

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herecká tvorba postavy

Matěj Polák

Vedoucí práce: MgA. Miroslava Pleštilová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
THEATRE FACULTY**

Dramatic arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

Acting character creation

Matěj Polák

Thesis supervisor: MgA. Miroslava Pleštilová
Awarded academic title: MgA.

Prague, April 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Herecká tvorba postavy

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

Praha, dne

.....

Matěj Polák

Poděkování

Rád bych na začátku své práce poděkoval všem svým pedagogům, kteří mě během mé cesty na DAMU provázeli a pomáhali mi rozvíjet můj herecký potenciál a talent. Zejména bych chtěl poděkovat prof. PhDr. Darie Ullrichové, MgA. Janu Nebeskému, MgA. Regině Rázlové, MgA. Martinu Františákovi, MgA. Miroslavě Pleštilové a v neposlední řadě MgA. Ladislavu Mrkvičkovi. Dovoluji si zde také poděkovat všem svým spolužákům, protože bez nich bych si své studium nedokázal představit.

Ještě jednou bych chtěl tímto poděkovat MgA. Miroslavě Pleštilové za vedení mé práce a za oponenturu doc. Mgr. Milanu Schejbalovi.

Abstrakt

V této práci se budu snažit vyjmenovat a definovat různé herecké prostředky, které jsem se naučil a následně jich využíval při hereckých a scénických klauzurách po dobu mého studia s doprovázející tvorbou v divadle DISK se zaměřením na svoji absolventskou roli Marcela Jareše v inscenaci Žebrácká opera. Budu zde přihlížet i ke zkušenostem, které jsem získal v profesionálních divadlech, v nichž jsem měl tu možnost již pracovat. Nebudu se zabírat celistvostí a všemi možnostmi a technikami, které herecká tvorba postavy nabízí, nýbrž budu subjektivně nahlížet na metody a způsoby, které se staly součástí mé herecké práce a na okolnosti, které ji ovlivnily. Budu zde vypisovat i své chyby a jejich následné řešení, se kterými jsem se během svého studia setkal.

Abstract

In this thesis, I will try to list and define the various acting tools that I have acquired and subsequently used in acting and theater courses during my studies with accompanying work at the DISK theater, focusing on my graduate role of Marcel Jares in the production of the Beggar's Opera. Here I will also take into account the experience I gained in professional theaters in which I had the opportunity to act. I will not deal with the completeness and all the possibilities and techniques offered by the actor's creation of a character, but I will subjectively look at the methods and ways that have become part of my acting work and the circumstances that have influenced it. I will also list here my mistakes and their subsequent solutions that I encountered during my studies.

Obsah

Úvod.....	9
1 Zrod vášně pro herectví	10
1.1 Hon za snem.....	11
1.1.1 Příjímací řízení na DAMU.....	12
2 Herecké prostředky - DAMU	14
2.1 Tělo	14
2.2 Slovo a práce s textem	17
3 Mé postavy na DAMU a jejich zpracování	20
3.1 Christy Mahon.....	20
3.2 Romeo a práce v covidu	23
3.3 Dominik, Fredrik a Krogstad	25
3.3.1 Kolaps.....	28
3.4 Jak je dobré zakončit Filipem	29
4 Divadlo Disk	31
4.1 Marcel Jareš.....	31
5 Praxe	38
5.1 Švandovo divadlo.....	38
5.2 Divadlo A. Dvořáka Příbram	39
5.3 Autorská práce.....	40
Závěr.....	43
Seznam použitých zdrojů	44

Úvod

Ačkoliv se může téma „Herecká tvorba postavy“ zdát až příliš obecné, vybral jsem si jej záměrně, kvůli všem aspektům, které sem mohu zařadit. Budu se specializovat na svůj vývoj a na své zkušenosti, které do tohoto tématu spadají. Spíše než odpovídání na otázku, bych to bral jako výčet poznatků a postřehů, které jsem během svého studia zažil a které herecká tvorba nabízí. Budu se zabírat tématy jako práce s textem, fyzickým vyjadřováním, používáním Stanislavského metody aj.

