

DIPLOMOVÁ PRÁCE

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE – DIVADELNÍ FAKULTA – KATEDRA
ČINOHERNÍHO DIVADLA – OBOR ČINOHERNÍ HERECTVÍ



CHARAKTERIZACE A MASKA POSTAVY

Jan Staněk

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Oponent: bude upřesněno

Datum odevzdání práce: 20. srpna 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

DIPLOMA THESIS

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE – FACULTY OF THEATRE –
DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE – ACTING OF DRAMATIC THEATRE



CHARACTERIZATION AND MASK OF A CHARACTER

Jan Staněk

Supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Opponent: will be specified

Date of the diploma's submission: the 20th of August, 2023

Degree to be granted: MgA.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

CHARAKTERIZACE A MASKA POSTAVY

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího mé práce a

s použitím uvedené literatury a pramenů

V Praze, dne 11. srpna 2023

.....

Jan Staněk

UPOZORNĚNÍ

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

ABSTRAKT

V této práci se snažím o sebereflexi různorodých poznatků, které se mnou v průběhu studia na DAMU rezonovaly nejen jako s hercem, ale i s mou osobností. V této úvaze nad něčím tak abstraktním a zároveň tak subjektivním akcentuji stylizaci jako herecký projev, tedy využívání herecké masky, která se stala průvodním prvkem mé práce během studia.

ABSTRACT

In this diploma thesis I'm trying to reflect various knowledge, which has resonated with me throughout the studies of the Theatre faculty of Prague not just by perspective of an actor, but also by improvement of my own personality. In such an abstract and subjective reflection of mine I'm accenting the ability of working with high stylisation, actors mask, which has become my signature tool during the studies.

KLÍČOVÁ SLOVA

Herectví; stylizace; maska; herecká technika; mé já

KEY WORDS

Acting; stylisation; mask; acting technique; my self

PODĚKOVÁNÍ

Tímto bych chtěl poděkovat všem pedagogům DAMU a nejen jim, kteří mě během mých studií uměleckého zaměření ovlivnili a nabídli mi nejen paletu technických prvků, které jsem posléze přijal za své, ale kolikrát i odpovědi týkajících se mě jako člověka. Všem patří mé díky. Konkrétně děkuji *Mgr. Danielu Hrbkovi Ph.D.* za to, že se rozhodl přibrat mě do sestavovaného ročníku. Speciálně pak děkuji *doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi* a to jednak za vedení této práce a pak také za velmi citlivé směrování studentů herectví, všudypřítomný individuální přístup a jeho vždy přítomnou poznámku s chutí posunout herecký výkon ještě dál. Také si vážím setkání se s komunitou lidí, mezi kterými se jinakost pokládá za přednost. V neposlední řadě děkuji blízkým lidem z ročníku a vděčím jim za to, že mě podrželi ve chvílích pro mě těžkých a zachovali se jako opravdoví přátelé. Za oponenturu této práce zvláště děkuji (*bude upřesněno*).

Obsah

OBSAH	1
ÚVOD	2
1. ZÁVAZEK V KOMPROMISU	3
2. HEREC A IMPULS	5
3. MASKA POSTAVY	9
4. HERECTVÍ S PRVKY MUZIKALITY	15
4. 1. TECHNÉ BEZ ENTUSIASMU	16
4. 2. ENTUSIASMUS BEZ TECHNÉ	17
5. STYLIZACE HLASOVÉHO PROJEVU	18
6. HERECKÁ TVORBA	21
6. 1. TARTUFFE	21
6. 2. TŘI SESTRY	22
6. 3. ČERNÉ MLÉKO	23
7. INSTALACE IZOLACE	26
7. 1. CESTA K IVANU BŘEČŤANOVÍ	27
8. DIVADLO V DLOUHÉ	30
9. 1. KONEC RUDÉHO ČLOVĚKA	30
9. 2. AMBERVILLE	31
9. DUCTUS DEFERENS²	33
10. JE TO JEN DIVADLO	35
11. ZA PŘEDMĚTEM SVÉ MASKY	36
ZÁVĚR	38
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	39

Úvod

Ve své diplomové práci *Charakterizace a maska postavy* se pokusím o vlastní zevrubnou hypotézu svého know - how ve smyslu hereckém a sice, jak přistupuji k tvorbě postavy s akcentem na vnější charakteristické prostředky. Od pohybové stylizace až po práci se stylizací hlasovou. Prostřednictvím těchto nástrojů se během přípravy role dostávám k jemné psychologické výstavbě. Podrobím se sebereflexi v kontextu studia na *DAMU*, popíši svou práci nejen v divadle *DISK*, ale také zmapuji postřehy z vlivů tvorby, které mě nepochybně formovaly během čtyř let specifického studia. Stejně tak zhodnotím své působení v kontextu spoluprací z post *DAMU* období, tedy tvorbu, kterou bych v optimálním případě s přihlédnutím na vzestupnou tendenci svých kvalit, měl vyhodnotit jako nejvyzrálejší.

Po úvodním vstupu budou následovat podstatnější části následující statě, kde kapitolu *Maska postavy* vnímám jako stěžejní část této práce. Poté se věnuji samostatné kapitole, která si klade za cíl poukázat na spojitost hudby s herectvím a jejich vnímání “na divadle” ve smyslu herecké tvorby. Stejně tak si svůj ohraničený rámec zaslouží i kapitola o stylizaci hlasového projevu. V závěrečných kapitolách se budu naopak věnovat tématům, která jsou zprvu svým způsobem mimo všeobíhající téma této práce, i když věřím, že jen zdánlivě. Minimálně se mnou určitým způsobem rezonují.

Pouštím se do své vlastní hypotézy, která nepochybně zrcadlí slova erudovanějších osobností, než jsem já. A jsou to pouhá slova, která mají pojmenovat prvky z množiny něčeho tak abstraktního a zároveň tak subjektivně vlastního. Chci říci, že v tom abstraktním prostoru problematiky herectví se jistě shodujeme, akorát se nám stává, že v jistém momentu řešení stejné věci se pouze přeme o skladbu slov a vhodnou volbu výrazů, které nám osobně připadají správné, protože na onen abstraktní prostor nahlížíme každý jiným prismaem, které pro nás představuje klíč k uchopení. A tím bych chtěl říci, že pokud mám tedy psát tak samolibě o svých kvalitách až trapno mi je a zároveň jsem tak trochu rád, tak místy půjde o ne až tak formální vedení práce a to už jen z principu, že jsem zastáncem názoru, že bojovat proti uniformitě je žádoucí. A to je princip onoho studia.

1. Závazek v kompromisu

Čistá touha po zdokonalení se v řemeslu bez jakéhokoliv postranního záměru byla tou motivací, která mě po absolvování čtyř let hudebně dramatického oboru se žánrovým zaměřením na muzikál na *Konzervatoři Jaroslava Ježka*, dohnala k nečekanému rozhodnutí pokračovat ve studiu na obor činoherního herectví na půdě divadelní fakulty AMU a stala se průvodní motivací po celou dobu mého studia. V tomto ohledu jsem na sebe možná až příliš přísný, jelikož jsem navzdory dnešní uspěchané době a některým tzv. „rychlouškaškovým“ nadšencům k umění bez řemeslné průpravy a mnohdy i bez nutné dávky talentu pochopil, že osvojení řemesla se nedá nijak obejít a ačkoliv spadám mezi hrstku bláznů, kteří to vnímají podobně, tak v tyto hodnoty věřím. Ačkoliv bych ve svém tehdejší *já* v mnoha ohledech pokoru jen těžko hledal, tak alespoň v jedné věci jsem se dle ní zachoval. A tím je to, že jsem se po absolvování gymnázia nehlásil na DAMU, ale vzhledem k mému divadelnímu elévství a pocitu nepoctivosti, že bych snad přeskočil studijní fázi se základními pilíři pro herectví, rozhodl jsem se právě pro studium na konzervatoři. Toto rozhodnutí bylo kromě mého uvědomění si své technické absence zčeřeno také tím, že jsem se mnohem dříve identifikoval pouze jako muzikant – zpěvák a uvědomoval jsem si, že na konzervatoři mi vzhledem k této dovednosti mohou poskytnout komfortnější a fundovanější zázemí, než na katedře činoherního herectví. Zároveň jsem se k divadlu nachomýtl skutečně až ve svých dvaceti letech a to ztvárněním hlavní pěvecké role v amatérském nastudování muzikálu dle knižní předlohy *Petra Šabacha* s názvem *Šakalí léta*, kde jsem v ochotnickém souboru *Divadelního spolku Tyl* v domovském Rakovníku své postupné herecké otevírání se, mohl úspěšně schovávat za svůj tehdy mě přirozenější způsob vyjadřování, kterým byl právě zpěv. Za necelý rok poté jsem šel na své první talentové zkoušky, které jsem coby vysoký kluk s hlubokým hlasem, nagelovanou patící, na první dojem hodící se do muzikálové branže, úspěšně složil. Dnes, když zpětně přemítám, uvědomuji si, že kvůli své poctivosti v podobě osmiletého studia na dvou uměleckých školách, mě z pohledu konzervativního obsazování do činoherních rolí, zcela prokazatelně mívá obor všech naivně mladických charakterů a já se tak mohu k divadelnímu spektru připojit coby třicetiletý herec s vyhlídkou rejstříku moudrých králů.

Vzhledem ke svému *bipolárnímu talentu*¹, jsem se vždy obával toho, že pokud svoji pozornost ve svém detailu zaměřím na rozvoj pouze v jednom odvětví, bude naopak to druhé chátrat. Zavázal jsem se sobě samému ve svůj osobní ideál a tím je to, že si kladu za cíl opracovat svůj talent na technicky skvěle vybaveného umělce, který na sebe klade nároky jak z hlediska hereckého a stejně tak z hlediska pěveckého. A polovičatost není moje cesta. Mojí cestou je objevovat a vlastními emocemi a duchem nasávat onu širokou paletu hereckého sebevyjádření. Vedle toho však stojím stejnou měrou o to, používat svůj hlas jako nástroj a prostředek k živé, flexibilní výpovědi a nikoliv

¹ HRBEK, Daniel. Ředitel divadla a někdejší pedagog.

jen jako hlas, který je prostředkem pouze sebe sama. Bohužel, jistá „umělecká“ odvětví jsou stejně tak jako společnost vychována k výkonu, soutěživosti anebo lacinému užasnutí a proto můžeme často slyšet: „*To je ale hlas co?*“ A přesně toto nevkusné divadelní smýšlení mnou bytostně probíjí ve svém negujícím náboji. Jsem neskonale vděčný, že jsem byl přijat na *DAMU*, protože jinak se také mohlo stát, že bych byl úspěšným muzikálovým hercem českého rybníčku a mohli byste mě znát z reklam na drogistické produkty. Muzikálu jako žánru si vážím, vzhledem k jeho pověstné náročnosti, kdy se musí herec rozvíjet ve třech disciplínách současně. Pokud bych býval sám neprošel touto drezurou, do tohoto žánru bych se nestřefoval - tedy mohu. Bohužel, v našich poměrech kdo snad má jen špetku vkusu, tak mu pohled na většinu českých muzikálů musí nutně navozovat stavy hraničící s psychickým znásilněním. Na hudebním taktu, který se postará o to, že se domněle nasycení diváci každý večer zvednou ze svých sedadel a odejdou domů na minutu přesně s tolerancí jedné minuty, mi z pohledu herce nějakým způsobem vždy vadilo to nepřirozené plynutí děje. Tím myslím například to, že protagonistovi v jednom momentu zemře rodič a poté následují tři minuty árie, skrze kterou se prozpívá k započetí milostného vztahu. Ačkoliv jde o podívanou, tzv. show, ukazování a předvádění se, byl to pro mě jistý kompromis v tom, jak se rozvíjet hudebně a zároveň herecky. Ono na samotné jazzově orientované konzervatoři a její výuce v zásadě nic špatného nebylo, dokonce bych řekl, že co se muzikálu týče, byla světlým ostrovem v jinak komerčně nicotném světě. Ale nemohl jsem se vyrovnat s pocitem, že bych měl jednou vystupovat v představení, za které bych se styděl, protože jsem se nejednou na tzv. „písničkálech“ cítil trapně. A proto ten spásný, úhybný manévr k činohře, kde se herci nepochybně také může stát, že si za něčím nestojí, jelikož se například ideově nesetká s režijním záměrem. Ale u té činohry, když se přeci jen nebereme natolik vážně, můžeme trapnost zdárně ohýbat do humoru, kdežto onen muzikál mi mnohdy připadal spíše směšný.

Abych svůj rozkol nějak uzavřel, zhodnotím jej takto. Stálo mě to nejedno sebezapření, abych na muzikálovém oddělení vydržel a kromě obohacujících vlivů od přátel muzikantů a skvělých čtyř bezstarostných let života, jsem si do mé dnešní herecké podoby, vzhledem ke kombinaci dvou rozdílných průprav ze dvou odlišných uměleckých škol, odnesl směs prvků, která jistým způsobem utváří můj osobitý herecký styl.

