budoucí potenciál. Do divadelního souboru se nabírali noví

studenti až od prvního ročníku střední školy, takže o myšlenku nástupu jsem ani nezavadil. V půlce šesté třídy mě zastavil režisér divadelního souboru a zároveň můj budoucí učitel českého jazyka. Všimnul si mě, jak rád říká, pro moji 'nepřehlédnutelnost na chodbách a nikdy neuhasínající energii'. Pozval mě, abych se přišel podívat na divadelní zkoušku. Naprosto detailně si pamatuji moment, kdy jsem se rozhodl, že divadlo bude můj další koníček (v pořadí snad dvacátý pátý). Zrovna se zkoušela inscenace *Romeo a Julie*² a jeden student maturitního ročníku měl zahrát situaci, kdy on, jakožto Merkucio, ukazuje vztyčený prostředníček na Tibalta (dalšího studenta maturitního ročníku). Režisér situaci několikrát zastavoval, protože stále nebyl spokojený s provedením či opravdovostí. Podíval se na mě a řekl mi, ať mu jdu ukázat, jak to má zahrát. Podíval jsem se na text, ze kterého jsem si zapamatoval tyto dvě repliky a vstoupil jsem do hracího prostoru. Naprosto mě okouzil okamžik, kdy stojím já – žák šesté třídy – a ukazuji naprosto bez následků a svobodně vztyčený prostředníček na studenta čtvrtého ročníku. V ten moment jsem si uvědomil, že chci být častěji součástí tohoto prostoru, kdy všechno, co člověk udělá, je naprosto na jeho svobodné vůli.

Do divadelního souboru jsem nakonec nastoupil až v osmé třídě a postupně jsem rok za rokem dostával větší herecké příležitosti. Větší role jsem se dočkal v prvním ročníku střední školy (kvinty). Byla to role Lukiana ve hře *Nejkrásnější válka*³. Jednalo o operetu, takže jsem nejvíce využíval svého pěveckého a tanečního umu, ale herectví bylo velmi nenápadité a ploché. Důvěřoval jsem stále svému citu pro situaci, ve kterou mimochodem věřil i režisér. Další roky jsem měl tu možnost zkusit si postavu thrillerového žánru, *comédie del'arte* (*Sluha dvou pánů*⁴) a nakonec jsem své působení v divadelním souboru ukončoval ztvárněním postavy Mlynáře v *Lucerně*⁵ od Aloise Jirásky. Až při zkoušení této hry jsem poprvé pociťoval, jaké je to skutečně tvořit, neboť mi bylo věnováno dostatek pozornosti a individuálního přístupu k tvorbě. Ovšem vytvářet komplexní postavu s dějovým obloukem a k tomu ještě na amatérské (studentské) úrovni nebyla žádná sranda. Byl jsem příliš cílevědomý a začal se tak ve mně probouzet zárodek problému, který mě silně pronásledoval i během prvních let studia na DAMU. Tímto problémem byl strach z neúspěchu a přehnané nutkání být naprosto bezchybný, což vedlo k zablokování se a hereckému přepětí. Naštěstí studentské divadlo tento můj problém bralo jako součást a herecký výkon byl nakonec hodnocen velmi kladně. Dokonce

² SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. V nakladatelství Artur vydání třetí. Přeložil Josef TOPOL. D (Artur). Praha: Artur, 2018. ISBN 978-80-7483-085-3.

³ Nejkrásnější válka: muzikál o dvou dílech na motivy Aristofanovy Lysistraty / [libr. naps.] Vladimír Renčín, [hudbu slož.] Jindřich Brabec, [texty písní] Hana Čiháková. - 1. nákl. - Praha : Dilia, 1980.

⁴ GOLDONI, Carlo. *Sluha dvou pánů: [komedie o 3 dějstvích]*. Přeložil Jaroslav POKORNÝ. D (Artur). Praha: Artur, 2009. ISBN 978-80-87128-27-5.

⁵ JIRÁSEK, Alois. *Lucerna: divadelní hra o čtyřech jednáních*. V nakladatelství Artur vydání třetí. D (Artur). Praha: Artur, 2023. ISBN 978-80-7483-186-7.

jsem se dozvěděl, že ovládám něco jako 'herecké púltóny'. V té době jsem neměl ani tušení, co to vůbec může být.

Ještě před začátkem zkoušení si mě ovšem vzal režisér (v té době rovněž učitel češtiny) stranou a ptal se mě na mou budoucnost. S mým nápadem, opustit umělecký směr a jít studovat obor profesionálního pilota, nesouhlasil a nabídnul mi, že mě bude připravovat na přijímací řízení na divadelní akademii. Souhlasil jsem. První pololetí svého maturitního ročníku jsem se tedy připravoval na přijímací zkoušky na obor činoherního herectví na pražskou DAMU a zároveň na činoherní a muzikálové herectví na brněnskou JAMU. Příprava mě bavila, neboť jsem mnohem více pronikal do problematiky herectví a snažil jsem se čím dál víc orientovat ve světě literatury, neboť do té doby jsem nebyl jejím velkým příznivcem. Tento individuální přístup mi vyhovoval naprosto perfektně. Já jsem měl svůj prostor pro své předvádění a zároveň to vedlo k určitému cíli, o kterém jsem ale nevěděl, jak vážný nakonec bude. Stále jsem měl totiž v hlavě jako prioritní cíl nastavené jít studovat obor z technického odvětví. Každopádně jsem si v průběhu přípravy vyzkoušel spoustu technických složek herectví. Postupně jsem se dotýkal toho opravdového hereckého umění. Začal jsem částečně chápat herecké a situační tempo, změny barev přednesu, autenticitu, deklamaci, důležitost samotného slova a tak dále. Zkrátka věci, které jsem v následujících letech při studiu stále prohluboval.

2 Přijímací řízení

Přijímací řízení je nezbytnou součástí každé školy. Ať už se jedná o gymnázium, specializované/oborové školy nebo vysoké školy, kde není podmínkou pro přijetí dobrý průměr známek ze střední školy, či dobré maturitní vysvědčení. Jedná se o proces, kdy se zjišťuje, zda má člověk skutečný zájem o studium a jestli se jeho okruh pozornosti věnuje dané problematice oboru, který chce studovat. Velmi důležitým aspektem přijetí je i samotný potenciál pro budoucí přínos daného oboru. Mělo by se tedy jednat o zkoušku, kdy člověk dá najevo, že v oboru je zblhý a má o něm přehled. To vše by mělo být jakýmsi generalizujícím hlediskem pro přijetí na jakoukoli školu. Bohužel v dnešní době školy většinou berou na základě velmi banálních a jednoduchých požadavků na uchazeče a v mnoha případech jim pro přijetí stačí jen podaná přihláška.

Pokud se ovšem bavíme o výběrových školách uměleckého zaměření, přidává se ke všem výše vyjmenovaným aspektům ještě jeden mnohem důležitější a vlastně zcela zásadní požadavek. Tím je, jak se domnívám, osobní potenciál samotného uchazeče o toto studium. Potenciálem v tomto případě myslím to, zda je do budoucna vůbec reálné, aby člověk v tomto oboru vůbec obstál. Často jsem se potkával s přirovnáním, že potenciál znamená to, zda vlastně to všechno má vůbec pro budoucí posluchače určitého oboru smysl. Dříve mi to přišlo velmi zlé, kruté a necitlivé, byl jsem toho dojmu, že potenciál v člověku lze přeci vybudovat (ach, jak jsem se jenom pletl). Dnes už vím, že potenciálů je pro umělecké obory a studium těchto oborů nezbytný už od raného věku – při nejhorším, aby se projevil dřív, než člověk přijde k přijímacímu řízení. Proto už chápu, že ty věci, které byly častokrát řečeny u přijímacího řízení, byly sice zlé a kruté, ale rozhodně měly svůj důvod.

Přijímacím řízením na divadelní fakultu nehledě na obory, které chce člověk studovat, je tato zkouška zcela zásadní prakticky pro všechny uchazeče a jejich budoucnost. Ať už je to člověk, který se nedostal, nebo člověk, který byl přijat. Vždy toto řízení, vědomě či nevědomě, velmi silně ovlivňuje jedince, který se přijímaček účastnil.

Existuje spousta druhů lidí, kteří se na činoherní herectví hlásí. Mohou to být lidé, kteří k tomuto momentu směřují celý svůj život. Mohou to být lidé, kteří chtěli jenom sami sebe otestovat. Mohou to být lidé, kteří již studují zcela odlišný obor, ale zjistili, že pro ně není ten pravý, který jim nedopřává dostatečné uspokojení. Mohou to být lidé, které zkrátka divadlo baví a chtěli by se tomu věnovat. Mohou to být lidé, kteří předtím tento obor studovali a vlastně ani neví, co by měli v životě dělat jiného. Mohou to být lidé, kteří mají potřebu někomu (v mnoha případech i sobě) něco dokázat. Mohou to být lidé, kteří se prostě chtějí změnit. Klidně to mohou být i lidé, kteří zkrátka slyšeli, že to je dobrá škola a že by to ten člověk měl zkusit (třeba tak, jako jsem to měl já).

Se všemi těmito lidmi se člověk během celého procesu přijímacího řízení setká a je až neskutečně zábavné a zajímavé tyto příběhy a důvody pro jejich přijetí poslouchat. Je fascinující, jak si každý člověk nese ten svůj motiv, vlastní přesvědčení, chceme-li, tak i jakousi modlu, kterou má vtištěnou v hlavě, v mysli a na srdci. Neustále si ji sám pro sebe přeřikává, neboť přijímací řízení je velmi náročné jak pro fyzickou, tak i psychickou stránku člověka a pro mnohé je toto přeřikávání velmi důležité, aby se zkrátka nesebral a neodešel. Nesmírně zajímavou skupinou uchazečů na přijímačkách jsou ti, kteří si v hlavě myslí, že se pro tohle narodili, že je to zkrátka jejich osud a ve svém životě nevidí jinou cestu než divadlo. Možná jsem dost zaujatý svým vlastní postojem, který jsem v době přijímacího řízení měl, ale přišlo mi to vcelku zábavné pozorovat tyto jednotlivce, jak se připravují na svůj výstup.

Všechn ten stres, napětí a pozorování těchto určitých lidí je velmi přínosné. Co je ale snad nejvíce zajímavé na celé věci, jsou okamžiky a chvíle po výsledcích. Jak už jsem psal na začátku, tak toto řízení opravdu zásadně ovlivňuje jedincovu budoucnost. Příběhy lidí (se kterými se člověk během procesu přirozeně setká), kteří se na školu nedostali a zcela jim to změnilo život a smýšlení (jak o divadle, tak o sobě), jsou neméně zajímavé než příběhy lidí, kteří se dostali a na ten okamžik se jim splnil sen a stejně jako těm druhým se ve vteřině změnil svět. Je až neskutečné, jak člověka, který se domnívá, že pro divadlo žije a dýchá, najednou takhle zkouška naprosto změní k úplně jinému přemýšlení. Samozřejmě jsou případy, kdy je člověk opravdu odhodlaný a jeden neúspěch jej neodradí a bude to zkoušet klidně padesátkrát. Příběhy jsou tu opravdu rozmanité a pro naši práci profesní deformací vlastně docela podnětné. Vždyť samotné přijímací řízení je naprosto krásný dramatický námět pro divadelní hru. Setkává se zde tolik lidských typů, osobností, charakterů, myšlenek, názorů a děje se zde nespočet nosných dramatických situací.

V tom jsou přijímací zkoušky na divadelní fakultu naprosto jedinečné. Není škola, která by měla takový dopad na člověka, jako právě tato. Je až k smíchu, co jediný den v lidském životě může s lidskou myslí udělat, jak může kompletně přetvořit člověka, jak si člověk může během toho dne sáhnout na úplné dno své lidskosti, jak může během jednoho dne v sobě najít jemu naprosto neznámé bloky a hranice, o kterých neměl ani tušení. Je zvláštní, jak člověk může v jednom dni poznat takové neskutečné kvantum jedinečných osobností. A pro mnohé je tohle pouze začátek.