Na DAMU jsem totiž nastoupil jako kluk se zkráceným tělem bez fyzické výdrže, s vadou řeči a nízkým sebevědomím. Vycházím však ze školy jako člověk, který se většiny záporů dokázal zbavit nebo je přinejmenším umenšit a naopak své klady, dovolím si být troufalý, posílit. Tento vývoj mě neustále fascinuje, a proto jsem se rozhodl tuto cestu a toto téma zvolit do své diplomové práce.

V práci se chci zabírat vjemy z okolí, které mohou na herce chtě nechtě působit, ať už se to týká určitého psychického stavu, či studování a tvoření za doby pandemie aj.

Ke konci se budu převážně zabírat svojí absolventskou rolí Marcela Jareše z inscenace Žebrácká opera, kterou jsem ztvárnil v divadle DISK.

Po celou dobu práce se budu opírat o odbornou literaturu a své herecké sešity, které vznikaly na hereckých hodinách či při domácích přípravách.

1 Zrod vášně pro herectví

Rád bych se v úplném začátku věnoval období, kdy jsem k divadlu a herectví teprve začal tíhnout, a tomu, jaká byla moje cesta k přijetí na DAMU. Považuji to za důležité, protože už při tomto honu za studováním této školy jsem se toho mnoho naučil a odnáším si spoustu poznatků do své praxe. Proto prvních pár stránek tedy může vypadat jako forma deníkové stylizace.

Nutno podotknout, že ve společnosti i na základní škole jsem vždycky býval ten introvertní a tišší kluk, který byl rád, že má alespoň jednoho nebo dva kamarády. Už ale v tomto věku jsem se velmi rád díval na komedie s Jimem Carreym. Jeho práce s mimikou mě fascinovala. Dovedlo mě to tedy k experimentování.

Stál jsem před zrcadlem v koupelně a snažil se za pomoci rukou roztahovat obličej a následně ho formovat do výrazů, které by mohly působit jak komicky, tak například i strašidelně. Připadá mi zpětně vtipné, že toto byl můj první krůček k herecké tvorbě a ani jsem o něm nevěděl. Nebyla to ale pouze fascinace Jimem Carreym, ale obecně i komedií. Sledoval jsem Rowana Atkinsona jako Mr. Beana, díval se na francouzské četnické komedie s Louisem de Funesem a další. Připomínám, že jsem byl na základní škole, do divadla jsem příliš nechodil a velikány jako Charlieho Chaplina nebo Bustera Keatona jsem tehdy ještě neznal. Říkal jsem si nechápavě: Jak může být někdo tak vtipný? A v ten moment jsem si uvědomil, že bych si přál bavit lidi. Komedii i teď beru jako jeden z nejtěžších žánrů. Smysl pro humor má každý nastavený jinde. Je velmi subjektivní a ošemetné říkat, co vlastně už vtip je a co není.

Jak ale může introvertní kluk, který se bojí promluvit, bavit davy lidí? Přihlásil jsem se proto do školního dramatického kroužku. Z hodin si toho moc nepamatuji, byl jsem v 8. třídě. Vím akorát, že jsme hráli biblický příběh o Josefovi, kde já hrál jednoho z Josefových bratrů. Samozřejmě jsem se styděl, mluvil potichu a nic moc nepředvedl, ale pamatuji si doteď na to tleskající publikum. Publikum se skládalo z rodičů, učitelů a ostatních žáků základní školy, protože jsme hráli *Josefa* v rámci školní akademie, tudíž publikum tleskalo spíše z nutnosti. I tak to ale pro mě byl silný zážitek.

Moment, kdy stojím na jevišti a hledím na diváky, kteří mně a mým kolegům (v té době jiným žákům) děkují za představení ve formě potlesku, byl k nezaplacení a chtěl jsem ho zažít víckrát. V mé hlavě se najednou stalo něco nepopsatelného a já si řekl: „Chci být herec“.

1.1 Hon za snem

9. třída a většina mých spolužáků se připravovala na gymnázia. Já ale nechtěl na gymnázium, neměl jsem na to hlavu, ve škole jsem dostával spíše trojky. Chtěl jsem být herec, proto jediná cesta vedla k přijímacím zkouškám na Pražskou konzervatoř.