2. Herec a impuls

To, co mě na herecké tvorbě začalo v průběhu studia fascinovat, je mimo jiné část procesu zkoušení, která započiná první zkouškou v prostoru, na které se ocitá mé nic netušící *já* se svým tělem, herecký partner, případně režijní vedení a onen prostor. To je vše. Režie spolu s dramaturgií již vyložily své karty na stůl a nyní se očekává tah z mé strany, kdy je nezbytně nutné rozpochybovat tu intelektuální nalejvárnou. Ať se hýbu, jak se hýbu, ať užívám variací slova sebelépe, tak z těchto slepě vytvářených počínů, na hony vzdálených doposud nabytým indiciím vedoucích ke klíči mé postavy, akorát tak vyvstává hmatatelná atmosféra s nábojem trapnosti, které jsme si všichni přítomní vědomi. Atmosféra, ve které se herec nechce déle zdržovat a při vyvinutější sebereflexi z ní automaticky prchá tím, že tato místa nechtěné nevědomosti kamufluje příznačným odbouráváním se, tedy vypadáváním z konceptu situace, potažmo postavy. Kdy už konečně hercova snaha začne dopadat na úrodnou půdu? Kdy začne nabývat vnitřní jistoty? Kdy se herecká práce přetransformuje v hereckou tvorbu? Tento moment vzniku působení *tvůrčí činnosti* v rámci procesu herecké tvorby, který je tak podstatný pro výstavbu herecké postavy, který ji celou odemyká a z ničeho herci poskytuje opracování hodné 'něco', bych se v následující stati pokusil přiblížit. Chci blíže poznat hranici toho, kde se potkává nehmatatelné s hmatatelným, hraničícím s inspirací, kterou je podmíněna herecká kreativita.

Pro vznik přirozeného tvůrčího procesu, puzení hercovy kreativity a jejího vědomého užívání, je zapotřebí zapojení či potlačení vícero faktorů tak, aby koncentrovaná mysl a pohotové tělo mohly naslouchat vnitřní imaginaci herce, komunikovat s abstraktním prostorem, jehož bohatství je založeno na individualitě a tělesnými reakcemi (odtud *tělový impuls*) z něj utvářet již viditelný úkon, pohyb, vokál. Impuls dává do chodu naši akci, která je zároveň reakcí na něj samotný (je jeho výsledným stavem). Impuls je podmíněn představivostí, která je pro uměleckou tvorbu klíčová. Jakýmsi pomyslným komunikačním uzlem mezi obrazotvorností a naším tělem jsou smysly a pro kvalitnější přenos 'inspirace' je nutné jejich zbystření a zacílení. Odtud se dostávám již k výše zmíněnému zapojení či potlačení jednotlivých činitelů. Aby herec mohl prostřednictvím smyslů přijímat, musí něco odvádět a tím je nutné množství energetického výdaje, v přeneseném významu hercova chtíce, aktivního zapojení, potažmo jeho otevřenosti. Když už se nacházíme pod drobnohledem, ačkoliv je to zcela jasné, tak jedním z předpokladů, jakým vůbec lze nabýt pravdivého, autenticky úměrného tělového impulsu, je touha po tom chtít to udělat. Neustálý boj se strachem, nebo s tím druhým v nás, který permanentně soudí toho, který se paralelně pokouší tvořit, nedává prostor k autentickému jednání. Kontrolujeme se a jsme naopak plni dojmu, že neustále chybujeme. Nikoliv však každou chybu je nutné vyselektovat jako nepodnětnou. Mám na mysli schopnost umět zaintegrovat chybu do hry a to už jen z toho důvodu, že chyba 'na divadle' například v podobě zapomenuté repliky

podněcuje k vyššímu napětí, tedy k divadelní pravdě a tím pádem sama chyba může poskytnout impuls.

„*Všechny tóny jsou správné, důležitý je jejich kontext.*“²

Na bázi impulsů dále samozřejmě pracují a jejich výzkum rozvíjejí herecké techniky *K. S. Stanislavského*, či *Michaila Čechova*. Troufale jsem si zde dovolil utvořit jakousi 'rovnici' vztahů, která zrcadlí mé hledisko toho, jak na toto téma pohlížím, byť se k němu již mnohem erudovaněji vyjádřili chytřejší osobnosti.

Herecký impuls lze chápat i jiným způsobem, a to vyloženě v podobě inspiračního zdroje, který dokáže herci posloužit jako odrazový můstek pro tvorbu jeho postavy. Jedná se o nezbytnost, kterou je bezpodmínečně nutné v průběhu každé herecké tvorby nalézt. Takový impuls otevírá herci zcela nové prostředí, ve kterém on sám začne v prvních náznacích skutečně chápat postavu a následně ji rozvíjet. Být se takový prvotní impuls v hercově představivosti vyznačuje téměř nicotnou hodnotou, vyvstane ve vteřině (moment kdy herec procitne v jiné vědomí postavy), tak v celkovém důsledku má nesmírně užitečný a rozsáhlý dopad na práci herce - tvůrce. Poté nezbyvá než vyčkávat na další jemu podobné vzruchy, protože jen špatně napsaná postava je tak plochá, že by herci stačilo tak málo přípravy. Avšak pokud se z nějakého důvodu impulsy z podvědomí nederou na povrch, je třeba přikročit k technice pomyslného roztáhnutí prvotního impulsu, tedy aplikovat jej na ta místa ve hře, kde má hercova postava tendenci sklouzávat k obecnostem. Řeč je o tzv. *klíči k postavě*.

V průběhu studia jsem se s dostatečně podrobným zkoumáním impulsů v herecké praxi v rámci předmětu herecká tvorba, setkal ihned v prvním semestru pod vedením *doc. Mgr. Tomáše Pavelky*. Na začátku byl jen prostor, partner a fragment textu o vztahu dvou mladých lidí, který nezaváděl k podrobnostem a dával tak volný průchod mnoha asociacím, jak jsme posléze zjistili. O činoherním herectví jsem tušil tak strašně málo.

V prvním okamžiku bylo důležité přijmout důvěru spočívající v tom, že i když jsme v prázdném prostoru bez rekvizit, kostýmů, světla a kulis, tak se impuls, který lze vzít v potaz dříve či později objeví. Něco se stát musí. Naše akce je pokaždé reakcí na něco, co ji předchází. Každá naše akce tedy ve skutečnosti nevyvěrá z naší vlastní iniciativy. Nabyl jsem mocné zkušenosti tím, když jsem si uvědomil, že mohu nechat působit čas na prostor, což může vyřešit problém za mě a to tím, že mi poskytne další impuls. Ve skutečnosti se stane to, že já jako herec si dopřeju jistý komfort, chvíli na intenzivnější koncentrování se. A v tom to možná i vzhledem ke tříbení jednotlivých smyslů pro zkvalitňování představivosti tkví. Abychom jako herci - začátečníci vůbec dokázali onen impuls

² WOOTEN, Victor. Hudební skladatel.

postřehnout jako vjem, je žádoucí omezit se na nutné minimum. Myslím tím například to, že jsem měl díky velmi vnímavému vedení hereckého pedagoga možnost zkusit si v rámci vedlejšího úkolu osahat představu tmy, a to za absence skutečné tmy, tedy donutit svůj zrak při plném světle, aby přijal tělo chovat se tak, že zde není vidět ani na krok. Podobně, jako je tomu u zrakově postižených osob, po osvojení si vytváření iluze tmy, se v mé představivosti začal o své prvenství hlásit sluch, který se začal tříbit a byl najednou vnímavější k impulzům. V tu chvíli se do hry začala dostávat hra s intenzitou, intonací a se způsobem vyslovení repliky. Reakce na podněty tak začaly být rozvážnější, tudíž přesnější, díky souběžnému působení utvářející se sebereflexe.

Bezednou studnicí mimo jiné související právě s impulsy, jejich spatřováním a používáním během hry se stal workshop 'úhlů pohledu', tzv. *viewpoints* neboli hledisek, jimiž nás pětidenním rychlokurzem počátkem letního semestru druhého ročníku provedl lektor s bohatou praxí, *Erwin Maas*. Průkopnicí tohoto systému, určeného širokému spektru performerů je choreografka *Mary Overlie*, na kterou navazují *Anne Bogart* a *Tina Landau*, které její dílo prohlubují. Ve stručném přehledu se jedná o nadčasový systém, který využívá přirozených zákonitostí pohybu, času a prostoru a který se vyvíjí od poloviny minulého století. Celkový soubor systému se dělí na jednotlivé úhly pohledu, a to na devět fyzických (jsou jimi rychlost, trvání, kinestetická reakce, opakování, tvar, gesto, architektura, prostorové vztahy, topografie) a na sedm vokálních (tón, dynamika, tempo, zrychlování a zpomalování, opakování, barva a ticho). Na základě disciplinovaného respektování pravidel a samozřejmě společném vnímání skupiny a sebe v prostoru, může na těchto výše zmíněných šestnácti činitelích vzniknout poutavý příběh se stopáží jedné hodiny, který bude v divákovu vzbuzovat touhu zúčastnit se jej spolu s performery.

Pro mě osobně nejsou jednotlivé úhly pohledu ničím jiným než pojmenované pomůcky - nástroje, které aktérům při dostatečné přípravě umožňují snadněji se orientovat právě v přichozích impulsech a vůbec dopomáhají k jejich bezpečnému nalezení. Když nevím, co mám dělat, jak se mám hýbat a co říkat, mohu se s naprostým klidem obrátit k paletě nástrojů, která je dostatečně bohatá.

Skutečným zážitkem pro mě pak byla závěrečná pohybově-vokální improvizace ve dvojici, které byl předložen anglický dialog či terčet, který byl už sám o sobě dosti absurdní. Vzhledem k anglické povaze textu se mě zmocnil blok, protože tímto jazykem nedisponuji zcela obstojně. Měli jsme nakonec dostatek času na fixaci textu a mnou očekávaná klopýtnutí v průběhu improvizace jsem se rozhodl eliminovat touhou jít si to pěkně rozehrát a užít. Výsledek dopadl nad má očekávání. Jednotlivé repliky a reakce mezi mnou a partnerem mi připadaly na svém místě a vyšinitý text

neotřelým způsobem korespondoval s tím, jaké absurdity jsme v prostoru vytvářeli. Bylo to velice obohacující, uvolňující a hravé.

Ve spojitosti s klasickým nastudováním role, tak jak jsme k němu na naší katedře vedení, poskytují 'úhly pohledu' jiný způsob jakoby z druhého pólu, spíše než intelektuálním způsobem poznávání postavy z textu, se dá k prvotním impulsům dostat přes tělové vjemy právě díky systému *viewpoints*. Skoro bych si troufl říci, že vydat se touto cestou za poznáním své postavy, může být oproti té tradiční možnosti práce na roli časově úspornější, a to na základě toho, že naše tělo a jeho řeč nelžou a nevydávají se do poslední chvíle za pomyslnou dlážděnou cestu, která se následně promění v další slepou uličku, jako tomu podobně bývá u nezkušených herců, řídících se převážně intelektem. Vzrušuje mě konkrétní představa toho, že se po divadelní zkoušce mohu odebrat do soukromí například s jedním z monologů a začít variovat text, který bych za doprovodu spontánních pohybů a zvuků profiltroval svým tělem, a tak mohl bezprostředně nalézt pravdu.

3. Maska postavy

Ted' pochopitelně nemám na mysli fyzickou masku, za kterou se herci během hraní zakrývají, čímž přímo znázorňují charakter, či za jejího užití tak dotvářejí kontury svého obličejce a nemám na mysli ani divadelní žánr zvaný jako maska, který předváděli přední herci u dvora v průběhu šestnáctého a na počátku sedmnáctého století. Mám na mysli hereckou stylizaci, tedy jakési definované (vymezené) prostředí určitých prvků hereckého projevu. Stylizaci tedy vnímám jako klíč k jisté množině, která má na jevišti svá pravidla, která asi nejvíce shledávám v intenzitě užívání hereckých prostředků. Rozhodně se nejedná o civilní podobu herectví a jemu podobné. Většinou se jedná o zvláště výrazný způsob hraní, ale neopomínejme na to, že byť půjde o obyčejnou chůzi na jevišti, tak už i tento úkon je sám o sobě divadelně stylizovaný. Záleží tedy dost na tom, v jakém vztahu spolu dva subjekty srovnáváme. Pokud mezi dva subjekty vložíme subjekt třetí, který sám něco představuje a chceme jej též zahrnout do objektivitu, vztah mezi dvěma předchozími subjekty se může změnit. Co pro mě maska znamená a jaký k ní zaujímám vztah?

Myslím si, že ve čtvrtém ročníku studia mě nepatrně zasáhla poznámka od mé spolužačky. Tím slovem nepatrně myslím, že vás nijak neurazí, ale víte o ní dostatečně natolik, že vás dokáže přivést k pochybnosti ve které „má cenu“ se „babrat“. „*Chtěla bych tě někdy na jevišti zase vidět jako Honzu Staňka.*“, řekla. Měl jsem v té chvíli pocit, že vzhledem k předešlému, společnému, hereckému zážitku to dotyčnou možná až mrzí. Částečně jsem chápal, proč by si mě opět přála vidět na jevišti jako ryzího sebe sama, tak jak tomu bylo v období prvního semestru při společné interpretaci *Hodiny lásky* od *Josefa Topola*, kde bylo generálním úkolem naučit se existovat sám za sebe, tzv. osahat si nově vytyčenou hereckou abecedu a za sebou spálit veškeré zlovyky a manýry, které by docela jistě ve finálních fázích otesávání talentů mohli překážet ve výhledu na jinak poměrně úhledné sousoší. Později za mnou přišla ještě druhá spolužačka s otázkou podobného rázu. „*Zajímalo by mě, jestli by ses ještě vůbec dokázal obejít bez stylizace?*“, zeptala se. Pravdou je, že stylizaci nadužívám a proč tomu tak je, k tomu se doberu vzápětí. Neříkám, že bych si někdy opět rád nezahrál s hereckou optikou až na samotné hranici filmového *understatementu*³ postavu, která bude vnějšími charakteristickými prostředky připomínat spíše mě. Schválně píšu vnějšími charakteristickými prostředky, jelikož na svoji obhajobu před nikoli nepodnětnými poznámkami mých spolužaček, nad kterými je zajímavé se pozastavit a bilancovat s nejednoznačnou odpovědí, chci podotknout, že přeci vždycky tam jsem já, tím míněno uvnitř sebe. Kdo jiný by tam byl a spřádal by vnitřní psychologii a charakterové rysy postavy napříč dějem. V mé herecké postavě přeci nemusím akcentovat povahové rysy, které jsou na první dojem totožné s těmi mými, protože je zcela očividné, že ona tvorba vystupuje z mého nitra. Tedy já jsem jejím počátkem. Tedy mnou utvořené charakterové rysy pro