Rád bych se, se vši skromností, vrátil ke svým přijímacím zkouškám a svým vlastním pocitům a dojmům, které mi utkvěly v hlavě.

2.1 Příprava

Když mi učitel a zároveň režisér na gymnáziu nabídnul, abych se hlásil na DAMU na herectví a on mě bude připravovat, byl jsem velice překvapený. V určitých ohledech jsem docela spontánní člověk a tohle byl zrovna moment, kdy se tato moje vlastnost projevila. Možná je to s přibývajícím věkem a nabíranými zkušenostmi, ale dnes bych o sobě spíše řekl, že jsem člověk, který rád věci plánuje a měly by pro mě mít ty věci opodstatnění, logický důvod a hlubší význam, či smysl.

Po ohlášení mého záměru se studiem rodičům jsem naštěstí dostal kladnou reakci. Nedokážu přesně říct, zda to chápali, každopádně to ve všech směrech akceptovali. Samozřejmě od někoho ta reakce byla chladnější, a naopak od někoho zase vřelejší. Je to samozřejmě velmi individuální, a ne vždy pozitivní. Zajímavé je, jak mladý člověk musí i kvůli takové banalitě podstupovat tento zvláštní druh tlaku a nervozity.

Měl jsem to štěstí, že rok přede mnou se na stejný obor na DAMU dostal můj dlouholetý nejmenovaný kamarád a já měl díky tomu informace o přijímačkách a prvním ročníku z první ruky. V tom jsem vnímal obrovskou výhodu. Po sdělení informací, které mi poskytl kamarád, se můj optimismus celkem rychle vytratil, i přesto že mě neustále uklidňoval, že tak strašné, jak to asi zní, to opravdu není. Hned jsem věděl, že mám strašně moc práce s doháněním přehledu v divadelní oblasti. Do té doby jsem si myslel, že se tomu tak nějak věnuji a rozumím tomu víc než moji vrstevníci. S tím přišel první strach. Neměl jsem sám ze sebe dobrý pocit. Neznal jsem herce (mladé, starší, legendární), natož abych znal jejich jména a řekl jejich významné role. Knihy jsem do té doby prakticky nečetl. Člověk zkrátka má pocit, že najednou musí směřovat ten svůj život naprosto přesně určeným směrem a všechny informace budoucí profese hltat. Byl jsem tím nakonec tak přehlcen, až jsem si nastavil v hlavě, že tato škola není to, kam jsem své dosavadní studium směřoval a že to rozhodně není má jediná cesta (natož priorita). Začal jsem to vnímat více jako jen možnost. Dalo by se spíše říct pokus. Nebyl jsem do té přípravy na zkoušky tak 'zažraný', jako byli někteří uchazeči. Na druhou stranu jsem při práci na monolozích byl naprosto soustředěný a vnímal jsem každé režisérovo slovo, ale ne z důvodu, že bych musel, spíš mě to jenom zajímalo a oné objevování mám osobně velice rád. I dnes jsem zastávce toho, že nejvíc se v tomto oboru a profesi člověk naučí praxí a hledáním svých možností, než aby musel studovat všelijaké odborné literatury a musel znát a vědět veškeré techniky a podrobnosti o všem možném. Samozřejmě čím víc člověk ví, tím větší má člověk přehled, a tedy i větší možnosti svobody rozvoje, ale pro uchazeče mi toto přijde poněkud zbytečné, a právě škola by měla být tím, kde si sám člověk najde svůj okruh zájmu a svůj vlastní styl vykonávání této práce.

Jak už jsem se zmiňoval v předchozí kapitole, nejvíce ze všeho mi vyhovoval ten individuální přístup, který byl pro mě velice přínosný. Byl jsem pánem svého času a věděl jsem, že hlavní postavou, na kterou se ubírá veškerá pozornost, jsem byl já. Až dnes si ale uvědomuji, jak vlastně celý průběh přípravy byl opravdu málo konkrétní a oproti následujícímu studiu málo intenzivní. Dotýkal jsem se všech různých základů herectví, ale vesměs jsem se opíral o svou přirozenost a spoléhal jsem na svůj přirozený talent, což byla do té doby jedna z mých předností a věděl jsem, že spoustu situací jsem tímto způsobem již vyřešil. Nechal jsem zkrátka jednat sám sebe a předváděl jsem sám sebe se všemi klady i zápory jen na jiném textu. Důvěřoval jsem sám v sebe. Režisér všechny tyto mé vlastnosti znal, a proto je použil a nechal je ve mně zesilovat a zeslabovat dle nutnosti situace. Nesnažil se mě stylizovat nebo jakkoli měnit. Zadával mi různé okolnosti, aby se našel ten nejčistší a nejkonkrétnější obraz postavy, kterou jsem si k přijímačkám připravoval. Nevytvářel jsem jinou postavu v sobě, ale pracoval jsme na sobě v postavě. Hledali jsme tedy to, co já mám s postavou podobné, v nejlepším případě stejné. To jsme umocňovali a na tom jsme stavěli. Během studia jsem zjistil, že i tento styl je možný, ale zřetelně omezující. Když jsme došli k finálnímu tvaru a já i režisér jsme si byli vědomi, že takto vytvořený úryvek je funkční a je v něm možnost ukázat mě takového, jaký ve skutečnosti jsem, začal jsem se připravovat na vědomostní test.

Až mnohem později jsem si uvědomil (po tom, co jsem následující roky zhlédl přijímací řízení už jako student DAMU), že je to vlastně přesně to, co se na uchazečích o studium zjišťuje, co porota vyžaduje. Je to ta jejich osobní pravda, jací doopravdy jsou. Jací jsou to lidé, jakého jsou charakteru a jak se s tímto konkrétním člověkem dá v budoucnu pracovat. Jestli je tvárný, jestli má cit pro situaci umění. Zkrátka jestli má ten člověk **potenciál**. Proto si myslím, že forma, kterou režisér k přípravě zvolil, byla naprosto ideální, neboť si uvědomuji, že jsem ke zkouškám šel s tím, že porotě na svých úryvcích bez jakékoli přetvářky ukážu, kdo jsem, a to se všemi konkrétními detaily. Aby neviděli osobu skrytou za nějakou maskou, postavou a textem, ale aby poznali mě.

2.2 Samotný průběh zkoušek

Procházel jsem Prahou směrem k DAMU a nemyslel jsem vůbec na nic, neměl jsem nejmenší tušení, co vlastně můžu očekávat a měl jsem dojem, že se mi naprosto všechno, co jsem do té doby věděl, z hlavy úplně vytratilo a to, co jsem měl připravené není tak stabilně nazkoušené, jak se mi do té doby zdálo.

Když jsem vešel do místnosti, kde se všichni uchazeči v ten den shromažďovali, hned jsem měl nepříjemný pocit, jako bych mezi tyto lidi nepatřil. Hned jsem poznal, kdo a jakým způsobem k přijímačkám přistupuje. Já jsem tam přišel jako kluk z vesnice, kterému ještě opadávalo zaschlé bláto od bot, o herectví jsem pomalu nevěděl nic a všichni okolo se mi tam

jevíli jako divadelní intelektuálové, kteří se snaží jeden druhého nachytat na jakékoli neznalosti. Byl to závod o to, kdo toho o divadle ví nejvíc. Rozhlížel jsem se okolo sebe a všichni měli zabořené hlavy v textu, který si nahlas přeříkávali. Bylo to k zbláznění, jako bych byl na třiceti představeních najednou a poslouchal je v jeden čas. Ještě zvláštnější bylo poslouchat čtyři různé verze stejného monologu Hamleta.

První svůj výstup před komisí byl pro mě velmi stresový. Vždycky jsem to tak měl a mám to dodnes, když někde poprvé přijdu nebo mám někde poprvé vystoupit. Strašně znervózním, ale tato nervozita opadne po první větě, prvním taktu, verši. Moc si nedokážu vysvětlit, z čeho ta nervozita pramenila, když jsem to měl v hlavě srovnané a všechno, co se mělo v nadcházejícím období stát, měl být právě jenom pokus – omyl.

Tím, že jsem se už dávno před zkouškami potkával s hodnocením mého výkonu (ať už v uměleckém nebo sportovním směru), měl jsem za to, že jsem připravený přijímat kritiku a chválu naprosto otevřeně. Od staršího kolegy jsem byl připravený, že mi budou lidé v porotě dávat přidané okolnosti a budou mi nachystané situace měnit, ale netušil jsem, jak skutečně složité je v tom stavu, ve kterém se snad každý uchazeč před komisí nachází, takto bezprostředně tyto připomínky přijímat a jednat podle nich. Obrovský problém pro mě v té situaci bylo přinutit se, abych si nemyslel, že forma monologu (jak ji mám nazkoušenou) je ta jediná správná a tedy neměnná. V průběhu následujícího studia jsem zjistil, že to je jeden z mých hlavních problémů při herecké práci. Pamatuji si, jak jsem byl trochu našťvaný a nervózní pokaždé, když můj monolog komise zastavila a měnila ho. Někdy jsem měl zkrátka jenom chuť na všechny zařvat, ať mě laskavě nepřerušují a nechají mě ukázat, co jsem si pro ně přichystal. Báť jsem se toho, že jakmile se něco změní, už to nebude perfektní a já pak budu vypadat jako hlupák.

Zde bych rád sám sobě položil otázku, které se vyskytla i v dotazníku, který vyplňoval i sám M. A. Čechov: *46. Jaký vliv mají na vaši hru názory publika a kritiky?*⁶

Abych se přiznal, tak obrovský. Sám pociťuji, jak mám vlastně velké nutkání poslouchat slova chvály na svou hereckou tvorbu. DAMU mě naučila být dychtivý i po kritice a nyní je pro mě kritika mnohem cennější než pochvalná slova. Kritika mi přijde mnohem více konstruktivní a věcnější. Ale abych se vrátil k otázce, tak samozřejmě si myslím, že na každého herce mají více či méně názory obecnstva vliv. Pak se ale herci dělí na to, jak moc se těmito názory nechají do budoucna ovlivnit. Někteří, jestliže se jedná o jiný možný postup při hraní, si jej následně zkusí a osvojí a začnou ho používat. Jiní si zas tento názor vyslechnou a nechají jej

⁶ Otázka z anket, týkající se psychologie herecké tvorby, kterou sestavili významní divadelní odborníci v roce 1923.

plavat. V tom je krásná tato jedinečnost. Já osobně, když dostanu kritickou připomínku, tak okamžitě přemýšlím, jak by se to tedy dalo změnit a implementovat na dalším představení (pokud je to vůbec možné), aby se tatáž situace neopakovala. V tom jsem se během studia hodně posunul, neboť dříve bych si tvrdohlavě stál za svým a na kritické poznámky se ani moc neohlížel. V případě pochvaly mám zatím tendenci danou věc v další repríze umocňovat (pracuji na tom, aby se to nedělo) a vede to k tomu, že se může celá situace rozpadnout, nebo se upozadí její hlavní myšlenka.