Byl jsem v místnosti plné jiných uchazečů, kteří se předháněli v tom, kdo vícekrát natáčel, nebo kdo nazkoušel víc inscenací. „Jsem tu správně?“ – říkal jsem si. Já před lidmi vystupoval jednou v rámci školní akademie, začal chodit do dramatického kroužku a připravoval jsem se sám. V tu chvíli jsem začal být nejistý a mít větší trému. Před komisí jsem jednou zazpíval, zahrál jeden monolog, ale do druhého kola jsem již neprošel. První rána při mém honu být hercem, první pád.

Kam teď ale na školu, když mi konzervatoř nevyšla? Během diskutování s rodiči, co se mnou bude, jsme došli k závěru: Půjdu na střední školu, kde bych měl dostatek volného času, který bych věnoval větší přípravě na Pražskou konzervatoř. Dostal jsem se na dvě školy, na zdravotnickou školu – obor sportovní masér – a na střední školu DUKE Náhorní, obor knihkupecké a nakladatelské činnosti. Vybral jsem si druhou zmíněnou. Měl jsem pocit, že knihkupecký obor by mi mohl nabídnout určitou sečtělost.

Když jsem se ale podruhé zúčastnil přijímacího řízení na Pražskou konzervatoř, opět jsem neprošel přes první kolo, tentokrát i s méně body. Druhá rána, druhý pád.

Mojí hlavou se začaly prohánět pochybnosti. Říkal jsem si, zda to má vůbec cenu, zda jsem si vybral správný sen. Najednou jsem se ocitl v realitě, se kterou jsem nepočítal. Byl jsem na střední škole, kam jsem šel z jediného důvodu - abych mohl po prvním roce odejít.

Nevzdal jsem to. Namotivoval jsem se, že se začnu divadlu věnovat ve svém volném čase více, udělám si maturitu a půjdu zkusit štěstí na DAMU. Zlomový okamžik byl, když jsem začal jezdit na letní a podzimní kurzy umělecké agentury Ambrozia. Na těchto kurzech si děti vyberou, zda chtějí do divadelního či filmového ateliéru, nebo případně do mediálního, tanečního a muzikálového. Já si vybíral divadelní a filmový. Díky těmto kurzům jsem začínal chápat herecké základy – nebýt zády k divákům, mluvit nahlas, hrát a reagovat, i když jsem pouze vzadu a hraju nepatrnou roli aj. Hlavně mě ale tyto kurzy dostaly ke spoustě nových kamarádů. Najednou byl ten introvertní kluk, který dvakrát neuspěl ve snaze dostat se na Pražskou konzervatoř, obklopen lidmi, které divadlo také baví, kteří ho motivují a fandí mu. To jsem potřeboval – nový a čerstvý dech.

Začal jsem si na jevišti více věřit. Na střední škole jsem se zapsal do divadelního kroužku s nově naučenými dovednostmi, chodil jsem dělat komparz na natáčení, abych měl alespoň tušení, jak to vypadá na filmovém place a hlavně jsem nastoupil do amatérského souboru divadla Radar.

V divadle Radar jsem se stal součástí amatérského souboru *Natruc* a tím jsem se poprvé setkal s prací nad textem a na stavění inscenace (profesionálněji, než tomu bylo ve školních dramatických kroužcích). Vedla nás Magdaléna Gracerová a zdramatizovali jsme knížku „*Koho vypijou lišky?*“. V neposlední řadě jsem se díky této inscenaci setkal s reprízováním.

Nastal 4. ročník na střední škole a blížil se velký okamžik, přijímací zkoušky na DAMU.

1.1.1 Příjímací řízení na DAMU

Když jsem vešel do budovy DAMU, přesněji do učebny K101, která byla plná uchazečů, paradoxně jsem tentokrát tak velkou trému neměl. Zatímco si většina uchazečů neustále opakovala text, já byl přesvědčený, že připravený jsem. Proto jsem i zaujal postoj: „Udělej vše na maximum, abys neodcházel s pocitem, že jsi mohl udělat něco víc.“