³ Až minimalistický způsob hereckého projevu uplatňujícího se zejména ve filmovém herectví.

moji postavu se v té komplikované psychologické změti chtě nebo nechtě nutně museli protnout s mými osobními charakterovými rysy, které jsou celým zázemím pro moji tvůrčí činnost a pronikají tak pochopitelně i do již zmíněných vnějších stylizovaných prostředků. Zkusím znázornit na banálním a zcela vyfabulovaném příkladu. Přecházím jeviště s vyplazeným jazykem, slintám a s přiloženými ukazováký ke spánkům znázorňuji postavu čerta. Tak jsem to já nebo ne? Já myslím, že jsem to stále já. A to, jak máme každý široké vnitřní zázemí (obrazně jakási nezměřitelná šíře lidské duše) s přihlédnutím na exhibicionistickou konstantu, zjevně nějakým způsobem zrcadlí to, ke kterým polohám psychologického rozpoložení nás náš vnitřní svět připustí a které nám posléze vůbec dovolí uchopit tak, aby byly stravitelné pro diváka. Řekl bych, že ještě tak v období okolo mých dvaceti let, bych se na vývojovou strukturou nepolíbené, zkušenostmi vnitřně nenaplněné a esteticky neučesané emocionální výlevy podané v expresionistickém hávu, díval šokován a dost možná s údivem. Ovšem dnes bych takový zjevně nesofistikovaný, za absence vnitřního naplnění neprožitý herecký výkon bez nadhledu, označil za zatěžkaný. A bývá tomu skutečně tak, že pokud nevíme odkud a kam jdeme, začneme panikařit, což z pravidla zveřejňujeme prostřednictvím projevu nějaké zástupné činnosti, většinou s velkou mírou intenzity až křeče a to jen pro náš vlastní pocit, aby se alespoň něco dělo, když už teda nevíme, co máme dělat. A kromě toho, že jsem teď dost odbočil, tak je to konec konců otázkou vkusu každého z nás a výše zmíněný blok uzavírám tím, že zatímco druzí mohou ze své prosté subjektivity spatřovat moji stylizaci jako upozadování mého *já*, tak já tam spatřuji sebe. Dokonce mě napadlo, že právě maska může být jistým projevem mé přirozenosti.

„Co je taková tvář jiného než vlastně 'maska', za kterou jsou sice jednotlivé psychické pochody i momentální nálady obvykle skryty, ale která tím jasněji odhaluje 'podstatu'?”⁴

Vědomá práce se stylizací se zjevně stala mým osvědčeným způsobem herecké tvorby, který je zcela patrný při pohledu na mnou vytvořené postavy a to jest s největší pravděpodobností motivováno tím, jak já osobně vnímám herectví a čím pro mě herectví je. Ačkoliv cest na herecké výsluní, na kterém pak můžeme vzhlížet k výkonu herce zcela jinak pojaté metodiky, vede mnoho, tak jednoho pracovního přístupu si nesmírně vážím už jen pro jeho mystičnost, ale třeba také pro úsilí, které je třeba vynaložit pro zdárný úspěch tohoto způsobu tvorby. Za nejvyšší hereckou školu považuji umění hercovy *'proměny'*, která využívá principu stylizace a výsledný herecký výkon je stylizací samotnou, avšak herecký výkon působí zcela přirozeně tak, že si ani nepovšimneme, že se postava stylizuje. Ačkoliv to vypadá, že posledním souvětím cílím na filmové herce, kteří sice využívají decentnější masky a tím tedy jakoby autentičtější stylizaci, tak to ovšem neznamená to, že v případě stylizace postavy na divadelním jevišti, musí být tato postava nutně vykloubená svým nápadným chováním, které může působit nepřirozeným dojmem. Míra autenticity je podmíněna

⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Str. 101

jednak žánrem, ve kterém se ocitáme a po většinu zkoušek ji spolu s kolegy hledáme též vzhledem k celkovému stylu - stylizaci. Snažíme se zodpovědět na otázku, jakou míru intenzity tato stylizace snese. Ovšem širší palety hereckých prostředků v rámci stylizace, které nám mohou připadat autentické a které již nikoli, závisí na individualitě každého herce. Jinými slovy, je herec, který si je intenzivnější míru exprese schopen na poli autenticity obhájit a jinému herci by k dosažení autenticity v téže situaci takové prostředky naopak vyhovovat nemusely. Kolikrát jsem od pedagogů slyšel větu: „*Ted' to klidně zvětšete, přežte to, co to jde, ubírat můžeme vždy.*“ Herecký smysl v tento okamžik začíná identifikovat nekomfortní situaci a začíná pumpovat skličující pocit paniky, jelikož správně tušíme, že budeme muset vytvářet něco, co nemáme pod kontrolou.

„Kontrolu získáme tak, že se jí zbavíme.“⁵

Většinou jsme se tak skupinově „prostyděli“ ke tvaru, který sice nebyl vnitřně podchycený, ale když herec přistoupí na to, že jde pouze o proces, jakousi hypotézu nebo skicu, neměl by se nutně zaleknout, ale tím spíš se poté snažit provléct tento tvar filtrem autenticity, jejíž zárodek by se měl pokoušet zintenzivňovat a zvětšovat až k samotné hranici předem improvizovaných pohybů a gest, čemuž říkáme zvnitřnění svého jednání. Pro pokročilého herce, který se postupem cviku a vlivu přichozích zkušeností zbaví zábran a nehledí na prázdné jeviště jako na nepodnětný prostor neposkytující příležitost, je klíčové, že výsledný tvar jakéhokoliv stylizovaného jednání je nutné hledat skrze vnitřek.

Při každé své další práci, ať už z pokory k herectví anebo ke svému sklonu dělat věci pregnančně, snažím se na výše zmíněný herecký přístup k proměně odkazovat tím, že se minimálně snažím o to, abych se ve svých postavách pokud možno neopakoval. A pokud snad nějaká taková tendence vyvstává a to většinou z důvodu podceněné domácí přípravy mimo čas strávený na divadelní zkoušce, pak se snažím alespoň o kombinování hereckých šuplíků a vytvářím hybridy tím způsobem, že odněkud vezmu šedesát pět procent základu, který nazvěme např. „muskulturní chlapák“ a zbylých pětatřicet procent dosypu buď z jiné přihrádky anebo na něm vytvořím zcela novou nástavbu – stylizaci. Berte mě pochopitelně s rezervou. Já totiž vím, že pokud začnu mít jen podezření, že se nechtěně vykrádám, tak se u mě začne vyvolávat pocit, že podvádím sám sebe v tom nejcennějším. Beztak jednoho dne přijdou jiní, kteří se mi budou snažit naznačit, že se repetuji jak ve svých polohách, tak v hereckém rejstříku výčtu mých postav. Ale pokud já nebudu mít v tomto ohledu dle svého nejlepšího svědomí sebemenších pochyb, jsem schopen si uhájit, že se mýlí, jelikož oni přeci nemají můj '*vnitřní zrak*', jakým vidím svoji postavu a to jak ji vedu pro vjemy diváků. Tato myšlenka na mě s odstupem působí jako zcestná. Je přeci v pořádku, když mě někdo upozorní na

⁵ RAK, Jan. Profesor, jaderný a kvantový fyzik.

nepřesnosti, nejasnosti či podobnost postav, které od sebe v rámci jedné hry nejsou dostatečně odděleny. Vsuvka. Co se přijímání kritiky týče, je potřeba najít jistou vyváženost. Ze zkušenosti minimálně tím, že se o svých nedostatcích nenechám přesvědčit např. kamarádem z gymnázia, co se věnuje informačním technologiím a který z dlouhé chvíle osamělého večera zabloudil do divadelní budovy, ale tím spíše si dám říci od hereckého kolegy – přítele, podotýkám přítele. Konec vsuvky. Nemohu se v postavě zrcadlit sám pro sebe, ale je důležité být dostředivý a sdělný pro diváka. Což otevírá moji otázku, zda jsem na jevišti spíše pro diváka anebo spíše pro sebe?

Divadlo jako takové, dělám kvůli sobě, to je snad jasné. Již na konzervatoři jsem si vytvořil takový vztah, že pokud jednou nebudu úspěšným umělcem, tak mě to přeci neseemele, protože jsem investoval spoustu času do sebe, jak nejlépe jsem mohl. Umění má jednu paralelní výhodu a sice, skrze uměleckou činnost zušlechťujete svého ducha, objevujete hranice a komplexnost své osobnosti. Bez takové víry bych se také nemohl po večerech zavírat ve třídě a opakovaně cvičit nedostatečně znějící pěvecké party anebo zautomatizovat herecké myšlení tak, aby byla postava na zítřejší zkoušce pohotovější. Ale co se týče výkonu na jevišti, svého času jsem nabyl dojmu, že to co vytvářím na jevišti, dělám spíše pro sebe, protože bez přítomného uvědomování si své vnitřní síly a skutečného užívání si oné existence v postavě a někdy pochopitelně jen čirého exhibicionismu, bych přeci nemohl být tak dostředivý k divákovi. Dnes si myslím, že pravda je někde mezi dvěma póly, ale nemyslím si, že jeden z pólů je ve výrazně dominantnějším postavení oproti druhému, ale mohou být v nějakém respektujícím se poměru. Mohu si vnitřně vychutnávat své herectví, což dokonce může navenek budit dojem hravosti a živosti, ale nikdy nesmím hrát kvůli sobě nebo pro sebe. Minimálně to na mě nesmí být poznat. Opět pouze pohled prismatem subjektivního vnímání jednoho z mnoha jedinců praktikujících herectví, avšak důležitější je to, zda je takový úhel pohledu pro jedince nápomocný.

„Na jeviště nechoďte jíst, ale jděte se tam nechat sníst.“⁶

Vzpomínám si na první semestr předmětu herecké propedeutiky, kdy jsem spolu s nejmenovanou spolužačkou plnil zadání, které spočívalo ve vytvoření situace s obsaženou dramatickou situací, která měla na své povaze gradovat. Pamatuji si, jak se naše etuda setkala u pedagogů s nepochopením. Bylo nám předkládáno, že v situaci není přítomné žádné napětí pramenící z dramatické situace. Spolu s kolegyní jsme cítili společnou křivdu a nechápali jsme, jak naše vnitřní herecké napojení v situaci a autenticky naplněnou, odžitou existenci mohli přihlížející nevidět. Vzápětí jsem porozuměl, v čem tkví naše vzájemné nepochopení. Došlo mi, že ačkoliv jsme se vnitřně intenzivně sebe prožívali, tak na venek k divákovi nedolehlo nic. Sebeprožívání skutečných psychicko – emocionálních stavů je zhouba hereckého řemesla, protože jeviště neslouží ke stejnému

⁶ HARDY, Tom. Herec.

účelu jako terapeutické sezení s psychologem. Tyto stavy by měly sloužit pouze jako zázemí, které ve svém počátku jakožto pouhý impuls jen nat'uknou řetězec pečlivě vystavěné techniky, která jakožto magický dojem odvede záslužnou práci namísto skutečných, zatěžkaných emocí lidského bytí. A to, do jaké míry bude tato skladba technických prvků autentická, závisí na míře vytříbenosti herecké techniky.

„Nejvyšší citlivost vytváří prostřední herce, prostřední citlivost vytváří množství špatných herců a naprostý nedostatek citlivosti tvoří ušlechtilé herce. Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce. U citlivého člověka nitro nesmírně rozesmůtňuje hlavu, u herce někdy hlava vnáší pomíjivý smutek do jeho nitra.“⁷

Je pro mě tedy důležité věnovat detailní práci herecké technice, která by měla být pro samotný dojem lehkosti z výkonu pouze přítomna v pozadí, ale nikoliv aby se stala předmětem a divák tak spatřil můj výkon jako rozestavěnou stavbu obehnanou lešením. Tak bychom diváka zbavili onoho magického dojmu, který odlišuje umělce od neumělce a na jehož popudu v divákově hlavě vyvstává otázka nedobírající se exaktní odpovědi, právě kvůli nedefinovatelnému tajemství hereckého know – how skrytého za mystifikací, kterou představuje ona technika provedení.

Pokud bychom měli herce rozdělit na pomyslné dva typy dle metodiky, kterou využívají, mluví bychom o hercích *osobnostního herectví* a *hercích masky*. Je samozřejmé, že herec musí svoji postavu obhájit tím, že ji vyplní vyzařováním své osobnosti, ale já si považuji spíše těch herců „chameleonského“ typu, kteří ať už na filmové plátno či jeviště přinesou kromě svého konstantního charismatu také nějakou pečlivě uhnětenou masku, až zpoza které promlouvá jejich originalita coby osobnostní kouzlo. Vyjma způsobu provedení autentické, tedy plně uvěřitelné stylizace, můj obdiv vede mnohdy až k jakési asketické vlastnosti sebezapření se, kdy se pro umělecký výkon musí herec podrobit nějaké výzvě, kterou může ve většině případů být proměna geneticky loženého somatotypu, ať už snížením nebo zvýšením tělesné váhy a to z důvodu podpoření či vyniknutí nově naučeného rejstříku pohybových prvků. Obecně platí, že s jakýmkoliv typem postavy můžeme zahrát kohokoliv, ale faktem je, že mám – li interpretovat scvrkle vysušeného osmdesátníka v podzimu svého života, pak subtilnější postava bude pro věrohodnější dojem iluze více na místě.