V průběhu první – herecké části – jsem narazil na další problém, kterému jsem se v průběhu studia věnoval a usilovně na něm pracoval. Byla to otevřená mysl, smysl pro tvoření nových situací, přijímání nových podnětů a jejich rozžívání. Byla to situace, kdy jsem dostal, jako přidanou okolnost, jakýmkoli způsobem do svého monologu vložit kytaru jako funkční rekvizitu takovým způsobem, aby kytara neznázorňovala kytaru. Ten pocit, kdy jsem zcela tupě a vystrašeně koukal na výrazy poroty, mi v hlavě zůstane asi navždy. Možná to bylo samozřejmě zapříčiněno tlakem, ve kterém jsem se momentálně nacházel, ale za žádných okolností jsem nemohl vymyslet, jak z kytary udělat “ne-kytaru“. A v tomto duchu se nesla celá tato část. Byl jsem tak šťastný, když mě propustili, já zase mohl v klidu dýchat a nemusel jsem si připadat jako blbec. Sednul jsem si do kouta a rozjímal jsem nad tím, co se to vlastně dělo a jak můžu zabránit tomu, aby se tato (mně nepříjemná) situace nemusela už nikdy opakovat. V ten moment se ve mně probudil sportovní duch a v hlavě mi svítilo slovo **soutěž**, byl jsem sám na sebe naštvaný, že jsem byl jednoduše špatný a že jsem nepředvedl dobrý výkon, tak jak se ode mě očekávalo (nebo jsem to spíš očekával sám od sebe?).

MUSEL JSEM ZVÍTĚZIT. ALE NAD KÝM? (Toto nastavení mysli je pro mě zásadní. Pořád to mám v hlavě, ale odpověď ještě stále usilovně hledám a táhne se to semnou už dobrou řádku let)

Další částí zkoušky byl již zmiňovaný vědomostní test. K tomu nemám moc co říct. Pro člověka, jako jsem byl já, který měl za sebou osm let studia na všeobecném gymnáziu a dával při hodinách češtiny a dějepisu alespoň z části pozor, byl tento test tak trochu takovým výsměchem. Přišlo mi to docela vtipné, jak banální otázky se tam objevovaly.

Na závěr přišla pohybová zkouška. Tam jsem věděl, že na řadu přichází má silná stránka, ve které mám značnou míru jistoty. Vzhledem k tomu, že jsem se hudbě věnoval od dětství, hrál jsem na slušné množství nástrojů, tančil jsem všechny možné druhy a styly tanců, sportoval jsem taky už od kolébky, tak jsem věděl, že teď je ten čas, kdy se musím předvést s tím nejlepším, co v sobě mám. Opět a zase to pro mě byla jedna velká soutěž a porovnávání se s ostatními. Rytmická cvičení byla pro mě jednoduchá, stejně jako ta taneční. Pak ale přišel na řadu jevištní pohyb a tvorba gagu. Velké štěstí (možná i osud) bylo v tom, že jsem byl dán

do dvojice s kamarádem, kterého jsem to ráno potkal. Není tajemstvím, že tímto člověkem je Matěj Polák. Matěj byl, na rozdíl ode mě, velmi zběhlý ve vytváření komických situací a byl skvělým partnerem, který mě uměl dobře podržet a precizně mi nahrával, abych z toho nevyšel jako ten slabší. Na závěr pohybového bloku ale přišel jakýsi druh contemporary tance, umění uvolnění. Zkoumalo se, jak je člověk pružný a fyzicky tvárný. Sám jsem měl v ten moment pocit, že to zvládám, ale vzešlo najevo, že kvůli tomu, že jsem dlouho tančil folklórní tanec, který je v základu velmi tuhý a pevný, tak nemohu své tělo dostatečně uvolnit. I pro mě samotného to bylo velké překvapení. (Korunovala tomu situace, kdy jsme na úplném konci měli všichni ukázat, zda zvládneme pozici 'mostu'⁷. Z této zkušenosti (po údajné pomoci nejmenovaného pedagoga) si do dneška odnáším bolest zad. Ovšemže to dnes beru jako úsměvnou historku, kterou rád říkám lidem, kteří se mě zeptají na průběh pohybové části přijímacího řízení.)

Paradoxně jsem tedy celé první kolo přijímacích zkoušek prožil ve stresu, do kterého jsem se sám podvědomě dostal. Tím, že jsem to do té doby možná bral až příliš na lehkou váhu, ale mé sebevědomí mi to neumožnilo akceptovat, byl tento pocit tlaku ještě umocňován. Je zajímavé, že takováto rekapitulace dojmů a pocitů z přijímacích zkoušek mi přináší naprosto nové pohledy na celou problematiku zkoušek. Až teď si uvědomuji, že věci, na kterých jsem další roky pracoval, nebojím se říct i tvrdě dřel, byly všem okolo mě očividné už v ten první den. Rozumím tomu, že pedagogové ale chtěli, abych si na svoje slabiny přišel sám, protože jakmile si je člověk uvědomí, lépe se mu to přijímá a následně se tak s nimi jednodušeji pracuje. To že jsem bojovný a soutěživý typ jsem si přinesl k přijímačkám už z dřívějšíka, ale rozhodně jsem netušil, že tyto věci budu muset buď zcela vymazat, nebo alespoň značně redukovat, protože by mi mohly v herecké tvorbě dost překážet. Ale práce je to dlouhá a ani dnes nemohu říct, že bych s těmito věcmi dokázal úplně vědomě pracovat.

⁷ pozice mostu – člověk je prohnutý v zádech, která směřují k zemi a podložky se dotýká pouze dlaněmi a chodidly

3 Nepatříčnost a znovunalezení sebe sama

Po přijetí na DAMU jsem se už pouze soustředil na úspěšné absolvování maturitní zkoušky na gymnáziu. Divadlu jsem od přijetí moc pozornosti nevěnoval. Ani nevím proč. Možná jsem si myslel, že na všechno je ještě času dost, nebo snad, že polovinu úspěchu mám za sebou a teď je teprve až úlohou DAMU, aby mě o divadle a herectví podrobněji informovala a doučila mě všechny možné okolnosti s divadlem spjaté. Už v Poněšicích na seznamovacím pobytu jsem zjistil, že jsem udělal velkou chybu a že jsem vlastně ztratil čas, který jsem měl věnovat vysoké škole a řádně se tak dovzdělávat. Snad na pár výjimek jsem se cítil jako naprostý divadelní buran. Pro moji osobnost to ale i tak nebyl dostatečný podnět k tomu, abych se následující měsíc (ještě před začátkem semestru) důkladně dovzdělával. Pokaždé, když jsem si říkal, že bych mohl zajít třeba alespoň do divadla, nebo si přečíst jakoukoli divadelní hru, našel jsem si činnosti, které mi byly v té době osobně bližší. Takový jsem zkrátka byl a myslím, že stále jsem. Dokud zkrátka nemám úplný zápal pro nějakou činnost, tak se jí nevěnuji na sto procent, a to i s vědomím, že bych rozhodně měl, protože toho budu zanedlouho litovat.

„Divím se hercům: příroda jim nabízí nevyčerpatelné tvůrčí možnosti a bohatství, a oni se zuby nehty drží otřepaných hereckých klišé. Bojí se samostatnosti, bojí se nedbat na autorské poznámky a režisérovy pokyny, bojí se vlastní svobodné tvorby, která vytváří „život lidského ducha role“ – skutečné umění. Dobrovolně se uchylují k předstírání a rutinérství.

Čím se dá takové podivné počínání vysvětlit? Slabostí tvůrčí vůle, chybějící hereckou technikou? Existuje další příčina, proč herec rezignuje na své přirozené tvůrčí možnosti. Tato příčina se skrývá ve zvláštní vlastnosti většiny z nás; jsme neobyčejně pečliví při provádění veškeré, dokonce vyčerpávající fyzické práce na scéně, jen abychom nezneklidňovali náš vnitřní psychický aparát, to znamená prvky našeho sebecítění, emocionální, zrakové paměti apod. Jsme líní hledat v sobě živý psychický materiál pro tvorbu; jsme líní povzbuzovat vůli, představivost a paměť.“⁸

Tento úryvek je trochu krutý pro studenty herectví teprve prvního ročníku. Pro některé, které herectví třeba do té doby ještě ani tolik nepolíbilo, ještě více. Ale zmiňuji ho zde, neboť se pevně váže k tomu, co jsem já osobně prožíval při svých studijních začátcích.

Nebyl jsem ještě dospělý. Na začátku semestru jsem ještě stále měl najetý životní a denní rytmus jako na střední škole. Zaprvé jsem stále pevně věřil ve svůj vrozený talent ‘všechno okecat’, takže nějaké přípravy na hodiny u mě probíhaly jen v nepatrné míře a dal jsem

⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOSTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.

přednost raději nočnímu společenskému životu. Ještě horší věcí bylo, že jsem si ze střední školy odnesl pocit toho, že divadlo je prostě zábava a volnočasová aktivita. S tímto vědomím jsem přežíval takové dva první týdny, než jsem hodně tvrdě vystřízlivěl. Najednou jsem získával pocit toho, že jakýmsi způsobem strašně zaostávám, přestože stále na sobě čím dál více pracuji. Měl jsem čím dál méně času na noční veselí a raději jsem se věnoval studiu a přípravě. To mě samozřejmě mrzelo a trochu i štvalo, protože přece jenom jsem přišel do Prahy z malého městečka z druhé strany státu a dal jsem si za úkol, co nejrychleji se seznámit s lidmi v naší divadelní bublině. Ono je to vlastně i trochu nutné, protože celá herecká profese je postavena na kontaktech. To jsem věděl hned na začátku, když jsem poslouchal své spolužáky, že přicházím do Prahy jako člověk, který nikoho nezná a kterého nikdo nezná. Chtěl jsem to zkrátka dohnat. Druhý důvod toho, proč jsem chodíval často na večírky, bylo to, že jsem si ze střední školy odnesl takové přesvědčení, které právě na gymnáziu bylo dost populární. *“Kdo nechodí s lidmi pít, není v kolektivu oblíbený“*. S tímto přístupem jsem ale musel hodně rychle skoncovat.

Omezil jsem na nejmenší možnou míru svůj společenský život a rozhodl jsem se plně soustředit sám na sebe, na svůj rozvoj. V ten moment se ale stalo to, co jsem trochu očekával, ale netušil jsem, že to může někdy být problém. Jakmile jsem se rozhodl věnovat pouze sobě, uzavřel jsem se ve své vlastní hlavě a své myšli. Bylo pro mě přirozené, že jediný a správný názor je pouze můj. Tak se stalo to, že jsem nedovoloval (i když jsem veškeré herecké poznámky svých pedagogů vnímal), aby mi někdo do mého stylu tvorby jakkoli zasahoval. Byl jsem strašně umíněný. Najednou se ale názory pedagogů začaly bít s těmi mými a všechno se začalo rozpadat. Nedokázal jsem se posouvat, protože všechnen čas na zkouškách jsem se nevěnoval rozvoji, tak jak by to mělo být přirozené, ale jenom jsem pořád s někým bojoval. Problém vznikl i v tom, že mi docházel prostor pro inspiraci. Samozřejmě, že nám neustále říkali, ať pozorujeme okolní svět a lidi v něm, ale já si upřímně myslím, že problém s nedostatečným portfoliem pro tvorbu vzniknul už dávno před školou. To, že jsem nesledoval filmy, ze kterých bych si mohl něco odnést, nebo že jsem do té doby tolik nečetl, bylo určitě jedním ze zásadních nedostatků.

Já nad věcmi strašně (někdy až únavně dlouho) přemýšlím a hledám složitosti ve věcech, ve kterých ani nejsou. Prakticky si je sám vytvářím. Jsem takový člověk, který ve všem hledá logiku, a jakmile věc není jakkoli logicky podložena nebo vysvětlitelná, tak pro mě tím pádem není smysluplná a ztrácím tím zájem. Pravděpodobně to bude způsobené tím, že jsem se celý život ubíral směrem, kdy logika a kritické myšlení budou mým profesním nástrojem. Problém byl jistě i v tom, že jsem měl velký problém s dlouhodobější koncentrací na jednu konkrétní věc a jakmile mě něco jenom trochu začne nudit, odcházím na věc další, mnohem zábavnější. Samozřejmě jsem se snažil na té koncentraci pracovat, ale tento problém byl v té době ve mně

velmi hluboko zakořeněný a zabralo mi spoustu času (řekl bych i let), abych vědomě udržoval svou pozornost. Opět se ve mně rozmohl podvědomí pocit toho, že všechno, co na té škole dělám je soutěž, ve které musím vyhrát. Všechno mé soustředění se přesunulo na jeden jediný cíl a tím bylo být zkrátka nejlepší ze všech a všechny přehrát. Pokaždé, když se mi něco nepovedlo, cítil jsem přesně ten pocit, jako bych prohrál nějaký závod. To, že jsem závodil, a ne konstruktivně tvořil a dlouhodobě pracoval sám na sobě, bylo velkým blokem, který mi zavíral oči před hlavním důvodem toho, proč na té škole jsem. Tím byl (hádám) osobní růst.