K přijímacímu řízení jsme chodili abecedně a já šel jako předposlední. Bylo mi proto jasné, že komise už musí být unavená. Zahrál jsem nejdříve celý jeden monolog, zadané úkoly jsem dostal však u druhého. Pamatuji si, že jsem měl druhý monolog zahrát jako klaun a následně ho dohrát jako přísný učitel. V ten okamžik jsem dostal výpadek textu. Rozhodl jsem se to tedy vzít do role. Jakožto přísný učitel jsem si přešel celou komisi, až jsem skončil u pana Františáka, který seděl na kraji. Zeptal jsem se ho tedy, aby mi řekl, jaké byly mé poslední věty. Pan Františák se zarazil, a proto jsem využil příležitosti a začal jsem komentovat, jak nedává pozor. Text se mi naštěstí v hlavě najednou vybavil, proto jsem svoji improvizaci etudu završil větou – „Pojďme se tedy vrátit k výkladu.“ A dořekl jsem text. Přesně v tento moment jsem přilnul k další herecké schopnosti – mít kuráž. Záměrně používám slovo „přilnul“, protože se k nauce mít kuráž ještě podrobněji dostanu. Následně jsem zarecitoval báseň a zazpíval lidovou píseň.

Druhé kolo bylo z mého úhlu pohledu obtížnější. Z vědomostního testu a hlasové zkoušky jsem odcházel s dobrým pocitem. U pohybové zkoušky jsem nezvládal akrobatické části, věřil jsem si ale v tanečních choreografiích (chodil jsem v minulosti dva roky tancovat) a vytváření gagů.

Herecká část za mě byla však nejobtížnější ze všech tří kol. Kromě hraní zvířat a reagování na zadané okolnosti, jsme byli rozlosováni do dvojic. Ve dvojicích jsme si měli vybrat rekvizitu, sehrát o ní situaci, ovšem neplýtvat slovem. Rekvizita musela zůstat tím, čím je a my jsme měli

vytvořit pointu. Řeknu-li to narovinu, ani jedno jsme nesplnili. Vybrali jsme si švihadlo, se kterým cvičila má herecká partnerka (v té době jsem netušil, že to bude má budoucí spolužačka Berenika Anna Mikeschová). Hrála roli mé přítelkyně a hádali jsme se kvůli tomu, že moc piju, načež mě uškrtila zmíněným švihadlem. Tudíž situace nebyla o švihadlu, ale byla založená na slově, švihadlo se stalo škrtdlem a pointa chyběla. Postup do třetího kola byl za mě zázrakem.

Ve třetím kole jsem opět musel ve dvojici vytvářet etudu. Vtipné ale bylo, že to bylo opět s budoucí spolužačkou, Lenkou Netušilovou. Dostali jsme zadaný text o 5-6 replikách a měli jsme vytvořit situaci. Situace měla mít začátek a konec. Vzpomínám si, jak jsme vymysleli příběh dvou ztracených kamarádů v jeskyni, kteří byli následně zavaleni kameny. Komise nám ale zadala jiné okolnosti – měli jsme být milenci. Nejdříve jsem byl nesvůj kvůli příchodu jejího manžela, následně byl nadřžený a ona měla být frigidní. Během předvádění mé nejistoty jsem skončil na učebně K332 do půl těla nahý.

Ted' s odstupem času, to už nevnímám jako něco zvláštního, ale tenkrát to pro mě znamenalo dost. Stát do půl těla nahý před lidmi, které jsem neznal. Měl jsem z toho každopádně velkou radost: další stupínek k tomu se překonávat a posouvat se.

Ve třetím kole jsme měli i hromadné situace. Například dění v domově důchodců. Komise nám zadávala okolnosti a bylo mi jasné, že zkoumají, kdo se jako první chytne příležitosti. Vzpomínám si proto, jak jsem byl jediný, kdo nesouhlasil s televizním programem, nebo jak jiný uchazeč, další spolužák – Štěpán Pospíšil, měl infarkt. Zde jsem pochopil, jak se nemá herec bát, ale naopak se pouštět do situací a hlavně reagovat na okolnosti i na své partnery.

O svém přijetí na DAMU jsem se dozvěděl během vyučování. Měli jsme zrovna předmět „Dějiny světové literatury“ a já si pod lavicí neustále aktualizoval elektronickou poštu. E-mail přišel, čas se zastavil, pomalu jsem jej otevřel a přečetl si zprávu o svém přijetí. Výuku jsem absolutně ignoroval, jen jsem se postavil a zařval: „Ty vole!“ . Třída i vyučující tomu, co se děje, nerozuměli. Vysvětlil jsem, co se právě stalo, a požádal jsem, zdali bych mohl jít na chodbu zavolat svým rodičům.