Sám jsem méně důsledné podoby těchto fyzických výzev již několikrát praktikoval jako podružné úkoly, které byly motivovány procesy zkoušení nových charakterů. Ale například i z toho důvodu, abych zaměstnal hlavu a unavil tělo, které se posléze bez přebytečné energie, zkratkovitě a s jistou bezprostředností chová autentičtěji. Vzpomínám si, když mě v období, kdy jsem byl ještě na

⁷ DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Str. 35 – 36.

konzervatoři, režisérka v muzikálně – činoherním představení *Hamlet* se zhudebněnými sonety *Williama Shakespeara*, nechala v dialogu *Ofélie* s bratrem *Laertem* dělat kliky a do této zástupné činnosti jsem odříkával blankvers, který se tak bez mého vědomého dohledu nad textem stal věrohodnějším.

Vzhledem k pracovnímu vytížení herců, které se v České republice silně váže k finančnímu ohodnocení této pozice, je v porovnání se zahraničními herci, potažmo produkcemi, velmi náročné tyto metody integrovat do harmonogramu a tím se stávají spíše dobrovolnými.

4. Herectví s prvky muzikality

Mé herectví je nepochybně ovlivněno vnímáním mého muzikantského *já*, které jako takové do mé jevištní tvorby prokazatelně proniká. Ztvárnění divadelní hry můžeme vnímat též jako skladbu, zatímco režisér je během procesu zkoušení pomyslným dirigentem, který upozorňuje své hráče, kde by měla jejich hra jít do citem rozvolněného *decrescenda* a naopak, kde si samotná hra říká o dynamiku. To platí zejména u divadelních her komediálního typu, kde je zapotřebí rytmického vnímání jednak svého herectví a pak také celkového chodu představení. Jsem – li citlivým hercem, pak jistě vím, že repríza od reprízy nemá vzhledem ke své neopakovatelnosti a organické povaze divadla totožné tempo a proto je velmi výhodné umět tempo – rytmus svého herectví v nuancích přizpůsobit, k čemuž je zapotřebí především danost a pak také píle. Rytmus je dar a věcí vrozenou. Osobně o sobě mohu říct, že rytmické citění mi do vínku nespadlo a z muzikantského hlediska nebyla tato dovednost nikdy mojí nejsilnější stránkou, za což viním svoji tehdejší neschopnost plně se koncentrovat. Ale postupným nalézáním vnitřního klidu a plného zacílení se právě skrze herectví, mi dalo možnost posunout se. Nejdůležitější fází pro jakýkoliv progres je fáze uvědomění.

Napadá mě, že rytmicky vystavěný herecký výkon s viditelně ohraničeným začátkem a koncem každého pohybu, by se dal v podstatě též označit za stylizaci. Když nám vedení v prvním ročníku s plným přesvědčením akcentovalo, že alfa i omegou herectví je ovládnutí kontroly nad svým tělem a tím apelovalo na tom, abychom nepodceňovali hodiny jevištního pohybu a tance, tak jsem si tento výrok vzhledem k teprve neodžitě zkušenosti nedokázal spojit s výslednou představou, že herectví opravdu stojí na pohybu. Tehdy jsem se možná tak domníval, že herectví je postavené na hlase, tedy na mluvním projevu herce. Ale hlas je též pohyb a z tělesného pohybu vychází. Nicméně, vzhledem k tomu, že odjakživa nemám v povaze postavit si svoji hlavu z důvodu respektu k autoritám, více jsem se neptal, konal jsem a záhy pochopil.

Otevírám prostor pro úvahu nad otázkou, která občas i v nynější chvíli vznáší pochybnosti nad mým uchopením některých postav. Sémě této otázky bylo zaseto během generálního zkoušení naší v pořadí třetí inscenace v *DISKu* a to *Netrpělivosti srdce*. Moje postava plukovníka *Bubenciče* se po celou dobu trvání retrospektivního děje hry ocitala na scéně a občasným návratem do přítomnosti jej glosovala. Úkolu se nedalo chopit jinak, než vystavěním spousty záchytných bodů v podobě zástupného jednání. Skladba, systém, zkratka vždy přesně víte jak se pohnout, jak se natočit nebo jakým výrazem reagovat. Kromě zkoušky mé trpělivosti jsem v *Netrpělivosti srdce* nabyl pocitu, jakoby stačilo nastavovat se do fixovaných gest a postavení těla, avšak jen jako nějaká „forma na odlévání nevytřísané přislusným kovem“, jakoby bez vnitřního přičinění. Snadnější by bylo přiznat si, že jsem se jistě i poněkud nudil tím, jak byl herecký výkon fáze za fází vystavěný a zautomatizovaný

z důvodu, abych se měl čeho držet a zjevně nepanikařil vzhledem k neustálé přítomnosti na scéně. Ale existence na jevišti se z mého pohledu rozhodně nekonala. Mám rád otevřený prostor pro živou improvizaci a tento proti úkol mě kromě vypěstování dlouho trvající koncentrace naučil také vnímat divadlo jako práci. Dnes se k této otázce vracím ve spojitosti s touhou být na jevišti úplně svým vnitřkem, na který se chci soustředit a nikoli být ve své hlavě s pozorností dohlížející nad dokonalým provedením skladby technických prvků. Stejně jako děj divadelní postavy, hry, života, i vývoj herce – studenta má svůj oblouk. Je žádoucí techniku nalézt a uchopit, ale chápat ji jen jako pomocnou ruku, od které je nutné se v jisté fázi oprostit a vrátit se k prapodstatě, s kterou jsem do procesu školení vstupoval. To mě vede k položení otázky, jak je tomu ve vztahu techniky s kreativitou, když zapřeme jedno oproti druhému?

Představme si dva subjekty. Jedním může být herec ryziho talentu, který se jím sice holedbá, avšak bez pokory ke svému daru jej nebere v potaz, nadále jej nerozvíjí. Druhým je herec pilný, což samo o sobě lze pokládat za vlastnost pojící se s jistým druhem nadání. Tento subjekt však postrádá předpoklady k výkonu hereckého řemesla v podobě osobnostních kvalit. Obejde se herec bez technické průpravy a může být technika sama o sobě za absence osobnostní přidané hodnoty dostačující?

4. 1. Techné bez entusiasmumu

Umělec od umělce se od sebe mimo jiné liší i vlastnictvím rozličných úrovní technických dovedností, což se odvíjí od mnoha faktorů. Jedním z takových faktorů může být například inteligence, představující v kontextu herectví míru schopnosti umět přijmout nové podněty za své. Každý jsme v rámci své technické úrovně omezeni jakousi stropní hranicí, za kterou se již nedostaneme a kterou dokážeme zdravým sebevědomým identifikovat. Myslím si, že jistý přesah, který je nad tímto rámcem technických dovedností, rovněž tak technické nedostatky, dokáže herec maskovat svým talentem, individualitou, kreativitou, entusiasmem, půvabem. Ať už to nazvu čímkoliv, může vůbec diváka dostatečně uhranout člověk zbavený těchto vlastností?

Pokud má herec svoji techniku osvojenou dejme tomu polovičatě a připustíme - li, že za ní nestojí zdroj pudovosti, osobního kouzla, existence, tvořivosti, zkrátka něčeho, čím by svůj nedostatek omluvil, obávám se, že takový prototyp by u náročnějšího diváctva neuspěl valně. Spousta věcí se dá do jisté míry dohnat inteligencí, schopností rychle se učit, zkrátka si to vydřít, ale i přesto si myslím, že divák tento kuchyňský koutek bere jako samozřejmost a přímo baží po té výplni, která by za samotnou technikou měla stát a vystupovat z ní tak, aby ji překrývala a nevystavovala se na odív spolu se svými ostrými konturami.

4. 2. Entusiasmus bez techné

Dvě otázky. Může technika potlačovat jedinečnost a kreativitu umělce? Pokud se stane holým předmětem uměleckého výkonu, tedy staví - li se do pozice výsledného tvaru, pak ano. Lepší je přiznaný amatérismus než polovičatý profesionalismus. A je tedy technika za přítomnosti tvůrčího ducha vůbec potřebná? Nestačilo by jen důvěřovat talentu, spoléhat na přirozenou intuici?

Spousta významných umělců nemá umělecké školy a své řemeslo i přesto dokáží dělat tak nejlépe jak jen dovedou a nemusíme se bavit hned o géních svého oboru. Některá řemesla bez citlivé zpětné vazby se naopak naučit nedají. Množství lidí totiž té vlastní, skutečně upřímné sebereflexe právě ani schopno není a to zejména vzhledem k povaze jejich povrchní zainteresovanosti k oboru, jelikož si ani zdaleka neuvědomují šíří celkové škály, kam až jde v herectví zajít. Paradoxně mají tito lidé většinou vyšší sebevědomí, než by bylo žádoucí a to je zároveň i odpovědí na otázku, proč jsou tito kvazi - herci v jistých formátech pokleslejšího „umění“ úspěšnější než studovaní herci.

Ono stále „vařit“ jen z elementárního talentu také velmi brzy omrzí a to jak pedagogy, tak kolegy, pokud vezmu v potaz svoji osobní zkušenost. Po těch letech sedím, drbu se na hlavě a říkám si: „*Měli jste pravdu.*“ Pravdu v tom, že teprve až práce samotná přináší plody. To investované úsilí, které se mi za čas vrátí. Jaká rovnováha v tom funguje, a přesto jsem ji dlouho nechtěl brát v potaz. Zajímalo by mě, kde bych býval mohl být, kdybych přišel dříve k rozumu, nicméně snažil jsem se dohnat, co se dá a moje vytrvalost zůstává. Nad otázkou potřeby herecké techniky tedy netřeba dále pochybovat. Technika je to, co mi mimo jiné na jevišti dovoluje působit sebejistěji, jelikož sama utváří toliko potřebné pilíře jistoty, díky nimž se pak můžeme posunout o krok dále mimo naší komfortní zónu. Je však zapotřebí takové podmínky vyhledávat.

5. Stylizace hlasového projevu

V úvodu si dovolím exkurz do mého raného mládí, na který se mi bude lépe navazovat gró této kapitoly. Domnívám se, že spousta lidí v kontextu studia herectví byla na základní škole těmi třídními baviči a posléze byly tyto osobnosti vybrány do jednoho kolektivu, ve kterém se najednou strhává soutěž o toho největšího baviče skupiny, protože každý máme silně vyvinutou vlohu, kterou je upoutání pozornosti. Tudíž zmiňovat, že jsem jím byl i já, mi přijde pošetilé. Nicméně, byl jsem třídním klaunem, který se někdy třeba až chorobně ponižoval jen pro čistou radost z toho, že se druzí smějí, což se pro mě stalo drogou. Avšak nikoli z důvodu, že bych byl pocíťoval zásluhu, ale je to přeci velmi uvolňující pocit když se lidé společně zasmějí, protože humor boří zábrany. Čeho je moc, toho je příliš a později jsem trpěl tím, že můj status začal být ve skupině znevažován v serióznějších situacích. To je úskalí. Tato lačnost po humoru mi od základní školy přetrvala až do období studia na DAMU, kdy bylo mým zlovykem si během svého jevištního výstupu či běžné konverzace v civilu, pohledem kontrolovat lidi, zda se smějí, což jsem měl natolik zautomatizované, že jsem o tomto tíku ani nevěděl. A to je teprve úskalí. Naštěstí jsem měl to štěstí, že jsem měl z řad hereček našeho ročníku podporu dvou kolegyň, které byly k této manýře obzvláště citlivé a netolerantní, že jim vždy nedalo, aby mě na ni neupozorňovaly.

V době, kdy jsem ještě ani netušil, že specializace mého studia se bude v budoucnu ubírat uměleckým rankem, skrze své bavičství jsem projevoval první náznaky *mimeze*⁸ a to v podobě imitace lidí, avšak nikoli karikování. Když jsem správně napojený na hereckou *'flow'* a vhodně se sejde přičinění dalších faktorů, tak se během imitování začnu jakoby cítit jako ona imitovaná osoba a zcela zakousnut, pronásleduji ono napojení, které mě samo vede a které v takovéto intenzitě poté zpravidla sklízí největší sukces. Až později jsem si všiml své vlastnosti, že mi stačí si třeba na chvíli prohlédnout něčím nápadného člověka, který se autenticky projevuje nějakým charakteristickým rysem a pouhým znakem, jedním tělesným postavením se do nehybné sochy, zviditelnit jeho podstatu, jakoby vytáhnout jeho průvodní, elementární esenci – jádro. Uvedu na příkladu. V divadelním prostředí mé domoviny máme s mým přítelem společného známého. Jedná se o mladého kluka a je to zcela regulérně normální kluk, ničím nápadný. Zrovna prošel kolem nás a tentokrát nejspíš ani neměl ruce v kapsách. Impuls se dostavil. Zastavil jsem se a zavolal na svého kamaráda, aby se na mě ihned podíval. Dal jsem si ruce do kapes, protože mám nějak zafixováno, že je tam většinou mívá. V kolenou jsem se mírně podlomil a vychýlil klouby směrem dopředu, čímž většinová délka mé postavy od kolen, přes trup až po hlavu byla v jedné rovině, ale vzhledem k zemi, v pětáctyřiceti stupňovém náklonu směrem vzad. A sošně jsem stál. Můj přítel plakal smíchy a já jsem si to užil s ním a je skvělé, že se to stalo s ním, protože někomu jinému by to z takového obrazu nemuselo přijít vůbec

⁸ Nápodoba či znázornění.

pochopitelné, tudíž vtipné. Přijde mi na tom fascinující, že můj předobraz (mnou napodobovaný kluk) pokud stojí, či chodí, tak za normálních okolností přeci nemá pokrčená kolena, ale jeho podsaditější postava mému vědomí evokovala toto mnou interpretované gesto.

Co se hlasu týče, jako naprostý laik jsem jej dříve vnímal za většinový podíl hereckého výkonu, jelikož ve znělosti hlasu se odráží nejnítějnější pravda. Dle intonace přeci náš smysl rozlišuje na autenticky či neautenticky vyřčený výrok a stejně tak i na jevišti náš hlas prozradí vše, co jsme na preparaci textu zanedbali a vůbec to zda víme, o čem mluvíme. Dnes už si nemyslím, že většinový podíl na hereckém výkonu zaujímá právě hlas. Ale setkávám se s tím podnes, kdy například někdo s kým se potkám poprvé, okomentuje barvu mého hlasu, jelikož na něj na první dojem zapůsobí a stejně tak to má nepochybně i průměrný divák v divadle, který rozlišuje na „líbí“ nebo „nelíbí“, či hodnotí aspekt kterým je barva hercova hlasu, někdy se vyjádří k míře jeho autenticity.