Touto svou tvrdohlavostí i fyzickou tvrdostí jsem si vysloužil přezdívku *Rocky*. Vlastně jsem to vůbec nebral zle, spíše jsem to vnímal jako lichotku a taky signál toho, že už mám konečně nějaké své místo. Pro jiné jsem byl zase kluk z Valašska, který mluvil svým nářečím, říká nepochopitelné vtipy, v jedné ruce má slivovici a ve druhé valašku. Byl jsem na to hrdý a pěstoval jsem si svoji pověst, ale opět mi to zavíralo dveře, kterými bych se mohl rozvíjet. Začalo mi to vadit snad až ke konci druhého ročníku, kdy jsem si už uvědomoval sám sebe a věřil si natolik, že nechci být zaškatulkovaný do jednoho typu.

Všechno, co se dělo v průběhu prvního semestru (můj boj s pedagogy, se svým přesvědčením, sám se sebou atd.) byl pro mě ve výsledku jedno velké procitnutí. Tím, jak jsem dostával rady a tipy od pedagogů a ty se pak formovaly mým vědomím, začal jsem se ztrácet v tom, kdo vlastně jsem, kde je vlastně má osobní pravda a kde je mé místo. Mohlo to být někdy koncem listopadu v průběhu prvního semestru. Po další neúspěšné hodině herecké tvorby jsem se sesypal. Nebyl jsem naprosto přesvědčený o tom, že to, co dělám, je správně. Jestli jsem si vlastně vůbec vybral správně. Jestli na to vůbec mám. Byl jsem tak strašně pozadu. Měl jsem pocit, že tam kde jsem, nemám absolutně v žádném případě co dělat. Nestíhal jsem se rozvíjet tak rychle jako moji spolužáci. Věci mi nedávaly smysl. To, co jsem dělal, mi nedávalo smysl. Co ale má v ten moment člověk dělat? Až dnes si uvědomuji, jak nakonec došlo k tomu, že jsem se v té situaci ocitnul. V té době jsem si to ale určitě nedokázal připustit. Všechno, co jsem dělal, bylo jaksi zakryté. Zahalené za jakousi maskou, kterou jsem nastavil svému okolí. Proč jsem se schovával? Byl to strach, který to způsobil. Báł jsem se otevřít všem okolo sebe. Domníval jsem se, že když se otevřu, ukážu všem své slabosti, nebudu tak silným hráčem a ztratím tak své místo. Pravděpodobně jsem si to nesl ze svých dávných románek s dívkami a ze vztahů, ve kterých situace mého otevření nedopadly příliš šťastně. Měl jsem strach být sám sebou. Ukázat se v pravém světle. Pustit si ty všechny lidi tak blízko k sobě. Vždyť jsme se přeci neznali ani pět měsíců, tak jak může člověk po tak krátké době věřit lidem, že mu neublíží? Proto se to všechno dělo. Proto jsem měl nad sebou přehnanou sebekontrolu, která mi neumožňovala svobodně a bez zábran tvořit. Proto jsem všem okolo nastavil masku a vlastně jím tím lhal o tom, kdo vlastně ve skutečnosti jsem. Teď je mi jasné, že vše, co se pedagogové na hodinách ze mě snažili dostat, bylo jen z toho

důvodu, abych jim ukázal sám sebe. Abych šel, jak se říká, *s kůží na trh*, neboť je mi úplně jasné, že pedagogové byli první, kdo poznali, že nejednám upřímně, svobodně a zcela otevřeně, tak jako to vyžadovali. Z toho důvodu se mi stal ten psychický rozklad osobnosti, ztráta sebe samotného. Bojoval jsem sám proti nim a bojoval jsem sám proti sobě, protože jsem nechtěl ukázat pravdu. Je to omluvitelné v této profesi? Dnes si myslím, že je, ale člověk na to musí co nejrychleji přijít. Buď si to sám uvědomí, nebo ho to bude bolet stejně tak, jako to bolelo mě.

Po dvoutýdenním přemýšlení nad svým místem a nad svými východisky se ve mně znovu probudila má bojovnost, kterou jsem si od narození budoval.

„Herec a herečka musejí také hrát, i když zrovna necítí inspiraci, a s tvorbou na zkouškách je to vlastně stejné. Ačkoli tvorba před ostatními a hraní před obecenstvem a pro obecenstvo patří k podstatě herecké tvorby, přináší jejím představitelům komplikace, jejichž výsledkem bývá např. známá „tréma“. Tím spíš je důležitá péče o tvůrčí sebecítění. Stanislavskij ví, že tu herci či herečky a jejich sebecítění na jevišti škodí například svalová tenze, která znemožňuje svobodné sebecítění i v „normálním životě“.“⁹

Přehodnotil jsem své vnímání studia, pedagogů a celkového systému svého fungování. Změnil se mi naprosto vztah ke spolužákům. Podařilo se mi sebe přesvědčit o tom, že tento životní směr má pro mě smysl, a že je to směr, kterým se chci stoprocentně a upřímně ubírat. Řekl jsem si, že z nějakého důvodu jsem byl přijatý, a proto své místo mám a čeká jenom na mě, než ho opět vyplním. Hlavně jsem chtěl všem znovu dokázat, že na to mám a to, co bylo, se muselo stát, abych změnil svůj postoj. Byl to takový signál z hůry, jakýsi druh procitnutí. Nevím přesně, jak to popsat, ale podvědomě se ve mně něco přetransformovalo. Moje mladší já a moje nové já se začalo podporovat a spolupracovat. Už mezi nimi neprobíhal boj o to, kdo koho přetlačí. Zvláštní je, že se ve škole nestalo nic, co by to změnilo. Impuls nepřišel od nikoho zvenčí. To, že jsem dva týdny visel v neznámu, byl ten impuls. Domnívám se, že to byla zkrátka jenom náhoda, že mi to secvaklo tímto způsobem, a ne například tak, že bych se rozhodl odejít. Do té doby mi nic nedávalo smysl, najednou jediná věc, ve které jsem ten smysl viděl, bylo pokračování ve studiu a nutkání se učit.

Co však teď? Je moc příjemné, že jsem se rozhodnul dát tomu druhou šanci, ale jakým způsobem to od teď bude fungovat? Vznikl trochu nový Štěpán, a proto jsou nutné i trochu nové postupy.

⁹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOSTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.

V rámci herecké tvorby byla tahle proměna snad nejvíce viditelná. Přestal jsem tvořit a hrát pod tlakem, který byl dříve tolik znatelný a přibližoval jsem se k čím dál větší uvolněnosti. Přistupoval jsem k zadáním s otevřenou myslí a šel jsem těmto zadáním více naproti. Já, jakožto osobnost, jsem se snažil vědomě potlačovat svoje vnitřní ego takovým způsobem, aby mě nebrzdilo při hraní. Snažil jsem se mnohem více naslouchat ostatním lidem a jejich připomínkám a účelově s nimi pracovat. Tím, že jsem se přestal tolik upínat na logiku věcí, mi umožnilo být v situacích mnohem pohotovější a jednat bez rozmyslu (což nemusí být za každou cenu tou správnou cestou). Této mé změny si každopádně všimli také herečtí pedagogové a dávali mi mnohem větší a větší důvěru a prostor pro tvorbu. Dopadlo to tak, že jsem na prvních hereckých klauzurách, které byly vedeny spíše jako otevřená hodina, dostal skoro největší prostor pro realizaci svých cvičných situací, kterým jsme se v průběhu semestru věnovali. Momentálně přemýšlím nad tím, zda to bylo z důvodu, že skutečně viděli posun a chtěli to tak předvést ostatním pedagogům, nebo to bylo z důvodu, že si to vymysleli v době, kdy mé působení na škole nebylo šťastné a chtěli ukázat ostatním, že zaostávám a oni mi pak následně mohli navrhnout ukončení studia.

První semestr byl pro mě osobně velmi krušný, tvrdý a nestabilní, ale na druhou stranu mám pocit, že byl velmi poučný a důležitý pro můj osobní rozvoj. I když jsem věděl, že je přede mnou opravdu hodně práce a taky že musím ještě stále všem pedagogům dokázat, že má přeměna je upřímná a mám na to tuto školu dostudovat.

Nečekal jsem, že během prvního zkouškového období všechno toto nadšení jako by zamrzlo a nově osvojené postupy tvorby v dalším semestru budu znovu pomalým tempem nacházet. Pravděpodobně bych potřeboval, aby se během zkouškového období nepřestalo zkoušet, já tak nevypadnul z rytmu zkoušení a stále objevoval a upevňoval svůj nový pohled na divadlo a na sebe jakožto herce.

4 Strach a blok

Po příchodu zpět do školy pro prvním zkouškovém období jsem byl opět plný elánu a nadšení z nadcházející tvorby. Nemohl jsem se dočkat až svůj nový postoj k herectví otestuji na skutečné tvorbě herecké postavy a nebudu muset pracovat jenom na hereckých etudách. Hlavu jsem měl vyčištěnou a koncentrovanou. Byl jsem zdravě odhodlán k práci, podat co nejlepší výkon a dokázat všem okolo sebe, že mám své místo na půdě DAMU, a že nebyla chyba mě na školu přijmout.

Do mého nadšení, necelý měsíc po zahájení výuky, přišla celosvětová pandemie a my jsme školu museli bohužel opustit. Přesunuli jsme se na distanční výuku a celý systém tvorby se zastavil. Nikdo z nás netušil, jak dlouho může toto opatření trvat, mohli jsme pouze doufat v co nejrychlejší návrat do tříd. Byla to pro všechny rána, se kterou nikdo nemohl počítat a najednou jsme začali hromadně přemýšlet nad tím, co vlastně s námi bude. Rozloží se nám studium, abychom nepřišli o ten čas, který studenti herectví potřebují? Pojďme být k sobě upřímní, herectví přes videohovor nemá moc smysl. Vždyť celá tato profese má smysl v tom, že se herec setkává s divákem a tvoří v ten samý moment celé to kouzlo okamžiku. Herci na jevišti jsou zde pro diváky v hledišti a diváci v hledišti jsou zas zde pro herce na jevišti. Společně tvoří celek, který vytváří jakési magické společenství. Proto ani výuka nemůže být vedena distančně, neboť v tom případě herectví a její výuka ztrácí svou hlavní podstatu.

Domnívám se, že na hodnocení prvního semestru, nebo možná na začátku dalšího nám byl sdělen titul hry a postava, kterou budeme v následujícím semestru hrát/vytvářet. Mou budoucí prací byl Shawn Keogh ve hře *Hrdina západu*¹⁰. Hereckým pedagogem mi byl pan Františák a já jsem byl upřímně rád za to, že je to právě on. O panu Františákovi jsem věděl, že je to kvalitní, vzdělaný režisér a dokáže mně, jakožto začínajícího herce, který ještě stále nerozumí fungování herecké profese, posunout kupředu. Možná ve mně budil sympatie v práci s tímto režisérem i fakt toho, že oba pocházíme ze stejného kraje a narodili jsme se oba ve stejném městě. Myslel jsem si, že tím pádem budeme mít stejné názory, stejné pohledy na problematiku hry a podobné vnímání tvorby postavy. Ne že bych se mýlil, ale přece jenom každý člověk (a to ještě v divadelním oboru) je opravdu jedinečný a tím pádem i odlišný.