Dokázal jsem to! Poprvé jsem začínal věřit tomu, že by ze mě opravdu mohl být herec.

2 Herecké prostředky - DAMU

Druhou kapitolu bych rád věnoval mému fungování na DAMU a všemu tomu, co jsem se vše na této škole naučil a poznal. Budu se zde zabírat různými složkami, cvičeními a odstraňováním vad.

2.1 Tělo

Je nepsaným pravidlem, že bychom se o své tělo měli starat. Několikrát jsem během svého studia slyšel, jak je naše tělo instrument a nástroj na který herec hraje. Aby na něj ale mohl hrát, musí ho i znát a pečovat o něj. Proto jsem během svého studia byl velmi vděčný za hodiny *Tréninku*, kdy jsme si především zlepšovali kondici a měli lepší fyzickou výdrž. V současné době si připadám rozhodně v lepší kondici, než když jsem na školu přišel, tudíž z toho mohu jednoduše vyvodit, že cvičení rozhodně není na škodu.

Cvičení ale není jediný faktor, který nám dopomáhá lépe ovládnout tělo. Dovoluji si proto použít citaci Michaila Čechova z knihy „*Hercova cesta: O Herecké technice*¹“:

Gymnastika, šerm, tanec, akrobacie, rytmika a zápas jsou nepochybně samy o sobě užitečné, ale tělo herce musí projít jiným druhem rozvoje, odpovídajícím specifickým požadavkům jeho profese. Jaké jsou to požadavky? První a nejdůležitější je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům. Té ovšem nelze dosáhnout čistě fyzickým cvičením. Na jejím rozvoji se musí podílet i psychika. Tělo herce musí absorbovat psychologické kvality, musí jimi být prostoupeno a naplněno tak, aby se postupně proměnilo v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí, představ, pocitů, citů a volných impulsů.

Rád bych trochu odbočil. Když jsem nastoupil na DAMU, náš první semestr byl trochu jiný, než jej měly ostatní ročníky. V ostatních třídách se totiž po určité době studenti rozdělili na skupinky a začali pracovat na hereckých a scénických klauzurách, kde hned začali tvořit nad textem a nad jednáním slovem. My jsme scénické klauzury v prvním semestru neměli, naopak jsme měli pouze klauzury herecké, které byly společné. Na hodinách jsme se učili herecké základy a na jejich zlepšení jsme praktikovali následná cvičení. Jelikož některá z nich byla založena spíše na nonverbálním jednání, vypisuju je proto do této podkapitoly.

Jedno z prvních cvičení bylo založené na vstupování do prostoru. Měli jsme si vymyslet a zahrát situaci, kde jsme otevřeli imaginární dveře, v tom prostoru náležitě jednat, otevřít okno,

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

na základě něčeho i zavřít a ukončit situaci tím, že odejdeme a zavřeme dveře. Neměli jsme mluvit.

Vzpomínám si, že u tohoto cvičení jsme zůstali na delší dobu. Už jen samotné nahmatání a správné cítění imaginární kliky od dveří byl problém pro mě i mé spolužáky. Nejhorší však bylo samotné vstoupení do prostoru. Do prostoru totiž s něčím vcházíme, to znamená, že to přece musí být hned vidět. Jakmile totiž do něj vstoupíme, okamžitě něco vyzařujeme a pro diváka musí být srozumitelné, jaká emoce v nás momentálně převládá a v jakém psychickém stavu se právě nacházíme. Kromě toho musíme k danému prostoru mít určitý vztah.