Opět mi jedna kolegyně z ročníku položila otázku: „*Myslíš si, že by ses dokázal obejít bez kvalit svého hlasu?*“ Vzhledem k tomu o jakou spolužačku šlo, chápal jsem to jako otázku k zamyšlení, čistě hypoteticky a nikoliv dvojznačně, že by mi tím naznačila, že bez svého hlasu bych byl na jevišti snadno přehlédnutelným. Ačkoliv se může jevit, že můj hlas je mým předním hereckým nástrojem, křivdil by mi ten, kdo by si to snad myslel, neboť já sám sebe pojmám komplexně. Jinými slovy nejsem chodícím hlasovým ústrojím. Vždyť jen stát na jevišti a říkat věty libozvučně barvou medového tónu je přeci strašně málo a mrzí mě, že divákovi kolikrát stačí spojení známé tváře s charakterním hlasem. Ale pamatuji si na jedno místo v naší čtvrté hře v divadle *DISK – Harlekýn je mrtvý*, kdy jsem se za pomoci svého hlasu šikovně vylhal z emoce, která měla vyjadřovat bolest ze situace, kdy se probudím a zjistím, že moje přítelkyně leží vedle mě mrtvá. Mým úkolem bylo propadnout se do bolestivého pláče. Cítil jsem ohromnou výzvu před sebou a toto místo ve hře ve mně vzbuzovalo respekt. Nyní si mohu vybrat. Vydám se poctivější cestou, kdy se odevzdám nalezené emoci, která mě rozpláče? Ale nemám jistotu v tom, zda moje autosugesce bude během každé reprízy spolehlivě generovat myšlenku, která mi navodí pláč. Vybral jsem si vědomější způsob, kdy jsem se emoci snažil vyjádřit zvukově, hlasem. „*Taková emoce musí znít, jako nářek raněného zvířete.*“, řekl jsem si a skrze jistou modifikaci svého hlasu (např. úpravou jeho barvy zastřením, atp.) jsem hledal tón, za pomoci kterého budu moct vyjádřit bolestivou expresi. Jak bych takový pocit vyjádřil, kdybych neměl takovou hlasovou dispozici? Nechci se vracet, jen poukážu na již zmíněné. Už jsem se jednou zmiňoval o vztahu mezi sebeprožíváním skutečného stavu a *'markýrováním'* onoho stavu, tedy „pouhou“ nápodobou. A tak mě napadá, že kdybych dnes měl výsledek této emoce zahrát jinak, mohla by se moje postava například zbláznit. Ale jsem si jistý, že vzhledem k odstupu a odlehčené stravitelnosti pro diváka, bych si opět vybral cestu nápodoby. Myslím si, že mé vnímání ve spojitosti s divadelním herectvím vždy tíhlo spíše ke skutečné, realistické interpretaci jedna ku jedné k reálnému životu, ale již dnes se dokážu povznést nad to, že samotné herectví může být jen znakem

či zprostředkováním a že se na něj mohu dívat jako na umění. To ostatní si jako aktivní divák domyslím až ve své hlavě.

Vděčím svému hlasu za jeho parametry a schopnosti. A vzhledem k tomu, jakým způsobem s ním občas zacházím, vděčím také jeho odolnosti. Ve spojitosti s hudebním sluchem se hlas stává skvělým nástrojem vzhledem k přesným intonacím jednotlivých replik, ale stejně tak se může stát i nebezpečným protivníkem. Neovládneme – li jej, ovládne nás. Pamatuju si na období, kdy jsem byl pozorností přehnaně zaměřený na svůj hlas a tím jsem vytvářel jakoby zpívané intonace. Naštěstí jsem v této fázi nezabředl a samotnému mi to na sobě vadilo, protože jsem obcházel autentický přístup, který spočívá rozhodně v něčem jiném, než je soustředění se na to, jakým způsobem pronesu repliku. Když se mnohem více zaměřím na žádoucí pocit, tak způsob, jakým má být replika vyřčena s jistým emocionálním zabarvením, je natolik automatický proces, který je sám o sobě tak dokonalý, že nejlépe mu mohu vyhovět tím, že mu nebudu věnovat svoji pozornost.

„Sebevíc technicky dokonalý mluvní i zpěvní hlas nedosahuje u posluchačů plného ocenění, není-li tzv. „oduševnělý“, nevyzařují-li z něj emocionální kvality. Tyto vrcholné interpretační hodnoty jsou předznamenány psychologickými kvalitami interpreta a měrou schopnosti je sdělit a také imaginativní silou jeho „duševního exhibicionismu.“⁹

To právě díky emocím překonáváme dokonce i své vlastní technické limity. Německý zpěvák *Alfred Wolfsohn* byl přesvědčen, že hlasový rozsah nezávisí na výjimečné fyzické virtuozitě nebo na nepřirozené či narušené anatomii, nýbrž na praktickém zkoumání hlasového vyjádření psychologických obrazů a emocí. Osobně jsem se již několikrát přesvědčil o bezmezných mantinelech aspektů hlasu v doprovodu neobvykle nadměrného emocionálního zázemí.

⁹ VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlas individuality*. Str. 25

6. Herecká tvorba

Následující tři podkapitoly věnuji pracím na postavách v rámci herecké a v jednom z případů scénické tvorby. Tyto postavy jsem vybral zcela záměrně a to z toho důvodu, že se vyznačují mírou své stylizace. Ale to není vše, co tyto postavy tematicky svazuje. Kromě vytvoření jisté masky, jsem během zkoušení těchto postav vždy narážel na nějaký ze svých vnitřních handicapů a to na jakousi neodžitou zkušenost. Dramatikem napsaná postava mě svým vnitřním světem převyšovala. Mnohdy to byla právě stylizace, tedy vnější charakterové prostředky, které mi pomohly uchopit charakter či vnitřní energii postavy.

6.1. Tartuffe

Postava velmi nízkého charakteru, zároveň však s vyvinutou výmluvností. Pokrytec, který má svoji Achillovu patu v podobě náklonnosti k *Elmíře*, paní domu, ke které jako k jediné nedokáže být neupřímný a vyslovuje se ze svých citů vůči ní.

Představa, že já mám zahrát svůdníka, se mi protivila, ačkoliv vnějším vzezřením do této oblasti možná spadám, ale jenom o tom to přeci není. „*Copak se umím dvořit?*“, říkal jsem si. Pokud bych měl vzít v potaz taktiku, kdy mám nasazenou masku tichého muže, co sedí v rohu lokálu a který je smutný, pak je to možná vědomé, ale přetrvává ve mně znepokojující fakt, že jsem nikdy neuměl udělat první krok. A najednou mám zahrát člověka, který se dožaduje něčího citu a zároveň dokáže být rafinovaný? Další překážkou se jevil samotný alexandrinský verš, za jehož uchopením ve smyslu autentického jednání slovem a svobodné akce stálo nemálo hereckých lekcí. Neustále jsem recitoval.

Díky vytrvalému vedení *Mgr. Martiny Preissové* a jejímu vytříbenému smyslu pro instantní generování asociací, pomocí kterých nám přibližovala situace nám tak dobře známé, jen zakódované ve vzdáleném jazyce, jsme se postupně prokopávali k jádru věci. Postavy vytvořené před více než třemi sty lety se bavili o stejných věcech jako my v současné době. Jen sám autor jim propůjčuje květnatý jazyk a vzájemnému dvoření pak přikládá větší důležitost, ačkoliv předmět věci zůstává neměnný. Skutečně jednat slovem v rytmickém okleštění alexandrinu se mi při vyšší koncentraci a aktivitě podařilo až v samotném závěru zkoušení. Myslím si, že třibení této dovednosti, tedy být více dostředivý v tom co říkám, provází studenta herectví více či méně značnou část jeho studia.

I přes deset příkladů vyložených *Mgr. Martinou Preissovou*, kdo jsou vlastně *Tartuffové* v dnešním světě, jsem po dlouhou dobu neměl v mysli obraz toho, kdo to je a jak se chová.

Očekávaný impuls se dostavil vpádem *Mgr. Daniela Hrbka, Ph.D.*, který mě jednak přiměl k vyšší aktivitě a co víc, ozřejmil mi jednání *Tartuffa* v jeho pohybovém rejstříku, kterým byl minimalismus. Tyto pohybové prostředky mě v danou chvíli přitahovaly vzhledem ke svému výrazu, který měla utvářet právě pohybová úspornost kontra rytmické sdělování textu. A právě díky rozvleklému tempo - rytmu, tedy samo o sobě jisté stylizaci, jsem byl schopen objevit a uchopit energii mého *Tartuffa*, který je plíživý jako had, stejně tak jako jeho slovo. Navíc jsem si uvědomil, že potlačená intenzita pohybu mi dovoluje soustředit se více na vnitřní prožitek a sdělovat jej. Jinými slovy, že jsem najednou zběsile nedemonstroval, jak moc moje postava stojí o přízeň *Elmíry*, ale samotný pohybový minimalismus ve spojitosti s *Tartuffovo* vepsaným patosem do alexandrinského verše, daly více vyniknout skutečné závažnosti *Tartuffova* vnitřního světa.

Pamatuji si na připomínky *Mgr. Daniela Hrbka, Ph.D.*, které zněly takto: „*On je přeci divnej ne? Je to divná energie. Je to asketa a přehnaně demonstruje svoji zainteresovanost vůči ní.*“ Ona přemrštěná demonstrace citů (nikoli však za absence vnitřní pravdy) vůči postavě *Elmíry*, vyřešila navíc můj problém s tím, že bych se měl primárně stavět do role svůdníka. Tímto jsem nechtěl ani v nejmenším upozadit lopotnou práci *Mgr. Martiny Preissové*. Jsem vděčný oběma pedagogům.

6. 2. Tři sestry

Příběh o smyslu života, jeho pomíjivosti a míjení se v něm, touze o útěku ze současného života nebo o promarněných létech, která se nevrátí, či slepé naivitě ve skutečnou lásku. Poněkud roztržitý poručík *Tuzenbach* se uchází o ruku mladé *Iriny*, která je vůči němu spíše indiferentní a souhlasí se sňatkem, avšak za absence citů. V posledním dějství hry se loučí se svou milovanou, zatímco před ní skrývá to, že vědomě odchází na smrt. Podplukovník *Veršinin*, velitel baterie, nešťastně ženat, zaplétá se s prostřední sestrou Mášou.

Právě s *Veršininovo* jistým odžitým nadhledem k životu a jeho zralostí jsem byl nucen se potýkat. Muž, který když řekne větu, tak by se mohla nechat do kamene tesat. Až jsem si říkal, že to nemůže být náhoda, když zrovna v tomto období mám studovat postavu, která se vyjadřuje k pomíjivosti života. I když jsem textu rozuměl a o to hlouběji, když ve mně samotném téma pomíjivosti rezonovalo, tak i přesto se mě *doc. Tomáš Töpfer* snažil snad po každém dalším průjezdu mého monologu o pomíjivosti života, přivést k jeho opravdovému sdělení tak, abych jím skutečně uhranul tři ženy, které bych měl automaticky přimět k jejich vnímání mých slov. Neuspěl jsem a dnes dokáži zanalyzovat, proč tomu tak bylo. *Veršinin* se k pomíjivosti života vyjadřuje s nadhledem, kdežto já jako herec jsem se v té době v tomto tématu sám dosti utápěl. Tudíž jsem postrádal onen nadhled. Odtud pak pramení veškeré příliš prožívané sebelitosti na jevišti.

Tím, že na mě připadly dvě postavy, bylo žádoucí je od sebe oddělit prostřednictvím vnějších hereckých prostředků. Oproti charakternějšímu *Veršininovi*, jsem mohl svého *Tuzenbacha* v procesu zkoušení přehnat v jeho neustálé neposednosti, větší povolenosti v rukou i v celkovém postoji a v jeho vnitřním tempu i v domnění, že mě *doc. Tomáš Töpfer* bude v mém výrazu mírnit.

6.3. Černé mléko

Milenecký pár stejně tak poříděrných obchodníků jako poříděrných lidí, kteří úspěšně prodávají nefunkční toasty prostému lidu za přemrštěné ceny, na vesnici někde „na konci světa“. Představitel spodiny kapitalistické společnosti *Levčík* a jeho spolu obchodnice *Šura*, jsou sehrané duo možná tak v rámci prodeje, ale jejich vztah vyplňují více či méně vyostřené konflikty. Oni se však tímto způsobem mají přece jen rádi. *Šura* rekapituluje svůj dosavadní způsob žití, nechává se ovlivnit čistotou vesnického způsobu života a chce k němu přesvědčit i materialisticky smýšlejícího *Levčíka*. Děj se odehrává na zastávce, kde se ke dvojici vztahují jednotlivé postavy místních obyvatel, každá se svým příběhem.

Jednou z nich je blíže nespecifikovaná postava nazvaná jako *Opilý muž*, který má sice ve vsi zchátralou chalupu, ale zdržuje se spíše v prostoru zastávky, kde se mu dostává přísunu alkoholu od místní prodavačky jízenek. Pítí je pro něj zapomením, kratochvílí a prostředkem, kterým se udržuje v únosné míře na bilanci mezi jeho světem a realitou, ve které potlačuje jistou bolest, která je i jeho tématem. Na život již nečeká, připravuje se na smrt, s kterou je vyrovnaný a za pomoci alkoholu se snaží posunout se k ní blíže. Když umře tělo, stále v sobě má duši, až do konce. Ale co když ještě v průběhu života vaše tělesná schránka přijde o svoji duši? Co je to za pocit? Představuji si to podobně jako existenciální vyhasnutí. A bylo tu opět něco, co bylo nade mnou, co mě převyšovalo mnohem více, než když jsem měl za úkol zprostředkovat vyzrálou *Veršininu*. Říkal jsem si, jak mohu zahrát tak obrovskou zkušenost? Kde si pro takový psychický stav, pro tak nesmírnou bolest mám tak říkajíc nabrat, aby byla věrohodná? Jak naplnit velká slova, za nimiž nemůže stát nitro mé bytosti?