K tvorbě na této hře jsme se dostali až po dlouhých třech měsících pobytu stráveného doma. Jelikož nikdo nebyl na tuto situaci, která s pandemií nastala, připravený, logistika vedení hodin spíše nebyla než byla. Ve skutečnosti jsme vlastně strávili celé tři měsíce zavření doma a ze strany školy nepřicházely dostatečné informace o náhradním plánu. Vůbec nemám nárok to

¹⁰ SYNGE, John Millington. *Hrdina západu*. Přeložil Martin HILSKÝ. D (Artur). Praha: Artur, 2009. ISBN 978-80-87128-24-4.

komukoli vyčítat, protože ta situace byla opravdu jedinečná. Po uvolnění opatření jsme se teda vrátili zpět do školy a mohli jsme se konečně vrhnout na práci.

Hned na začátku jsem věděl, že si musím rychle vzpomenout na všechny události, které se mi v minulém semestru staly, abych se správně motivoval pro práci. Snažil jsem si otevřít mysl, abych vnímal vše, co mi bylo řečeno a vědomě s tím pracoval. Veškeré herecké technické příručky jsem měl neustále u sebe a snažil jsem se je neustále používat a zkoušet. Brzy se znovu objevil stejný problém, který jsem řešil v prvním semestru. Byla to má uzavřenost a tvrdohlavost. Mé představy se znovu, i když ve velmi malých nuancích, začaly lišit a od těch režisérových a můj mozek automaticky začal s jeho představami bojovat. Můj problém byl v tom, že jsem si po přečtení té hry udělal zcela konkrétní představu postavy, jejího chování a jednání a na tuto představu jsem se silně upnul a odmítal jsem přijmout fakt toho, že tento směr nemusí být ten správný.

„Když přestanete pokládat všechny role za jednoduché a budete se snažit najít pro každou z nich detailní charakterizaci, bude to cenný krok k improvizaci. Herec, který s každou novou rolí na jevišti nepociťuje radost z vlastní proměny, sotva pochopí skutečně tvůrčí význam improvizace.“¹¹

Postavu Shawna jsem vnímal tak, že on je vlastně mladý, stydlivý, plně oddaný církvi, bohatý a myslel si, že všechno, co dělá je správná cesta (dneska dobře vím, že přídavná jména pro pojmenování charakteru postavy, nejsou příliš šťastná). V tom jsem viděl jistou podobnost mezi mnou a postavou, kterou jsem měl hrát. Jenomže v ten moment, kdy mi režisér nabízel nové možnosti, jak postavu uchopit, jsem z nějakého důvodu tyto možnosti odmítal. „Ty jdeš po chodbě plné dveří, ale neotvíráš je. Jdeš zkrátka skrz chodbu rovnou k východu.“, často znělo z úst pedagoga. Tím jsem ztrácel možnost charakter postavy rozvíjet a dělat tak postavu mnohem zajímavější. Má zabeđenost mi nedovoľovala vidět ostatní postavy jinak, než jak jsem si je sám vymyslel, neviděl jsem jiný prostor (ve kterém ostatní kolegové hráli) než ten, který jsem já měl ve své představě. Nemohl jsem zkrátka nabízet ostatním, a když už jsem nabízel, tak to bylo v rozporu s tím, kde se zbytek herecké skupiny nacházel.

„Herec se tedy musí naučit představovat si v reálném prostoru prostor jiný, způsobem svého pohybu umět evokovat exteriér nebo interiér, malý nebo velký, vysoký nebo nízký prostor; proměnit svým chováním praktikábl na skálu nebo postel, sloup nebo skříň. Musím umět vyvolat dojem, že prostorem vládne nebo je jím ovládán. Musí si umět vybudovat vztah

¹¹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.

*k popředí nebo k pozadí, k dálkám, k hloubce, k výšce i k vzdálenému prostoru snů. To vše sám, nebo ve dvou nebo ve skupině.*¹²

Tato citace je velmi poučná a konstruktivní a dobře jsem ji v té době znal, ale nebyl jsem naprosto schopný dostat se do fáze, kdy by mohla být tvůrčí a nešla proti celku, proti ostatním. Zkrátka, abych to jednoznačně pojmenoval, byl jsem po celou dobu zkoušení jenom špatným hereckým partnerem. Tak se stalo, že jsem opět začal bojovat sám se sebou. Zkoušení mi nepřinášelo tu radost, jakou bych očekával a bylo to demotivující. Na zkoušky jsem chodíval čím dál méně raději. Můj postoj ke každé zkoušce byl negativní, byl jsem odevzdaný, ale ne v tom dobrém slova smyslu. Začala ve mně bujet frustrace, která se přenesla do hereckého přepětí a znovuzrození zárodku bloku. Tehdy jsem pociťoval, jak jsem nejistý v tom, co na jevišti předvádím. Byl jsem ztuhlý při každém pohybu, jenž jsem měl vykonat. Nevěřil jsem své gestice, mimice, slovům, které jsem měl sdělovat a způsobu, jakým jsem tato slova sděloval. Mé jednání na jevišti nedávalo žádný smysl. Nebylo logické, často přestřelené a bez jakékoli návaznosti na mé předchozí jednání či na jednání hereckých partnerů. Nedokázal jsem se uvolnit, odvázat se, jednat spontánně a namísto toho jsem se čím dál tím víc uzavíral před ostatními.

„Vždyť každá hra má v sobě prvek napětí a nejistoty, napětí střídavého a proměnlivého, ale stále připraveného; bez něho není hry. Uvolněním v našem pojetí je tedy kvalita samotného napětí, schopnost jeho správného dávkování, přiměřeného akci – nikoli protiklad!“¹³

Přepětí mých svalů a mysli bylo v jeden okamžik tak silné, že jsem nebyl schopný pohybu ani rozumného uvažování nad situací, ve které jsem se nacházel, a tak jsem se zkrátka, jako loutka, nechával vést instrukcemi režiséra. Uvědomoval jsem si, že mé jednání je falešné a nic, co dělám, není mé vlastní a je tedy nepravdivé.

„Existuje také nebezpečí, na které vás musím upozornit. Předčasná hercova kapitulace ho nutí podřizovat se v budoucnosti autorovi a čerpat duševní materiál pro roli nikoli ze sebe, ze svých živých lidských vzpomínek, ale z hotového, cizího, dosud neoživilého textu knihy, z autorových poznámek, které se neprožívají, nýbrž slepě napodobují. Je velké štěstí, jestliže dojde k náhodné shodě. Při takovém kontaktu s rolí se její psychické prvky ukážou jako prvky osoby herce. Jenomže na náhodě nelze stanovovat pravidla. Ve skutečnosti probíhá něco jiného. Herci, kteří podlehlí vůli autora, mu slepě důvěřují a čerpají nikoliv ze sebe, ale od něho

¹² KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. 5. doplněné vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-343-2.

¹³ KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. 5. doplněné vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-343-2.

*to, co jim dává; tím, že přejímají cizí, napodobují ho. Ovšem napodobenina není tvorba, ani prožitek, ani umění. Napodobenina také přivádí herce k rutinérství.*¹⁴

Naprostým opakem bylo mé zkoušení Bakchantek na scénické tvorbě. I když průběh mé přípravy probíhal zcela totožně. Cítil jsem se při zkouškách zcela svobodně. Nebyl jsem pod žádným tlakem a postava se v mém podání rozžívala úplně sama. Byl jsem schopný s lehkostí reagovat na partnery a na nové podněty, které se v situacích objevily. Pravděpodobně to bylo zapříčiněno tím, že na mě při zkouškách nebyl vyvíjen vnější tlak a já neměl v hlavě strach z nějakého neúspěchu. Režisérka mi nechala volný prostor pro moji realizaci představy a tuto mou představu potom jenom dočišťovala a konkretizovala. Při zkouškách jsem měl pocit, že já jsem ten, kdo tvoří a zbytek jenom reaguje na mé podněty. Na rozdíl od herecké tvorby jsem neměl pocit někomu něco dokázat a tvořil jsem si zkrátka pro radost ze sebe. Bylo zvláštní pozorovat ten rozdíl v atmosféře zkoušek (o to víc, když jsme v ten moment, měli tyto hodiny po sobě). Rozdíl mé uvolněnosti tam a tady byl naprosto obrovský.

Důvodem celého problému při zkoušení Hrdiny západu byla znovu a opět má potřeba někomu předvést, že mám talent. Byla to neuhasitelná touha po kladném hodnocení. Tato potřeba se semnou táhla dlouho přede mnou a dlouho po tom a byla nepopsatelně frustrující. Nejhorší na tom bylo, že jsem si tento problém vědomě uvědomoval, ale nevěděl jsem, jak se toho pocitu zbavit. Chtěl jsem zkoušet nové metody a přijít na to, v čem tento můj problém spočívá, co je jeho spouštěč, a jak se ho jednou provždy zbavit.

¹⁴ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOSTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.

5 Herectví v covidu

Po naprosto katastrofálním prvním ročníku studia přišel zasloužený oddech v podobě letních prázdnin. Měl to vlastně být čas, kdy člověk a herec opustí na kratší dobu divadelní svět a začne se věnovat alespoň z části osobnímu životu. Přichází doba, kdy člověk může budovat něco jako vlastní osobní život, neboť během studia, a ještě k tomu během prvního ročníku, nemá student ani pomyšlení ani energii na tuto svou část. Bohužel v mém případě se to nedělo. Po skončení letního semestru mi v hlavě nade mnou opět vyvstaly otázky ohledně mého působení na škole. Opět jsem se musel probírat myšlenkami, zda bude případně má tvorba úspěšná pouze nárazově nebo se konečně zbavím toho svého bloku, který neustále narušuje mou práci.

Člověk, navíc herec, si neustále klade otázky, na které si musí neustále hledat odpovědi. V naší profesi je tato věc určitým způsobem deformací z povolání. Nikdy nekončící hledání důvodu na cokoli, na co vůbec existuje otázka. Stálé odůvodňování si vlastní činnosti a hledání smyslu věcí, ve kterých v ne málo případech smysl ani není. Tak jsem strávil celé léto. Zamotával jsem se čím dál hlouběji do psychologické problematiky mé osoby a mě jakožto tvůrce.

Do dalšího semestru jsme už ani prakticky nenastoupili. Opět se rozmohla, v pořadí druhá, vlna celosvětové pandemie a my jsme znovu byli odkázáni na distanční výuku. Herectví se přes kamery nedá učit. Jak už jsem se v této práci výše zmiňoval, postrádá tím veškerá tvorba smysl. My si, jakožto studenti herectví, potřebujeme všechny metody, postupy, styly, žánry a tak dále osobně vyzkoušet a být v ten moment v přímém kontaktu s pedagogem. Vnímat jeho energii, jeho postoj a názor. Přes kameru si v těchto momentech nemusí pedagog všimnout detailů (může to být způsobené špatným signálem, špatnou kamerou, zvukem, ruchem okolí), nebo jiných drobností, které je potřeba eliminovat a přeměnit. Nedokáže správně cítit atmosféru, o kterou se v ten moment snažíme, kterou vytváříme. Chybí zkrátka dialog dvou stran, kvůli kterému celou tuto profesi vlastně děláme. O tom, že i pro nás je krajně nekomfortní tvořit v prostorách, které tomu nejsou určené (stísněné prostory pokoje, limity místnosti, nepříjemní sousedi atd.), asi ani nemusím tolik psát. Pro mě osobně byl největší problém v tom, že jsem se nedokázal pořádně na věc soustředit, kvůli tomu, kde jsem se nacházel. Většinou jsem veškeré snahy o učení herecké tvorby prováděl ve svém pokoji. Je to malý pokoj v rodinném domě. Sotva se tam člověk může otočit, aniž by jakoukoli částí svého těla o něco nezavadil. Další věcí bylo, že hodiny většinou probíhaly ve večerních hodinách a zbytek mých rodinných příslušníků nebyl zvyklý na tento druh nočních 'akcí'. Zkrátka jsem se nedokázal pořádně do čehokoli vcítit a soustředit se na úkony, jež byli požadovány, jelikož jsem neustále měl v hlavě myšlenku toho, zda svým chováním někoho v domě neotravuji.