Opilý muž v průběhu celého prvního dějství neodejde ze scény a jeho jednání na jevišti je založeno spíše na pohybu. Sem tam glosuje dění na scéně zvukem či opakováním vět jiných postav s alogickou souvislostí. Tyto veškeré prvky vyžadovaly důslednost a cit k jejich vyváženosti, tak aby jich nebylo přespříliš a nenarušovaly děj prvního plánu. Až v těsném závěru dějství se *Opilý muž* probere a pronese svůj monolog o smrti duše. Moc prostoru ve hře sice nemá, ale zároveň může z mála vytěžit mnoho a být zapamatovatelný, za předpokladu, že práce na této postavě bude poctivá a pečlivá. Tato tvorba spadala pod režii *Josefa Doležala* a byla to moje první zkušenost s ním. „*Já mám svoji představu o téhle postavě a ty tu svoji a někde uprostřed je pravda.*“, řekl *Josef*. A toto přiznání

se k tomu, že režisérova pravda není absolutní a jeho nenadřazování se nad své herce, u mě vytvořilo osvobozující pocit. Když se naše kocábka potápěla, mohli jsme za to všichni do jednoho.

Monolog o smrti duše, jako jediné místo ve hře, kde o sobě moje postava vůbec nějak vypovídá, byl jednou překážkou. A druhou překážkou bylo naplnit jednání mé postavy v průběhu dějství. „*Přeci tam nebude jen ležet a spát.*“, řekl jsem si. Uvědomoval jsem si, že vzhledem k trvalé přítomnosti své postavy na jevišti, se má postava stává více nápadnou. Dal jsem si za úkol z jednotlivých průběžných jednání vytvořit masku mého *Opilého muže*. I když jsem na Josefovo doporučení podnikl noční průzkumnou vycházku do parku před budovu Hlavního nádraží v Praze, průběžná jednání si mě nacházela sama i během dne.

„Když vytváříte postavu a hledáte pro ni charakteristický rys, může vám do značné míry pomoci pozorování lidí kolem vás, při němž najdete mnoho inspirujících podnětů.“¹⁰

Stačilo se tu a tam pozastavit u tematického dialogu o nenávisti ke světu, který zrovna vedl nějaký bezdomovec se svým imaginárním přítelem. Rozhodující roli hrálo upamatování nebo – li fixace této inspirace. Vůbec nejvýhodnější pro mě bylo si ať už jednotlivou skladbu gest, typ chůze nebo konkrétní intonaci, na místě hned několikrát po sobě zkusit. Tato průběžná jednání se v konečné fázi mé práce na postavě zúročila k nezaplacení v tom slova smyslu, že mi doba od začátku hry až k monologu mé postavy nepřípadala tak dlouhá (nenaplněná). A co víc, díky nim jsem se mohl držet v postavě a nevypadávat z ní, což by se promítlo i do samotné výpovědi monologu.

Zkoušení této inscenace bylo jak šité na prověření mé schopnosti koncentrovat se, protože právě koncentrace v postavě, nezacílené myšlení, potažmo obecná roztržitost během procesu zkoušení, doposud ovlivňovaly výsledný stav chování mých postav. Ležel jsem na zemi dvě i více hodin, kdy se mě děj „netýkal“ a poté jsem nesměl zmeškat svoji narážku, kdy jsem měl třeba jen zakašlat. A také jsem ji nejednou zmeškal a to dokonce z důvodu, kdy jsem nechtěně aplikoval *Stanislavského* metodu a podařilo se mi na jevišti skutečně usnout.

Abych se vrátil k jádru věci, stál přede mnou úkol, kdy bylo nutné poprvé vyjít ze sebe a existovat jako někdo jiný, a ne jako *Jan Staněk*, který ukazuje postavu s příkrasami své manýry, která je důkazem mé nekoncentrovanosti. Proces hledání byl nevyhnutelný. Pro samotnou věrohodnost monologu bylo nutné vykonstruovat si svůj vlastní příběh, souhrn událostí, které potkaly mého *Opilého muže*, na jejichž základě se ocitá v současném stavu pocitů a myslí a toto pozadí pak dosadit za předepsaný text. Trvalo mi, než jsem pochopil, že *Opilý muž* vyžaduje své jisté tempo, které mu

¹⁰ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Str. 186

musím zprostředkovat, dopřát. Zatímco jsem spěchal a nežíval si ždímání jednotlivých slov, postava si žádala opak, aby její výpověď doléhala. V tom zasáhl *Josef*, aby mi vytyčil možnosti a uvedl mě ke způsobu, kterým se postava řídí. „*On je pánem času, tohoto prostoru, této čekárny.*“, řekl *Josef*. Potřeboval jsem ujištění v tom, že na sebe nemusím spěchat. Dokonce i celkové tempo hry mělo v tomto bodě klesnout. *Josefovi* bylo jedno, jak to provedu, ale chtěl vidět a slyšet pravdu. A pravdivě znějící věta si žádá čas.

Až přijde na mysl konkrétní představa, až se dostaví adekvátní pocit jako pevné podloží k jejímu vyřčení, pak má smysl ji říci, protože teprve pak má své opodstatnění v přítomném čase. Jedině pak ji mohu vyřknout pravdivě a vyhnout se recitaci.

Těší mě, že se mi dle zpětných vazeb pedagogů, kolegů, ale i osobního pocitu z dobře odvedené práce, podařilo na vsutku malém prostoru vytvořit zapamatovatelnou postavu, která měla rozměr. Uvědomil jsem si důležitost vztahu herce s postavou. Vůbec poprvé jsem se setkal s termínem '*existence postavy*' ve své praxi.

7. Instalace izolace

Na této, v pořadí druhé inscenaci do divadla *DISK*, jsme začali jako ročník pracovat v srpnu roku 2021 pod režijním vedením *Hermana Čolka*. Jedná se o autorskou hru, jejímiž hlavními tématy jsou bezvýchodnost, bezčasí a izolovanost. Na její tvorbě jsme se podíleli kolektivně. Vstupním materiálem byly monology coby osobní výpovědi, zachycené během nestandardní situace sociální abstinence, kterou podnítila pandemie.

Ještě předtím, než jsme s ročníkem během prázdnin odjeli na soustředění do *Učebního a výcvikového střediska AMU* v Poněšicích k zahájení práce k tehdy ještě nepojmenované *Instalaci izolaci*, uvědomoval jsem si jedinečnost chystaného projektu v rámci celkového dramaturgického plánu pro naše působení v divadle *DISK*. Byl zde prostor pro vlastní iniciativu. Pak jsem si také dobře uvědomoval, že v rámci obsazení zde není hlavních a vedlejších postav, čemuž jsem z osobních důvodů přikládal jistou důležitost, vzhledem k tomu, že v ostatních titulech jsem neměl možnost obhájit to, že i já bych mohl být hlavním hnacím článkem inscenace. Tudíž jsem cítil bytostnou potřebu obhájit své řemeslo na půdě divadla *DISK* a vůbec svoji existenci na herecké škole.

Ačkoliv témata linoucí se *Instalací izolací* byla spíše ponurá, tak byla z většiny podávána skrze komediální formu, což se vzhledem ke snaze o zachycení generační výpovědi pojí i s tím, jak se současná generace snaží držet si odstup od problémů jejich zlehčováním. Navíc si myslím, že v rámci hereckých ročníků *DAMU*, se vždy tak trochu nevědělo co s námi vzhledem k našim dispozicím a očekávání pedagogů na straně druhé. Fatalita a vážnost patří mezi vlastnosti, které by nám nejspíš neslušely. A vlastně si nejsem jist, jestli by je někdo z ročníku byl schopen ve svém tehdejší vývojovém stádiu vůbec obhájit. Tudíž na místo stěžejních děl *Čechova*, jsme v podstatě ve všech případech vsadili kartu na hledání komediálnosti na pozadí vážných témat.

Stejně tak i já jsem se snažil pojmout svoji postavu vysoce komediálně, ale pokud divák opomenul na místy až člověka dehonestující komediální stylizaci, měl možnost zachytit bolestivé téma a zároveň dobrosrdečný svět mé postavy. Budu citovat slova nejmenovaného hereckého kolegy, který mi řekl: *“Miluju toho týpka. Miluju toho týpka, cos ty vytvořil.”* Bylo to zvláštní. V tu chvíli jsem okamžitě odsunul dojem z pocitu, že mě kolega vystavuje komplimentu, ale zacítil jsem se na myšlenku, že má možná raději moji postavu, než mě samotného, což by bylo pochopitelně dáno už jen tím, že moji postavu zná spíše než mě osobně, protože ji právě spatřil odhalenou na jevišti. Zde mě také poprvé napadla myšlenka, že se *Jan Staněk* na jevišti může stát zajímavějším, zábavnějším a sympatičtějším oproti tomu jakým je *Jan Staněk* v osobním životě.

7. 1. Cesta k Ivanu Břečťanovi

Ivana Břečťana vnímám jako svoji absolventskou roli, u které dává největší smysl se rozepsat v kontextu této práce. Tento absolventský výkon se oproti mým ostatním rolím vymyká také tím, že jsem zde výrazně uplatnil disciplínu, kterou je '*autorské herectví*'.

Od počátku příprav této postavy již ve skicách svých představ, jsem byl poháněn touhou vymezit se svému typovému zařazení, ke kterému mě můj charakter a somatotyp předurčují. Je mi jasné, že od přijímacího řízení jsem v rámci ročníku prvkem, který ostatně jako každý, doplňuje pestrou mozaiku představující sociální vzorek archetypů společnosti. Je to na jednu stranu pochopitelné, na straně druhé proti těmto předurčujícím tendencím katedry činoherního divadla silně oponuji a to z důvodu upozadování skrytých individualit studentů. Proč bych měl primárně jednat za maskulinní somatotyp, ke všemu v šablonách společenské konvence, když se po uposlechnutí svého vnitřního hlasu necítím například tak ohromný, hrubý, po okraj naplněný testosteronem? Svého času jsem si dokonce myslel, že mi byla přidělena neadekvátní tělesná schránka vzhledem k tomu, jak jemný a citlivý dokážu být. Nemám rád povrchnost a s ní spojenou klasifikaci. Již dříve jsem záměrně zanedbával svůj zevnějšek, což mi částečně zůstalo i v období studia na *DAMU*, jelikož jsem nechtěl působit jako prvoplánově pohledný muž. Vždy mě totiž mrzelo, když někdo okomentoval můj vzhled s opovrhlivým podtextem vyznívajícím tak, že jsem pouze prázdná nádoba a já se před ním a jeho pohled skrze prsty nemohl obhájit svou vnitřní podstatou. "*Je ve mně mnohem víc, než čemu odpovídá můj fádni zevnějšek.*", říkal jsem si. Mám pocit, že celý život jen stále musím někomu něco dokazovat, obhajovat své schopnosti. Tudíž jsem kolikrát záměrně potlačoval svůj zevnějšek, aby se lidé při svém soudu nad mou osobností nezastavili na povrchu, nebyli zmateni a zavedeni maskou. Nyní si uvědomuji, že obzvláště v kontextu nynější doby bych byl hlupák a sám sobě si šlapal po štěstí, pokud bych neposunul své sebevnímání a nenaučil se vzít vzhled do hry se svým vnitřním souladem.

Abych se zhostil proti úkolu, zbavil se předurčení k jakému mě chtěla *DAMU* vychovat a zároveň jsem mohl poprvé plně využít svůj komediální potenciál, vystavěl jsem postavu *Ivana Břečťana* jako mužný typ, který jsem se v kontextu dámských představ o mužné přitažlivosti snažil zcela dehonestovat tím, že jsem jako herec podráždil jeho důstojnost skrze jednání, což působilo komicky.

Tím, že jsem měl v tvorbě postavy absolutně volnou ruku, vůbec poprvé jsem využil postupu, že jsem si jako předlohu pro svoji postavu vybral existujícího člověka. Inspirací pro mého *Ivana* se stal někdejší bulvární novinář *Pavel Novotný*, který je nyní starostou Řeporyj. Tento člověk mě zaujal

nejen pro svoji specifickou výslovnost, ale i svým překotným přemýšlením, kterým je jeho nesrozumitelná výslovnost podmíněna. Hlava *Pavla Novotného*, ať už pod vlivem jistých substancí či nikoliv, je ve svém myšlení tak napřed, že jeho mluvidlům se nedaří pregnantně vyslovovat a tím zřetelně ozvučit samotná slova. Našel jsem tedy princip, jakým znevýhodnit svá mluvidla a mohl jsem začít s imitací *Pavla Novotného*. Klíčem k úspěchu bylo pochopit, že podstatnější než obsah slov je pro pana *Novotného* neustálý tok jeho řeči v rychlé kadenci slov a velmi volné asociování v jeho výpovědích. Tudíž se i počáteční forma tvorby skrze textové improvizace za účelem vytvoření scénáře, s jakou pracujeme ve většině případů i v našem souboru *Ductus Deferens*, zdála jako ruku v ruce jdoucí s budováním mé postavy.