V průběhu *lockdownové* výuky se o nás ale co nejvíc snažila starat paní Rázlová, za což ji ze srdce děkuji. Snažila se najít komplexní řešení nastalé situace tak, abychom se pokoušeli alespoň o malé pokroky. Chtěla, abychom ses nezastavili a dál na sobě pracovali. Ovšemže to bylo velmi omezenou formou, ale byl to jediný člověk, který v té době o naši budoucnost upřímně projevil zájem. Tak se dělo to, že jsme se pokoušeli dotýkat herectví alespoň okrajově. Postupně jsme si zvykali na režim, který byl nastolený. Všichni jsme věděli, že to v žádném případě nedosahuje kvalit a hloubky, jež jsme od studia očekávali, ale v poměrech, které v ten čas panovaly, jsme mohli být vděčný i za tak mizivý pokus o tvorbu. Prakticky celou dobu jsme se každý večer společně potkávali u obrazovek počítačů a paní Rázlová nás jednoho po druhém nutila číst nahlas povídku. Mělo nás to udržet v rytmu práce. Zároveň tak docílila toho, že jsme se mohli všichni (jako celý ročník) vidět, debatovat, sdílet své denní zážitky a zkrátka spolu mluvit. Pokoušela se nás 'cepovat' v precizní mluvě a předkládání vět po smyslu. S tím spousta z nás zápasila už během prezenční výuky. Neuměli jsme správně rozdělovat věty, podávat je tak, aby divák jasně pochopil, kde je myšlenka sdělené informace. Vždyť přece o tom celé činoherní herectví je. Jednání slovem je tou věcí, která činohru odděluje od jiných hereckých oborů. Text je od toho, aby posouval děj a sděloval divákovi podstatné informace o hře a postavách (v některých případech i o samotném autorovi). Jestliže herec nerozumí textu, nebo neví, jak s ním dobře pracovat a následně jej nesprávně prezentuje divákovi, nesmí se pak divit tomu, že se setká s nepochopením z řad diváků. Myslím si, že pro každého z nás to byla výborná zkušenost a rozhodně nám mohla otevřít oči v této problematice.

Další čas strávený doma jsem se v herecké tvorbě pokoušeli dotknout velice těžkého umění, kterým je bezpochyby umění vtipu. Snažili jsme se hledat jádro vtipu, situace tak zredukovat, aby bylo zcela zřejmé, kde se toto jádro nachází a v čem se celý vtip skrývá. Důležitou věcí tohoto umění je temporytmus, na kterém to celé stojí. Je potřeba najít správné řešení jednotlivé situace, být konkrétní, mít funkční okolnosti. Jestliže herec tyto věci neovládá, nemůže se ve většině případů dobrat kvalitního výsledku. Uvědomili jsem si, že jestliže nechceme vytvářet banality, hloupý a povrchní humor, tak musíme s vtipnou situací správně nakládat a držet se stanovených pravidel, kterých má humor spousta.

Celosvětová pandemie se dostávala pod kontrolu a vypadalo to, že je jen otázka dní, kdy se opět budeme moci vrátit k prezenční výuce (pro nás čtème: smysluplnější). V těch dnech se ve mně znovu probouzel pocit strachu a nejistoty, který jsem měl po konci prvního roku. Během distanční výuky jsem si nakonec zvyknul na způsob, jakým se vzdělávám a vlastně mi to bylo mnohem příjemnější než hodiny v učebně. Až teď si zpětně uvědomuji, čím to bylo způsobené. V té době jsem si to nedokázal pojmenovat, ale cítil jsem se mnohem svobodněji a otevřeněji, než jak jsem se cítil, když jsme tvořili kontaktně. Bylo to způsobené tím, že jsem se nevědomky za tu kameru skrýval a neměl jsem pocit bezprostředního ohrožení. Měl jsem dojem, že

jakákoli chyba se dá svést právě na tu kameru. Tím, že jsme přišli o možnost společného vnímání atmosféry, úplně jsem ze sebe tuto atmosféru, která v mém případě byla plná nervozity a okolního tlaku, vytěsnil. Přes kameru jsem se nebál udělat chybu, dovolit si mnohem víc věcí, na které jsem si předtím netroufnul, a věděl jsem, že za to žádný postih nebude. Uvědomoval jsem si, že kamera nemůže nahradit plnohodnotné studium, ale postupně se z této kamery stával můj kamarád a ochránce.

5.1 Ponávratový Shakespeare

Po dlouhém časovém úseku, ve kterém jsme se věnovali komickým situacím, jsme se dostali zpět do školy a tím i k hlavní náplni semestru. Následující půlrok jsme se měli věnovat tvorbě Shakespeara. Já jsem byl obsazen do role mladého milovníka Orlanda ve hře *Jak se Vám líbí*¹⁵. Kladu si otázku 'Z jakého důvodu zase hraji postavu mé osobě tak blízkou?'. Opět jsem nedostal žádný protiúkol, kdy bych si mohl vyzkoušet jiné a nové polohy. Nedostal jsem roli, ve které bych mohl hrát nějaký specifický charakter. Orlando mi byl ještě bližší než postava Shawna z minulého semestru. Když jsem hru četl, viděl jsem sám sebe. Dokázal jsem si v hlavě přesně vytvořit obraz situací a jejich provedení. Domníval jsem se, že tento úkol není pro mě nic nového. Vracím se zpátky k již zmíněné citaci. Jakmile jsem zaujal tento postoj k postavě, automaticky jsem ji zbanalizoval. A v ten moment mě opouští nutkání důsledné práce.

(Vložím zde přepis z hlasového deníku, který jsem si vedl v polovině studia, ale vystihoval mě už od úplných začátků). „*Jakmile je pro mě něco jednoduché, ztrácím zájem o práci. Funguji tak na půl a často zcela povrchně. Vytrácí se pro mě smysl této práce a znemožňuji tím práci ostatním. Chtěl bych se do budoucna naučit automaticky nevytvářet tento postoj k věcem, ale spíš se pokoušet hledat možnosti a zajímavosti, které mohou být ukryty hluboko pod povrchem.*“

Postava se stává jednoduchou pouze v tom případě, když k ní sami tak budeme přistupovat. Ačkoli jsem se snažil jít proti tomuto názoru, nebylo to dost upřímné a pevné, aby se na tom dalo něco změnit. Tak se stalo, že jsem se znovu dostal do dalšího konfliktu. Tentokrát ne s pedagogem, ale s postavou. Měl jsem dojem, že ona postava mi nic nenabízí, že je plochá a nudná, ale nedokázal jsem si přiznat, že to, jaká postava je, záleží jen a pouze na mé interpretaci. Marně jsem si pokoušel vnutit postoj, že zvládnou tvořit sám, ale vesměs z toho vzešlo pouze to, že jsem tvořil podle nějakého nekonkrétního úsudku na pokyny hereckého pedagoga.

¹⁵ SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-290-3.

„Jestliže se herec omezí na pouhé odříkávání vět předepsaných autorem a dodržování režisérových pokynů a nehledá příležitost k nezávislé improvizaci, dělá ze sebe otroka tvorby jiných a snižuje význam své profese. Mylně se domnívá, že jak autor, tak režisér už improvizovali za něj a že mu nechali jen málo prostoru pro svobodné vyjádření jeho vlastní individuality. Tento názor dnes, bohužel, převládá u příliš mnoha herců.“¹⁶

Nezvládal jsem splňovat jednoduché úkoly, které jsem v situacích dostával a znovu jsem se dostával do tvůrčího přepětí. Pokoušel jsem se o vědomé uvolňování jak na zkouškách, tak v osobním životě, ale frustrace z mé tvorby mi to nedovolovala. Četl jsem různé manuály, jak se uvolňovat i podvědomě, ale nedostavovaly se žádné výsledky a všechno směřovalo k okamžiku, který jsem si prožil v prvním semestru.

„Uvolnění v našem slova smyslu nemá nic společného s pasivitou, není ani relaxací; je totiž organickým soustředěním a přiměřeným dávkováním síly, která plus minus osciluje kolem rovnovážného středu, v němž však nikdy nesmí setrvat, má-li herecův projev být živý a životný.“¹⁷

Veškeré postupy tedy vedly k ničemu. Jakmile jsem si v sobě vynutil pocit relaxace, vytrácelo se situační napětí a ostatní postavy byly rázem energeticky nade mnou a přehrávaly tu mou. V momentě, kdy jsem nuceně relaxoval, jsem nebyl schopný vědomě přijímat podněty k dalšímu tvoření a k rozehrávání. Všechno kolem mě začalo jenom prolítávat a já to nechal plynout. Na tom se ale nedá stavět nic konkrétního.

„Herec musí být uvolněn, aby mohl tvořit napětí hry.“¹⁸

V tomto směru jsem velice vděčný za 'Hereckou techniku Reginy Rázlové', která byla v té době pedagogem, který s námi na této hře pracoval. Na rozdíl od pana Františáka se s námi věnovala převážně herecké technice a předávala nám svůj (léty vybudovaný) herecký know-how. Nesnažila se primárně o výsledný tvar, ale spíše s námi chtěla prozkoumat naše limity a problémy, na které při tvorbě narážíme a odblokovat nás. Díky ní jsem se konečně dostával k základním pramenům inspirace a hereckého umění. Při těchto zkouškách se mi odkrývalo mnoho nových věcí a styl její výuky mě jednoznačně posouval kupředu za svou hereckou

¹⁶ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.

¹⁷KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. 5. doplněné vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-343-2.

¹⁸JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. Praha: Orbis, 1967.

samostatností. Vesměs jsme si procházeli cvičeními, která aplikoval/sepsal Čechov a Stanislavskij a s jejich metodikou jsme následně pracovali. Postupně se mi navracela má vlastní sebedůvěra, která se mohla nenápadně přetavovat v hereckou sebekontrolu.

6 Herecké prozření

V následujícím semestru nastal naprosto zásadní zlom mého studia na DAMU. Opět jsem dostal přiřazeného pedagoga na další práci, paní Rázlovou, a ve mně se znovu rozžehl plamínek radosti a nadšení pro nadcházející hereckou tvorbu. Možná, že to bylo způsobeno přicházejícím tlakem, který vznikl z podvědomého pocitu blížící se poloviny studia. Čas se krátil a já jsem doposud pořádně nepocítil, jaké to je být svobodně tvůrčí. Po celou dobu předchozího studia jsem měl v hlavě jenom myšlenku na to, že spíše musím dotahovat své spolužáky a věci dohánět, abych se udržel na pomyslné vývojové laťce s kolegy a abych nezaostával. Tím bylo způsobeno, že jsem se nemohl s čistou hlavou odevzdat tvorbě.

Zpětně si uvědomuji, že jsem neustále hledal své místo, kam v rámci hereckého ročníku patřím a jakou funkci mám tedy zastávat. Nedokázal jsem sám sobě říct, v čem jsem lepší než ostatní a na tom následně konstruktivně pracovat a zdokonalovat se. Jsem docela silně proti obsazování herců/hereček podle typů, ale uvědomil jsem si, že pro začátek musím alespoň zjistit, jaký typ vůbec jsem. Pochopitelně jsem v průběhu studia dostával různé indicie, podle kterých jsem svůj typ mohl určit. Ať už to byly postavy, do kterých jsem byl obsazován, nebo postavy, ve kterých jsem se cítil více svůj a tvořil tak s trochu větší lehkostí, ale nebyl jsem utvrzený v tom, že ten typ ovládám a nemohu se v tom případě vydat zkoušet typy jiné.