Jakýmsi stavebním kamenem této postavy je tedy hlasová a částečně i psychická stylizace v podobě živého imitování žijícího člověka v reálném světě. V průběhu zkoušení jsem natrefil na moment, kdy jsem nabyl dojmu, že můj *Ivan* se stává imitací *Pavla Novotného* a že se v tomto bodě začínám cyklit. Ono to tak “na venek” nemuselo být vůbec zřejmé, ale i když svým kolegům můžete i nadále připadat vtípní, tak jde ve finále o váš subjektivní pocit, který určuje smysl vaší práce. Pro výsledný tvar bylo již nutné se od bezpečně uchopené masky oprostit, aby umělecký výkon nebyl založený pouze na pokleslém imitování. Myslím si, že tento proces se mi podařilo obhájit dostředivou tematizací postavy. *Jaroslav Vostrý* ve spojitosti s *Jiřím Kodetem* uvádí:

„I jeho příklad tak dokazuje, že výsledná podoba herecké postavy se v případě skutečně tvořivého hercova přístupu neživí jen hercovou vlastní ‘přirozeností’, tedy využitím vlastního lidského typu, ale rozvinutím tématu. Tato tematizace není totiž založena na souhrnu hercových předem daných ‘psychofyzických’ dispozic, ale daleko hlouběji. Nejstručněji řečeno tam, kde herec při konfrontaci s postavou jako s někým jiným vstupuje s touto vlastní ‘přirozeností’ v tvořivý dialog.“¹¹

Oblouk spolu s tématem této postavy pro mě navíc měly terapeutický rozměr. Při procesu tvorby jsem měl hlavu zaměstnanou čerstvým rozchodem s partnerkou, s kterou jsme měli dlouhotrvající vztah, a podvědomě jsem toužil získat ji zpět. Proto *Břečťan*. Rostlina, která se neustále kolem něčeho ovíjí. A proto je moje postava vyobrazením člověka, který je zapálený pro již neexistující minulost, ve které se neustále cyklí. Toto téma, které moje postava zosobňovala, bylo vlastně natolik fatální a ve své podstatě i vděčné tím, že většině může být dobře známé. Díky *Ivanovi* jsem se tak během reprízování mohl pravidelně vracet k odžití příběhu se svou expartnerkou, tak jak jsem si jej poskládal. Od začátku jsem se v tématu pochopitelně neutápěl a vedl jsem svou postavu s patřičnou dávkou nadhledu. Jako bych jako herec v přítomném okamžiku dohlížel na svoji postavu a reguloval míru zanícení své postavy příkladným vyřčením repliky v plném zajištění emoce a jejím

¹¹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Str. 82

následným shozením komickým gestem. *Ivan* vydal na jevišti mnoho energie, byl velmi expresivní ve svém gestu a obecně tím, že ze sebe dával naplno jistou bolest a beznaděj. Je dost možné, že vzhledem k míře konvencionální přirozenosti, která je měnná, by se vzhledem k míře užití intenzity mohlo jednat o „přepálený“ herecký výkon. Útěchu na tuto pochybnost nacházím v bezprostředním jednání (autenticitě) hereckého projevu u této konkrétní postavy, což je do velké míry způsobeno souzněním herce s tématem postavy. Jako kdyby došlo ke ztotožnění herce s postavou. Uvěřil jsem v existenci *Ivana Břečťana*, což způsobilo, že jsem dostal tuto postavu do své hlavy, jakoby tam byla se mnou.

Herecký oblouk této postavy spočíval v tom, že *Ivan* se skrze nalezení nového pochopení jinou postavou, jakoby zbaví své cykličnosti a spolu s ní i své masky. Uvědomil jsem si, že rozsah dvou pólů oblouku postavy lze vděčně zobrazit i tak, že na začátku hry představím divákovi masku a postupem děje ji odebíráám až k samotné katarzi. Skrze stylizaci postavy *Ivana Břečťana* jsem byl schopen se na jevišti osvobodit a to vzhledem k přiznání se ke své osobní masce a akcentaci tématu se mnou bytostně spjatého. Na divadle je skvělé mimo jiné právě i to, že do prostoru herecké mystifikace můžeme vnést svá přiznání, která v osobním životě zůstávají skryta, za maskou. Do jaké míry se přiznat, to už je na odvaze a potřebě každého zvlášť. U výše zmíněné postavy jsem měl snahu dostat diváka za masku této postavy, odhalit se a tím se k divákovi dostat blíž.

8. Divadlo v Dlouhé

S *Divadlem v Dlouhé* jsem začal poprvé zkoušet v březnu roku 2022 a to jako hostující herec v alternaci, v závěrečné fázi zkoušení divadelní adaptace *Konec rudého člověka*, kterou na motivy knihy *Doba z druhé ruky* od *Světlany Alexijevičové*, režíroval *Michal Vajdička*. Ačkoliv jsem si spolupráce s tammím hereckým souborem velmi považoval, tou dobou by mě ještě vůbec nenapadlo, že bych svoji post akademickou dráhu chtěl směřovat právě sem.

8. 1. Konec rudého člověka

V této inscenaci, která se v *Divadle v Dlouhé* vyznačuje tím, že jde o velmi dobře řemeslně odvedenou činohru v realistickém žánru, ztvárňuji postavu poskoka *Saši* a jsem sekundujícím poslíčkem bezcharakterního *Sergeje*, který zrovna neoplývá inteligencí. Pokud mám tedy vybudovat postavu poslušného “psa” padnoucího ke svému pánu, který zrovna nesrší bystrým úsudkem, pak zákonitě musím z inteligence mé postavy slevit ještě více. Vážím si toho, že jsem ve spolupráci s režii měl tu možnost odehrát svého *Sašu* skrze jednání, vzhledem k tomu, že se tato postava objeví vždy na zlomek času a to pouze ve dvou dějstvích ze šesti, přičemž své jediné tři repliky pronese až v jednání šestém. Dovedu si představit, jak snadno by v jiné divadelní interpretaci šla tato postava odbýt, smáznout. Bylo režijně rafinované i přes žalostný počet replik ve hře, nechat *Sašu* jednat nonverbálně a právě mlčenlivost byla tím, co dalo vyniknout jeho prostotě. Tu jsem dále podpořil specifickým pohybovým rejstříkem, který bych přirovnal k machistickému kulturistovi po dokončení kruhového tréninku a výrazem mimiky prozrazující, že v hlavě mé postavy se nachází dostatek „prostoru k pronajmutí“. Veškeré pohyby své postavy vedu v pomalém tempo – rytmu, v jisté úspornosti pohybu. Využívám zde tzv. hereckého minimalismu. *Saša* ovšem není jen primárně hloupý a tak jej ani nehraju. Svým výrazem jakoby komentoval, omlouval své přešlapy, které jsou způsobeny právě jeho nevinným vědomím. Je vnitřně křehký, je čistý. Tudíž se jedná o vrstevnatou masku. Avšak za úspěchem této postavy nestojí tempo - rytmus, maska, nebo snad stylizovaná mluva. To co dělá moji postavu vedle ostatních postav zapamatovatelnou, je především jistý vnitřní příběh postavy, naplnění s jakým vchází na jeviště.

Rozhodně nestojím o to být zasloužilým hercem malých rolí, ale mohu říci, že tuto postavu mám skutečně rád a jsem fascinován tím, že na tak malém prostoru je tato postava svou komičností dostředivá k divákovi. A věřím tomu, že moje schopnost uzmout si na malém prostoru svůj čas a v něm zvýraznit svoji postavu, se v divadle neztratí.

8. 2. Amberville

V závěru studia, kdy jsme byli stále poskrovnu rozebraný ročník, jsem odmítl nabídku na hostování s příslibem dlouhodobé spolupráce do jednoho z Ostravských divadel a to jak z důvodů osobních, tak z důvodu svého profesního směřování, kdy jsem si naprosto jistý, že by mě tamní divadelní svět nevyhnutelně pohltil a má touha po hudební výpovědi by byla odsunuta na neurčito. Chápu, že pro někoho může být divadlo vším, ale stejně tak bych očekával pochopení nad tím, že ne každý vnímá divadlo tak bytostně spjaté se svou osobou. Myslím si, že tento přístup se nějakým způsobem promítl i do způsobu mého herectví, k čemuž se vrátím v pozdější kapitole. Odměnou k mému rozhodnutí mi bylo tápání v nejistotě trvajícím téměř celou divadelní sezónu. Začínal jsem být přesvědčený o tom, že jsem snad špatným hercem, ale posléze jsem si uvědomil, že divadelní provoz je neúprosný v tom, že divadlo musí herce nejprve potřebovat, musí pro něj být místo. Až poté se může přihlídnout k samotným kvalitám umělce. Těší mě, že po první spolupráci s *Divadlem v Dlouhé* zcela přirozeně vykrytalizovalo to, že bych si dovedl představit tvořit pod tímto divadlem, které mi v Praze připadá ojedinělé svou poetikou a které je mezi kamennými divadly stále dostatečně umělecké. A co víc, je zde nepovyšující se kolektiv vytvářející příjemnou atmosféru. Najednou jsem před sebou samým necítil, že jsem tonoucím, co se stébla chytá, že neusiluju o angažmá jen pro angažmá samotné. Takhle představa mi dávala smysl, nebyla v ní žádná vypočítavost.

Druhou inscenací *Amberville* pod režijním vedením *Jana Jirků*, jsem v *Dlouhé* začal zkoušet opět jako hostující herec. Čekal mě úkol nejen ztvárnit šest postav v téže hře, ale hlavně dostatečně výrazně odlišit těchto šest postav a mít tak šanci obhájit svoji tvárnost. Tuto spolupráci jsem nepovažoval jen za hereckou výzvu, ale převážně za zkoušku prověřující mé herectví, stejně tak jako boj o hypotetickou vstupenku do budoucího působení v divadle.

Amberville je z velmi obecného hlediska příběhem z prostředí ani ne tak plyšových hraček, jako spíše zvířecích plyšáků. Je to tedy svět sám o sobě, nezávislý na tom lidském. Nabízela se spousta možností, jak uchopit hereckou stylizaci a v jakém klíči bude soubor stylizaci plyšových zvířat naplňovat. Moje představa ještě před začátkem zkoušení byla asi taková, že jsem si doma zkoušel gorilí chůzi po hřbetech dlaní, protože jsem si představoval, že stylizaci gorily na jevišti budu kopírovat dle studie realistického tvora. Klíč ke stylizaci byl po dlouhou dobu nezodpovězenou otázkou. Hrajeme plyšáky? Hrajeme zvířata? Nebo hrajeme lidi převlečený za plyšáky a naše herectví tak můžeme zeizovat? Nakonec se společný herecký styl sjednotil tak, že herci hrají plyšáky, kteří jednají jako běžní lidé, ale občas, ať už hlasovou či pohybovou stylizací jako znakem divákoví připodobní zvíře, které jako jednotliví plyšáci představují.

Abych své postavy dostatečně odlišil a diváka tak mohl zaměstnat případnými otázkami, zda tyto postavy hrají dva či jeden a též herec, rozhodl jsem se ke každé postavě přistoupit odjinud. Ačkoliv to v kontextu diplomové práce může vyznít poněkud infantilně, tak například pohyby postavy *Gorily* – bodyguarda, jsem jako jediný stylizoval k realistické předloze. Ovšem u *Čunika* a tím spíš, že jde o zápornou postavu, jsem zcela automaticky sáhl po hlasové stylizaci a interpretuji jej s ruským přízvukem. A právě díky té krásné možnosti dotvářet postavu čistě skrze hereckou interpretaci, jsem dnes plně přesvědčený o tom, že herecká profese je umělecká profese s tvůrčím základem. Režisér pojmenuje prostředí, ale to *jak* se v něm bude herec pohybovat, je na něm. A pokud má režisér dogmatické sklony ke konkrétním představám, kdy k tomu například ještě předehrává, pak se herci mohou stát jeho imitátory. Jako poslední příklad z inscenace *Amberville*, uvedu postavu zpívající rozkošnice *Pandy*, která je vzhledem k povaze pěvecké role zcela logicky pojata odlišným způsobem. I když se *Panda* v ranku mých šesti postav stává skloňovaným hitem, preparace na této postavě mě stála nejméně úsilí. A i když mohu návštěvníka divadla přesvědčovat sebevíc o tom, že si více stojím za precizněji vypracovanou postavou, beztak se nejvíce zavděčím zpívající *Pandou*.

Již během zkoušení inscenace *Amberville* mi bylo nabídnuto angažmá v *Divadle v Dlouhé*. Uvědomuji si hodnotu jistého privilegia a tím jest to, že mám možnost spojit svého tvůrčího ducha s divadlem, s kterým jsem v uměleckém souladu. A i když mě to stálo několik propadů sebevědomí z nejisté budoucnosti, vyplatilo se počkat si. Vždy jsem měl obavy nad tím, že když už teda musím být v rámci systému práce součástí nějakého soukolí, tak aby ono soukolí bylo alespoň takové, které by naplno využilo můj potenciál tak, abych se nerozvíjel pouze jednosměrně a v jiných směrech nezakrnl. Jsem s klidem přesvědčený, že ve spojitosti s *Divadlem v Dlouhé* se nacházím v souboru, do kterého se hodím a ve kterém se mohu nadále rozvíjet.

„Hledání se děje skrze přirozený terén produševnělého těla. Radost z jeho mnohostranných projevů i prožitků i starost o jejich rozvíjení a zachování (až k nebezpečné mezi rutiny).¹²

¹² VINAR, Josef. *Herec je svou vlastní možností*. Str. 22

9. Ductus Deferens²

Jedná se o divadelní hru, která je jakožto debutní inscenace pojmenována podle souboru *Ductus Deferens*. Název souboru vychází z latinského překladu a znamená chámovod. Jeho počátek se datuje k lednu roku 2020, kdy jsem jej jako zakládající člen spoluzaložil se svými spolužáky a kamarády. Jmenovitě s MgA. Barborou Laurencií Vágnerovou, MgA. Markem Frňkou, Petrem Matyášem Cibulkou, slovenskou náplavou Máriem Mačičákem a principálem zaštiťujícím tento soubor, MgA. Tomášem Čapkem. Důvodem vzniku byla mladická potřeba vymezit se dramaturgii, kterou nám servírovala škola a najít prostor, ve kterém bychom mohli ukójit svoji potřebu komediálně se projevit. Po úspěšné premiéře našeho prvního titulu na akademické půdě DAMU, bylo souboru nabídnuto stálé hostování v prostorách studiové scény *Švandova divadla*, kde působí dodnes. Kromě již čtyř hlavních inscenací na dosavadním repertoáru, seriálového pořadu *Smrdíš Ty!*, či kabaretní platformy *Karameloun*, se soubor rozhodl dostat svému přízvisku „*kočovná divadelní družina*“ a z pravidla každé prázdniny podniká turné po České republice, kdy tak navštíví divadelní festivaly a ostatní dohodnuté štace.