K neustálému obsazování herců/hereček do podobných či stejných hereckých typů mám snad pouze tento poznatek. Je pochopitelné, že režisér/režisérka mnohem raději dají na jistotu při volbě obsazení a nebudou se snažit o jakýsi pokus-omyl. Záleží jim na tom (tak jako všem zúčastněným v dané inscenaci), aby se celek vyvedl, každý uskutečnil ten nejlepší výkon a jako bonus přidal ještě něco ze sebe, čímž samotnou hru tento herec obohatí. V dnešní době, kdy sice celá divadelní společnost tvrdí, že oborové herectví je přežitek a nikdo se těmito obory již neřídí, mám stejně stále pocit, že prazáklad tohoto obsazování doposud nevymizel a herci jsou nadále podle své typologie a osobnostních předností zařazováni do určitých 'škatulek'. Ale kdy jindy si herec má na vlastní kůži vyzkoušet práci na postavě jiného (proti) typu než právě zde na škole, kdy vše, o co se vlastně během studia snažíme, je pouhou zkouškou a objevování svým vlastních hranic a možností? Mám dojem, že kdyby se nekladly takové nároky na studenty režie a následně na výsledný tvar jejich práce, mohla by nastat mnohem větší svoboda při obsazování studentů herectví. Následně by se sami herci mohli pokoušet vytvářet něco, v čem by mohli najít své další dovednosti, nebo by mohli dojít ke zjištění, pro který typ se nehodí a nedokážou s ním pracovat. Stejně tak režiséři by si mohli otestovat a vyzkoušet, jaká je práce (náročná či lehká) při formování herce a jeho charakteru, i když postava a herec se sebou na první pohled nesouzní. Na druhou stranu rozumím, že škola se musí pokoušet o co nejlepší přípravu do profesionálního prostředí, tudíž do takového zbytečného risku nechodit. V dnešní době mám dojem, že toto experimentální obsazování se

provozuje většinou u projektů, v nichž se tolik nelpí na charakteru postav (jedná se tedy spíše o alternativní divadlo).

Špatné samozřejmě je, když herec neustále dostává příležitosti hrát podobné typy postav, ale není otevřený tomu tyto postavy obohacovat o své nové osobní zkušenosti. Myslím tím, že pokud si herec najde polohu, ve které si je vědom své kvality a nalezne své funkční výrazové prostředky, nesnaží se dál hledat a experimentovat a místo toho si s každou podobnou rolí pouze otevře pomyslný 'herecký šuplík' a tvoří zcela automaticky. Nemyslím si, že by se tak měl stát jeho následný výkon plochý, neboť pokud je jeho jednání v situaci odůvodněné, může tak přirozeně situačně varírovat. Přichází ale tím o něco jiného, pro mě zcela zásadního. Důvod, proč se já osobně tuto profesi snažím dělat. Tím je neustálé posouvání mě samotného. Hledat nové a další výrazové prostředky, nové formy a postupy práce. Pro mě osobně je tento postoj k herectví hlavním hybatel mé práce. Vždyť lidská osobnost nabízí nekonečné množství možností, kde inspiraci čerpat a nejjednodušší je samotná reflexe sebe sama, svých vzpomínek (emočních, racionálních). Herec může čerpat z každé situace, kterou prožil ten den nebo dávno předtím a uchoval si v paměti psychický a emocionální stav v daném okamžiku.

„Stanislavskij dokonce říká, že „každá role, která není charakterní, je špatná, neživotná“, a tudíž herec, který nedokáže tlumočit charakter zobrazovaných osob, je „špatný jednostranný herec“. Soudě podle všeho podstatného, co napsal a zejména co sám jako herec a režisér vytvořil, není u něj charakter totožný s vnější charakterizací, a tedy s něčím předem daným a předem vtištěným do vnější podoby postavy (i když na tuto vnější podobu velice dbal). Nejde o postavu, která je dána tím, co na první pohled nápadného ji od ostatních liší, ale o charakter ve smyslu českého výrazu povaha; pod ním si také představujeme lidskou přírodu či přirozenost. Nedala by se dokonce povaha v tomto kontextu definovat jako způsob, jakým se daný člověk vyrovnává s přírodou v sobě, a co tedy má zásadní vliv na jeho vztah ke světu a k ostatním?“¹⁹

V tomto čtvrtém semestru, kdy jsem se na scénické tvorbě měli věnovat přípravě bakalářských inscenací, jsem zároveň při herecké tvorbě s paní Rázlovou pracoval na textu hry *Nora*²⁰ od Henrika Ibsena. Samotný text je pro studenta teprve druhého ročníku velmi náročný, ale mnohem těžší je správné uchopení postav a jejich psychologické naplnění. Herec si v tomto případě musí projít detailním rozbořením celé hry a musí se pokusit o naprosto konkrétní

¹⁹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOSTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.

²⁰ IBSEN, Henrik. *Domeček pro panenky: (Nora)*. V nakladatelství Artur vydání druhé. Přeložil František FRÖHLICH. D (Artur). Praha: Artur, 2020. ISBN 978-80-7483-124-9.

vykreslení charakterů ve hře účinkujících. Postavy v tomto dramatu velice často jednájí slovem, ale pod těmito slovy je velmi košatý a spleťtý psychologický průběh myšlení. Byla by velká chyba, kdyby herec, který se pokouší tuto postavu ztvárnit, bral tyto postavy jako jednoduché a ploché. Přirovnal bych každou z postav k ledovci, kdy je pro člověka viditelná minimální část celku. Je pak pouze na herci, aby užitím správných výrazových prostředků dokázal zprostředkovat alespoň o trochu víc než jen to, co je očividné na první pohled.

Já jsem dostal za úkol práci na roli Helmera. Zprvu jsem opět po přečtení měl dojem, že to je pouze násilník a machista, který jen rozdává údery a svou ženu omezuje na svobodě. Hned mi ale bylo paní Rázlovou vyvráceno toto mé domnění a snažila se mě donutit k detailnímu prostudování postavy a jeho osobního příběhu. Po několikadenní práci pouze na textu a obsahu hry jsem měl poněkud větší přehled a jen jsem nad sebou samým kroutil hlavou, jak jsem mohl vůbec smýšlet takto povrchně. To byl jeden z okamžiků, kdy jsem si začal uvědomovat svůj posun. Hlavně pro mě bylo důležité to, že jsem konečně reálně zažil zkušenost toho, že dokážu vidět rozdíl mezi povrchním a hloubkovým pohledem na postavu. Následná práce tak probíhala mnohem jednodušeji. Otevřela se spousta nových možností ztvárnění a pořád zde zbývalo mnoho prostoru pro můj osobní vklad. Mohl jsem jednoduše vkládat mou osobní zkušenost do takto otevřeného konceptu tvorby postavy. Postupně jsem si začínal uvědomovat, že pro mě osobně je strašně důležitá zkušenost s daným problémem, abych věděl, jak s ním můžu pracovat a jak se mu vyvarovat. Abych to upřesnil. Jakmile mám nějaký problém, o kterém tuším, že s ním bojuji, tak se jej nezbavím jenom tím, že si budu říkat, že ho mám pojmenovaný a že na něm budu pracovat, ale potřebuji reálně podstoupit zkušenost, kdy si uvědomím tu druhou cestu, tu 'správnou'. Práce na roli Helmera tak byla pro mě mnohem jednodušší, než kterákoli práce předtím. Velkou zásluhu na tom má rozhodně paní Rázlová, která mě dokázala motivovat k práci. Dokázala přijít na to, jak nebýt omezený při pohledu na postavu, jak mám na rolích pracovat a následně mě současně s rolí posouvat.

V ten moment, kdy mi práce (jak se říká) šla pěkně od ruky, se ve mně probudila jakási hrdost a pocit znovunalezení sebevědomí. Na tomto textu jsem pracoval ještě se dvěma spolužáky a o každém z nich jsem věděl, že je silný v úplně jiných oborech herectví než já, proto bylo pouze na mně, abych vedl tento charakterní typ po svém a vytvořil naplněnou a pevně vybudovanou dramatickou postavu. Věděl jsem, že v tom mám naprosto svobodnou ruku a je jenom na mně, kolik prostoru si pro sebe na jevišti urvu. Protože byla už téměř půlka studia za námi a já měl pocit, že stále hledám svou kvalitu, velice silně jsem se na tuhle postavu soustředil a pořádně jsem se do tvorby opřel, abych konečně dokázal, jak cílevědomě umím pracovat. Jakmile herec, zvláště student herectví, o sobě přestane pochybovat a vezme za své jeho vlastní kvality a silné stránky, jeho tvorba pak dostává pružnost a lehkost. A tak se také stalo, neboť v plném uvědomění svého potenciálu, svých vlastností a možností jsem postavu mohl vytvářet bez

nadbytečného úsilí a vzápětí i s kladným ohlasem přihlížejících lidí. Celková práce v tomto semestru mě naučila na jednu stranu se co nejvíce pokoušet o vnímání hereckého kolegy jako rovnocenného partnera a na stranu druhou, soustředit se plně na sebe a budovat vlastní svět hry, do které tyto své partnery vědomě mohu vpouštět a zase vypouštět. Rozhodně jsem konečně po dvou letech pocítil moment, kdy jsem si připadal, že svým hereckým sebevědomím dokážu konkurovat (samozřejmě tak, abych stále zachoval tvůrčí prostor) ostatním kolegům na jevišti.

7 DISK a Mackie

Po úspěchu v polovině studia jsem pochopitelně chtěl zůstat na stejné vlně a udržet si svůj zdravý a sebevědomý postoj i v následující tvorbě. Další semestr již probíhal ve velmi svižném tempu. Následovala pravá 'zkouška odvahy/talentu'. Všechny své nasbírané zkušenosti musí student nakonec vždy předvést až v posledním roku svého studia, kdy se svým výkonem v absolventských inscenacích vystupuje před diváky, které vůbec nezajímá, co se dělo během předchozích let. Před diváky, kteří mohou být mnohdy velice kritičtí (dokonce krutí) a často neberou na tyto herce na jevišti žádné ohledy.

Nejlepší příklad mého kontaktu s 'poloprofesionálním' tvořením nastal až při zkoušení třetí absolventské inscenace. Pod režijní taktovkou Kateřiny Volánkové jsme se pokoušeli o nastudování kvazi muzikálu s názvem *Žebrácká opera aneb kauza Vyližmetr*²¹. Jak už název mohl napovědět, jedná se o autorskou úpravu hry známé jako *Žebrácká opera*, která ve světě existuje v mnoha zpracováních (nejznámější snad Gay, Brecht). Hned zpočátku jsem s vědomím toho, že se jedná o inscenaci, ve které mám ztvárnit hlavní postavu (svou absolventskou roli), pocítil obrovské břemeno zodpovědnosti za celou inscenaci. Snažil jsem se tedy být stejně silným tahounem, jako tomu bylo při zkoušení *Nory*. Domnívám se, že ze začátku tomu tak i bylo, ale následně jsem začínal opět pociťovat vnitřní tlak vznikajícího ze strachu. Tím byl strach z neúspěchu, který jsem na škole už mnohokrát pocítil. Usilovně jsem se snažil tento neřízený strach potlačit, neboť jsem věděl, že jakmile to nechám zajít moc daleko, dostanu se do fáze odporu a následné tvůrčí blokace.