Nutno podotknout, že kromě inscenací *Cestopissing* a *Táto?*, se náš soubor specializuje na tvůrčí přístup od *'prostoru k textu'*. V opačném případě od *'textu do prostoru'* se jedná o běžný postup v rámci dramatické tvorby. V praxi to vypadá tak, že se předem dohodneme na konkrétním tématu, potažmo jednoduché dějové linii, jdeme do prostoru a improvizujeme. Zcela přirozeně jdeme po komediální formě gagu, hře s intonacemi nebo vědomému pauzování. Společně si uvědomujeme, že za úspěchem tvorby stojí schopnost nebrat se vážně, ale naopak snaha o to působit na jevišti trapně. Vyžíváme se v tzv. *trapno – humoru*, nebo – li v tzv. *cringe humoru*, kdy se herec před divákem vědomě ztrapní, fór je divákem nepochopen a v nejlepším případě se v sále rozhostí ticho, které zejména aktérovi přijde nekonečné. Jsme divadlo formy. Zakládáme si na tom, jakým způsobem řekneme větu, nebo jak provedeme pohyb. Na takových principech byla založena zejména naše debutní inscenace *Ductus Deferens²*, která pojednává o hormonálním dospívání náctiletého jedince. Před dvěma lety jsme považovali za úspěch, že jsme se dokázali skrze divadelní obraz tak zevrubně, s poetikou a nadhledem, vyjádřit k tak lechtivému, citlivému, ale zároveň i poněkud infantilnímu tématu. Je nám ale zřejmé, že tím jak zraje soubor, potažmo herci v něm, stejně tak i pro jeho další vývojovou etapu, je nutné hledat taková témata, která nutně nemusí rezonovat s celým světem, ale mohou být například existenciální pro jedince. Takto se v mých očích náš soubor posunul při uvedení nejnovější inscenace *Tablers*.

V inscenaci *Ductus Deferens²* jsem se svým typologickým předurčením ztvárnil postavu *Hormona*, který se pravidelně zjevuje hlavnímu protagonistovi a edukativně jej provází vším, co

k dospívání patří. Tento tvar nám dovolil přistoupit k našim postavám jako ke kresleným postavičkám z nějakého komiksu. Tím, jak jsme se navzájem bavili námi tvořenou absurditou, nedělalo nám problém vážně uvěřit tématu, které jsme sdělovali. Toto revue bylo vtipné právě díky své vnitřní závažnosti, s kterou herci toto téma divákovi až deklamovali. Nutno říci, že s příchodem postavy *Hormona*, jsem se poprvé setkal se stylizovaným herectvím jako takovým. Skrze *Ductus Deferens* jsem se praxí naučil správně využívat techniku, kterou jsme získávali ve škole. Najednou jsem si více věřil v gestech, která začala být naplněná, zlepšil se můj cit pro tempo – rytmus a práci se střihem. Jednotlivé výstupy a promluvy mé postavy byly od začátku do konce vystavěné do posledního detailu. A když jsem byl schopen tuto zafixovanou linii pronásledovat během hraní, dodávalo mi to samotnému jistotu a byl jsem přesvědčený, že se herecký výkon musí nutně povést.

Souboru si vážím pro jeho originalitu a snahu přiblížit jinak přeintelektualizované divadlo mladší generaci, nikoliv však na úkor kvality. Považuji za vzácné, že se v rámci ročníku setkali lidé, kteří vidí věci podobně a mají potřebu se vyjadřovat specifickým divadelním jazykem. Zároveň mě těší, že mohu pozorovat kolektiv přátel, jehož soubor se vyvíjí a u kterého stojím od počátku. Mimo to vše si uvědomuju, že mě *Ductus* herecky poznamenal a vnímám jej jako platformu, ve které se utváří *osobitý herecký styl*.

10. Je to jen divadlo

Jistý odstup a nepohlčení divadelním světem jakoby dotváří můj nadhled, který se promítá do mého herectví. I co se týče samotného přijímacího řízení na akademii, pamatuju si na své vnitřní nastavení. Jakoby mi to bylo skutečně jedno, jako bych neměl co ztratit. Zároveň jsem si uvědomoval rafinovanost tohoto vnitřního nastavení, protože jsem tušil, že s takovým přístupem mohu uspět. A uchovávám si jej do teď a to z důvodu nestálé povahy divadelního provozu, kdy si do poslední chvíle nemůžete být jisti tím, zda náhodou nebudete přebazeni jiným hercem. V takové chvíli, když máte odstup, se vás taková zkušenost nemůže dotknout v plném rozsahu. Na jevišti tak získávám univerzální hereckou polohu, která může ve své lehkosti působit sympaticky, ale stejně tak může mít i svá úskalí. Už si ani nevzpomínám, kdy naposledy jsem měl před představením trému. Stačil jsem si během koncentrování se před představením vytvořit dostatečný komfort, anebo jsou na místě pochybnosti, zda jsem pro divadlo dostatečně zapálený?

Na druhou stranu, nebylo tomu vždy tak, že bych se držel mnou uměle vybudované techniky odstupu. Jsem od podstaty hloubavý člověk a vzhledem k symbolismu, který je v divadle obsažen, kam se jen herec podívá, jsem se mnohdy dostal k bilancování mezi tím, co je ještě divadlo a co už by mohlo být skutečné. Myslím tím uvědomění, do jaké míry se emoce a jednání mé postavy ztotožňují s mým bytostným já. Během inscenace *Harlekýn je mrtvý*, měla moje postava zlomit vaz postavě doktora *Graziana*, kterou ztvárňoval kolega z ročníku. O divadelní znázornění realistického lámání vazů tu vůbec nejde. Ale během jedné reprízy jsem se do své postavy jakoby více vžil a moje individualita se projevila tím, že jsem na svého kolegu vlivem zlostné emoce plivl. Pozastavuji se nad tím zejména kvůli té emoci, která teprve způsobila to, že jsem na kolegu plivl, ačkoliv to nebylo narežirované. „*Je ve mně něco špatného, co je skryté a v kontextu herecké situace to bylo podníceno a následně to vyvstalo na povrch?*“, říkal jsem si. Herectví klade důraz na vysokou vnitřní sensibilitu, ale zároveň je třeba procházet životem s hroší kůží. Ze své zkušenosti bych chtěl svým stoupencům doporučit, aby takové věci „nepřemysleli“. Je to jen divadlo.

V širší souvislosti si již od prvního ročníku kladu otázku, za kým odpovědným by student herectví mohl zajít, když řeší tíživou situaci ať už v rámci studia či sledu událostí v osobním životě? Není to ombudsman a nejsou to ani ranní sezení s doktorem psychologie, jehož hodiny nemají terapeutický rozměr. Čímž apeluji na akademii. Myslím si, že by stálo za zvážení, aby někdo nezaujatý, zároveň chápající rozměr a úskalí studia herecké profese, poskytoval terapeutické zázemí studentům *DAMU*.

11. Za předmětem své masky

V samotném závěru své práce, bych chtěl její poslední část věnovat rozvedení úvahy nad osobním vztahem k masce či několika maskám a identifikaci svého skutečného *já* mezi těmito maskami. Nebudu se tentokrát vztahovat k maskám vytvořených pro umělecký účel a v podstatě už vůbec nemám potřebu se vyjadřovat k běžným maskám sociálního charakteru. Rád bych v sobě skrze identifikaci jednotlivých masek pevně definoval podíl představující mé ryzí *já*. A i když někdy připouštím, že by to tak mohlo být, tak doufám, že nejsem pouhým výčtem svých masek, ke kterým mé upozaděné *já* jen pasivně přihlíží. Mohu se uklidnit tím, že je to jen otázka optiky, která představuje to, jak se jako herec sebe vnímám. Umělec je pro mě obchodníkem s emocemi, ať jde o muzikanta nebo herce. Ovšem to, jak vnímám náplň povolání herce, se mi praktikováním tohoto povolání posunulo dále. Není tomu náhodou tak, že k tomu aby se herec mohl proměnit, je nějakým způsobem handicapovaný na svém nitru? Někdy mám pocit, že jsem jen prázdná forma, která se umí „vylít“ čímkoliv, ale nemá svoji identitu. Jako bych mohl být vším, ale za cenu toho, že se vytrácí mé *já*. Při pozorování jistých hereckých osobností jsem nabyl dojmu, jakoby tito skutečně dobří herci v sobě měli jakési prázdné místo, které je v osobním životě poněkud staví do světla podivínů, ale v prostoru jeviště jakoby toto jejich duševní vakuum kříslo a vpustilo do sebe zcela jinou entitu.

„Hovoří se také o převtělení do někoho druhého, jehož původně zcela fiktivní existence nabyla díky herci reálnou podobu. Aktivní dialog, který v procesu 'převtělování' herec s tímto fiktivním druhým vede, je do značné míry vždycky hercovým dialogem se sebou samým, s jeho vlastními, do té chvíle třeba jemu samému skrytými možnostmi.“¹³

Ve spojitosti se svou osobností jsem slýchával přízviska jako amorfní aura, záhada ročníku, jiný zase poukázal na jakýsi znak mystičnosti mých postav, což vysvětluje fakt, proč jsem byl v průběhu studia částečně obsazován do abstraktně neurčitých postav, které se zjevují jako personifikace osudu a které z dramaturgického hlediska plní funkci „posouvačů děje“. Kdo jsem na jevišti a kým jsem mimo něj? V koho nebo v co se proměňuji?

„Jde o jednotu nejednotného procesu. O jednotu sebehledání a sebenalézání osobnosti a role. O hledání niterné postavy a tím i sebenalézání. O postavu jako skrytou identitu. Toto rozporuplné úsilí je charakteristické pro veškerou hereckou práci. Herec vlastně toto hledání jednoty v nejednotě procesem tvorby předvádí. Jde o ambivalenci.“¹⁴

¹³ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Str. 90

¹⁴ VINAR, Josef. *Elementy herectví*. Str. 9

Skrze divadlo se celou dobu snažím pochopit, jaký jsem člověk a nepochybně si všímám jistých rozdílů, které jsou mezi mým osobním a mým uměleckým *já* v postavě. Je zajímavé pozorovat, že zatímco mé osobní *já* nemá v situacích všedního života až takovou potřebu verbálního projevu, mé umělecké *já* v postavě je jím přímo živené. Napadá mě, že to může být způsobeno změnou povahy komunikačního prostoru, kterým je nezávazný prostor jeviště, na kterém se smí vše, zatímco v běžném životě jsme nuceni se více kontrolovat.

*„Herec tím, že hledá odpověď na otázku „kdo je má postava?“, odpovídá i na otázku o své identitě. Neboť nemá jiné cesty, než se nalézat v tom, co v něm samém žije. A to, co v nás žije, je zakotveno hlouběji, než běžně tušíme.“*¹⁵

Na herectví mě fascinuje jistá úměra dvou rovin a fascinuje mě stejně tak jako herectví samotné. To jaký jsem člověk, se nějak promítá do mého herectví a stejně tak herectví svým způsobem zušlechťuje mého ducha a tento podružný efekt byl pro mě velkou motivací, proč se věnovat právě herectví. Mohu podepsat, že *DAMU* mě v jistých ohledech dovychovala. Před studiem na akademii jsem byl schopen říkat jen prázdná slova, kterým jsem sám nevěřil. Někdy zase jako bych předem zbytečně vyhodnocoval, že mnou vyřčená věta bude bezpředmětná. Odnaučil jsem se poslouchání sebe sama, zklidnil jsem se a naučil se mluvit s přesvědčením jakoby ze své podstaty. Jakoby se mě najednou věci více týkaly, protože mi nejsou lhostejné. Došlo k propojení mezi myšlením a emocemi a v takovém poměru by měl člověk v ideálním případě komunikovat s okolím. Za největší úspěch a zároveň štěstí, považuji to, že jsem se skrze herectví naučil rozpoznat a vůbec vnímat spektrum a intenzitu emocí, ke kterým jsem byl z nějakého důvodu indiferentní, možná až sterilní. Měl jsem štěstí, že jsem nebyl o tento rozměr poznání ochuzen.

¹⁵ VINARĚ, Josef. *Elementy herectví. Str. 11*

Závěr

Nádechem samotného závěru, by mělo být jakési upřímné poohlédnutí se za obsahem této práce, i když bych ji nazval spíše úvahou. Já však věřím, že se mi k celkovému rozsahu této úvahy podařilo přistoupit s takovou mírou upřímnosti, jakou jsem byl jen schopen vyjádřit. Myslím si, že kdybych pokračoval, tak bych se zde pouze repetoval. Někdy jsem nepochybně osciloval od střízlivého nadhledu, k naopak emocemi zbarvenému patosu.

Seznam použité literatury

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: KANT, 2014. ISBN 978-80-7437-141-7

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997.
ISBN 80-7198-187-7

VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlas individuality. Psychosomatické pojetí hlasové výchovy*.
Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017.
ISBN 978-80-7331-087-5

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta / O herecké technice*, Praha: KANT, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4

VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností*. Praha: NAMU, 2018.
ISBN 978-80-7331-454-5

VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002.
ISBN 80-7331-904-7