Postava Mackieho byla v této adaptaci spíše kladného rázu. Je to postava, která je hlavním hybatelem děje a okolní situace se pokouší ukázat, jak tato postava v těchto jednotlivých situacích jedná. V závěru přichází rozuzlení, kdy Mackie zůstává úplně osamocen a místo toho, aby se stal jedním z řadových 'ovcí' společnosti, volí raději útěk pryč. Kam? To inscenace nechává na svobodné vůli každého diváka. Mackie je mladý, volnomyšlenkářský a energický sukničkář. Zároveň je to vůdce party 'gangsterů', které ovládá svou vlastní přirozenou autoritou. V tomto podání jsem se pokoušel dostat do té role i faktor toho, že kromě této své autority, se jeví oproti ostatním členům gangu, jako úplně běžný a rozumně smýšlející člověk. Chtěli jsme s režisérkou dosáhnout toho, že nakonec to bude právě Mackie, kdo si ponechá zcela přirozený charakter a tím vzejde najevo absurdita ostatních postav. Tím se z něj stává silná osobnost, která má nakonec v divákovi probudit pocit nespravedlnosti okolního světa. Já osobně jsem se vždycky pokoušel i o to, aby divák k Mackiemu pocítil také jakousi formu lítosti.

²¹ VOLÁNKOVÁ, Kateřina. *Žebrácká opera aneb Kauza vyližmetr* [divadelní inscenace]. Režie Kateřina Volánková. Divadlo Disk Praha 18. 11. 2022

(Často mi bylo sdělováno, že se tato lítost do konceptu úplně nehodí, neboť nebyla hlavní myšlenkou celé hry a neměla tak zavádět diváka jinam, než k hlavnímu smyslu).

Postava mi byla blízká svým mladistvým, nespoutaným smýšlením o společnosti, tvrdohlavostí a cílevědomostí. Proto jsem se pokoušel při hledání výrazových prostředků vycházet co nejvíce ze sebe. Nakonec jsem opět pocítil, jak je tato postava podobná postavám, které jsem již během studia hrál. V ten moment jsem už nechtěl připustit, aby mě tato podvědomá realie ohrožovala při tvorbě a snažil jsem se v této situaci spíše hledat pozitiva, než abych postavu zavrhoval kvůli nezájmu a stejnému charakteru.

„Krátke řečeno: tvůrčí individualita každého umělce se vždy projevuje v dominantní myšlence, která jako leitmotiv prostupuje všechna jeho díla. To samé platí i pro tvůrčí individualitu herce.“²²

Na tyto věty jsem narazil během jedné volné chvíle, kdy jsem listoval různými příručkami a určitým způsobem mě to velmi posunulo. Bylo to v ten pravý čas a najednou mi to opět rozvázalo ruce. Začal jsem tedy postavu mnohem více přijímat. Zcela bez zábran jsem se pokoušel stavět postavu na svých už ozkoušených metodách. Občas jsem si propůjčil gesta z již mnou odehraných postav, a tím jsem skládal jako takovou mozaiku charakter postavy kousek po kousku. Tím, že jsem postavu začal akceptovat i s tím vědomím, že se jedná o dost typově podobnou postavu, nacházel jsem opět svou vlastní svobodu. Stále jsem ovšem byl otevřený všem připomínkám režisérky i pedagogického dozoru.

S hraním v divadle DISK přichází další nová zkušenost. Touto zkušeností je systém reprízování. Herec najednou dostává prostor pro konkrétní dotváření situací a okamžiků hry, neboť divák si o ně sám žádá. Jak během generálového týdne říká jeden můj starší kolega: „Už nic nevytvářej. On si to dorežiruje divák!“. Má pravdu, neboť snad každý herec se více či méně nechává strhnout a ovlivňovat divákovou přítomností. Na druhou stranu to přináší určité herecké nešvary a tím jsou tzv. 'herecká onanie' a vnučování se. Sám jsem se párkrát přistihnul, jak zbytečně tlačím na situace, vtipy, hlas, abych se divákovi pořádně připomněl. V této hře se tomu dělo taktéž, neboť tím, že jsem se jevil jako jediná 'normální' postava, měl jsem pocit, že mě ostatní herci v jejich postavách přehrávají. Člověka to pak táhne k různým hereckým klišé, přehnané herecké deklamaci a k naprosto nevkusnému jednání.

²² ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.

„Nikdy nehrajte vzrušení kvůli vzrušení, utrpení kvůli utrpení a jiné výsledky jen kvůli výsledkům. Na scéně v době veřejného vystoupení často pozorujeme následující jev: když herec zpozoruje, že se diváci přestávají o něj zajímat, zmocní se ho panika a je ochoten použít všech prostředků, aby znovu upoutal pozornost hlediště.“²³

Ale tohle je věčný boj snad každého herce. Samozřejmě je stále důležitá vědomá práce na tomto problému, protože v momentech, kdy se toto herci přihodí, stává se z něj pouhá loutka publika a o skutečné herecké práci se tak nedá mluvit.

²³ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOŠTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.

Závěr

Po dopsání práce a následném pročítání, jsem došel ke zjištění a názoru, že tato práce totiž neslouží přímo k akademickému výkladu různých hereckých technik a příruček. Nemyslím si, že je to nutné, aby člověk v této práci znova opakoval slova, která již byla v těchto odborných knihách kdysi napsána a každý si je tak nemusí opět číst zde. Nejedná se tedy o poučku, jak by měl herec správně ke tvorbě přistupovat.

Mám pocit, že se tato práce velmi úzce dotýká zvoleného tématu, a tedy i názvu práce. Je mi jasné, že není na první pohled očividné, v čem tato spojitost je, ale jestliže na sebe čtenář nechá působit emoce a pocity, které v této práci popisují, může dojít k jistému pochopení a vysvětlení, proč je tento text veden právě tímto způsobem. Práce může působit dojmem *memoáru* (nejsem si jist, jestli mi toto označení v mém věku vůbec přísluší) a jakéhosi vnitřního, osobního a niterného deníčku jednoho konkrétního herce.

Ale – problematiku herecké determinace jsem se snažil nastínit právě přes ty reálné situace, které mě během studia potkávaly. Následně jsem se snažil nastínit, jak jsem se s různými situacemi vypořádával a pracoval s nimi. Snažil jsem se tedy přes reálný příběh člověka (dospívajícího a stále hledajícího sebe samotného) zprostředkovat skutečný obraz studia a přístupu k němu. Pokoušel jsem se, aby čtenář zjistil, jaké může být (je mi jasné, že žádný člověk není druhému podobný), pro člověka z takového zázemí (rodinného, kulturního atd.), působení studenta na DAMU. Svým osobním příběhem a vlastně i jakousi formou zповědi jsem usiloval o konkrétní a detailní vykreslení mě, jakožto jedinečné osobnosti (opět – každý tou jedinečnou osobností jsme) a jeho fungování na umělecké půdě v letech, kdy člověk hledá svou jistotu a je vystavován situacím, kdy o sobě neustále pochybuje.

Troufám si říct, že jsem svých cílů v této práci dosáhl, a jak jsem psal v úvodu, šlo mi především o jakési uspořádání myšlenek a pojmenování pocitů, jež mě během studia provázely a taktéž zjistit jejich původ – příčinu. Našel jsem odpovědi na pro mě nezodpovězené otázky a zjistil jsem, že tím spíš pro mě vyvstala spousta dalších. Svůj emoční “kolotoč”, který jsem během studia zažíval, by určitě mohl zaměstnat psychologa na pár hodinových sezení. V průběhu psaní jsem si o sobě samotném zpětně zjistil mnoho nových informací, jak mohu přistupovat k tvorbě, a kde přichází její zlomové momenty. Netroufám si tvrdit, že nyní už rozumím principům herecké tvorby, ale rozhodně jsem mnohem chytřejší ohledně mého osobního postoje k nim, a tedy k možnostem jejich realizace.

Jsem si plně vědom, že práce nemusí obsahovat standarty diplomových prací – čili akademickým standartů, a tedy jakýchsi vzdělávacích účelů. Nemyslím si ale, že by tato práce měla být snad méně přínosná a obohacující než práce ostatní.

Každopádně ani po skončení školy můj osobní rozvoj nekončí (komu ano?), neboť – s dovolením použiji otřepanou frázi – *cesta je cíl*. Má-li člověk určené cíle v rovině spíše abstraktní, nemělo by se stát, že k cíli někdy dojde, a celý jeho život bude jedna dlouhá cesta. Své poznámky si vedu dále a zajímalo by mě, kdy můžu já samotný dojít do bodu, kdy své umělecké tvoření budu plně kontrolovat a zcela se vytratí jakási začáteční nedůvěra v sebe samotného. Rozhodně je to práce na spoustu dalších let pozorování a vlastní sebereflexe, která mi připadá (po shrnutí všeho zde sepsaného) jako jedna z nejdůležitějších vlastností uchazeče o studium činoherního herectví.

Vím, že formálně pro mě škola již skončila, a co jsem se tedy doposud nenaučil, už bych se hypoteticky ani naučit neměl, ale každá nová inscenace přináší herci zcela nové situace a herec tak neustále objevuje své další a nové možnosti. Tím se stále učí novým věcem. Proto si myslím, že škola je pro herce pouhým odrazovým můstkem do skutečného studia herectví. Herec se po skončení dostává do prostoru, kdy sice nemá za sebou lidi, kteří ho můžou kontrolovat a opravovat, nebo kde si může dovolit chyby (v jistém slova smyslu může), ale zároveň s tím přichází čas, kdy musí zúročit vše, co mu vysoká škola předala a s tím pracovat, neustále to rozvíjet a obohacovat.

Sám za sebe mohu říct, že jsem z toho profesionálního světa měl velký strach. Naštěstí jsem se hned po škole dostával do kolektivů, které mi tento přechod velmi usnadňovaly a snažily se mi vycházet vstříc. Proto jsem ani tuto změnu tolik nezaznamenal. Díky škole se z nás staly silné a nezávislé osobnosti, které si za svou práci (jak minulou, tak budoucí) stojí. Nejzásadnější věcí, která se u mě zcela nevytratila, na které jsem se snažil pracovat celé čtyři roky, byl strach z neúspěchu. I dnes, kdy mám za sebou pár větších rolí na profesionální půdě, stále pociťuji tlak, který mi při pomýšlení na nezdárný konec stále koluje v těle. Trochu doufám, že časem tento tlak úplně vymizí, ale na druhou stranu si myslím, že je to také důležitý tvůrčí podnět, který mě/nás nutí dělat důslednou a snad (doufejme) i kvalitní práci.

Seznam použitých zdrojů

- ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a VOSTRÝ, Jaroslav. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Přeložila Alena MORÁVKOVÁ. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2022. ISBN 978-80-7437-367-1.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. 5. doplněné vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7331-343-2.
- JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. Praha: Orbis, 1967.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. V nakladatelství Artur vydání třetí. Přeložil Josef TOPOL. D (Artur). Praha: Artur, 2018. ISBN 978-80-7483-085-3.
- Nejkrásnější válka: muzikál o dvou dílech na motivy Aristofanovy Lysistraty / [libr. naps.] Vladimír Renčín, [hudbu slož.] Jindřich Brabec, [texty písní] Hana Čiháková. - 1. nákl. - Praha : Dilia, 1980.
- GOLDONI, Carlo. *Sluha dvou pánů: [komedie o 3 dějstvích]*. Přeložil Jaroslav POKORNÝ. D (Artur). Praha: Artur, 2009. ISBN 978-80-87128-27-5.
- JIRÁSEK, Alois. *Lucerna: divadelní hra o čtyřech jednáních*. V nakladatelství Artur vydání třetí. D (Artur). Praha: Artur, 2023. ISBN 978-80-7483-186-7.
- SYNGE, John Millington. *Hrdina západu*. Přeložil Martin HILSKÝ. D (Artur). Praha: Artur, 2009. ISBN 978-80-87128-24-4.
- SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-290-3.
- IBSEN, Henrik. *Domeček pro panenky: (Nora)*. V nakladatelství Artur vydání druhé. Přeložil František FRÖHLICH. D (Artur). Praha: Artur, 2020. ISBN 978-80-7483-124-9