K tomuto cvičení se váže hned druhé, kterému jsme říkali *škály emocí*. Jednalo se o to, že jsme si vybrali jednu emoci – dotkli jsme se radosti, strachu, hněvu a bolesti a následně si vypsali procenta od 0 až do 90 (paní Rázlová tvrdila, že zažít 100% nějaké emoce může být i zdravotně hraniční). Po každých 10% jsme si měli zvolit danou okolnost. Pro představu jsem našel pár svých starých zapsaných okolností, vypíšu sem tedy škálu bolesti (vybral jsem si bolest, protože mám pocit, že ta se mi zrovna tehdy povedla):

10% - zaražení si třísky do ruky, 20% - velká bolest hlavy ve velmi hlučném prostředí, 30% - spadnutí z kopce a odření se na těle, 40% - opaření se vařící vodou, 50% - kopnutí do dveří s následným ulomením si nehtu, 60% kopnutí do rozkroku, 70% zlomení si ruky, 80% být ocejchován, 90% pomalé zabodávání jehly do oka, zatímco jsem připoután.

Připomínám, že toto jsem si zapsal v prvních dvou měsících mého fungování na škole. Teď bych některá z nich prohodil, nebo nahradil úplně. Jednalo se mi ale o představu.

Jak jsem psal výše, pokaždé když vstoupíme do prostoru, musí být vidět emoční stav. Proto si herec musí určit, jakou emoci má momentálně kde nastavenou.

Vzpomínám si, jak jsem na jedné hodině měl problém s emoci hněvu, protože se mi nedařila znázornit. Nejspíš to je i tím, že se nerad hádám a nechávám hněv spíše pomalu dusit v sobě. Měl jsem zahrát 90% hněvu, kde jsem si dal okolnost, že stojím tváří v tvář člověku, který mi znásilnil a následně zabil blízkého člověka. Nešlo mi to. Netušil jsem, kde mám tolik hněvu v sobě najít, když jsem se k takovému stavu ani nikdy nepřiblížil. Pan Františák se proto rozhodl, že přede mne postaví spolužáka Daniela Tomana. Měl jsem si představit, že on je ten dotyčný, který mi to všechno provedl. Když se mi dostatečné množství stále nedařilo probudit, postupně do prostoru povolal pan Františák další spolužáky, každého s jinou emoci a každého s jinou mírou, zatímco uprostřed místnosti jsem stál já s Danem, který se na mě pohrdavě usmíval (snažil se mi pomoci, abych emoci dokázal najít). V obrovském ruchu a stoprocentním soustředění na Danovy oči jsem vybuchl. Stal se ze mě šílenec, začal jsem mlátit do stěn, přeřval jsem všechny své spolužáky a cítil náhlou obrovskou vlnu hněvu.

Vzpomínám si, že jsem nedokázal okamžitě přestat, když se cvičení zastavilo. Už jsem nebláznil, ale vhrkly mi do očí slzy. Hněv kompletně ovládl moje tělo, které na to reagovalo brekem. Připadal jsem si slabý a neschopný kontroly vlastního vědomí. Teprve až po kompletním zklidnění jsem si uvědomil, jaký další výsledek toto cvičení mělo mít.

Nejprve si určit okolnosti a pracovat s nimi, abychom věděli, v jaké míře se emoce zrovna nachází. Ale vůbec najít ten „emoční šuplík“, otevřít ho, ale hlavně ho dokázat zase zavřít. Jakožto studenti herectví, bychom měli vědět, do jaké míry je naše mysl a tělo se schopno dostat. Pokud se dostaneme do vyšších příček emoční škály, měli bychom také vědět, čeho jsme v takovém stavu schopni.

Co se týče onoho vyzařování, krátce bych zmínil jedno cvičení, které jsme dělali na herecké hodině s paní Rázlovou. Týkalo se vnitřního ohně. Měli jsme si představit, že v každém z nás je miniaturní plamínek, který postupně zesiluje víc a víc. Během tohoto zesilování jsme měli hromadně a pomalu přejít místnost. Toto postupné vzplanutí jsme měli znázornit tělem a následně ztvárnit i jeho uhasínání, které se mělo kompletně dokončit na konci učebny. Pochopili jsme, jak moc velcí i malí můžeme na jevišti být a do jakých rozměrů se může naše tělo dostat.

Dalším cvičením, kterým bych se rád zaobíral, byla tzv. „směšná práce“. Měli jsme vytvořit komickou situaci v kuchyni, kde se nám imaginární předměty začaly vzpouzet a následně měla celá činnost vyústit v náš nezdár. Opět bez použití slov, čistě naše fungující tělo a mysl v prostoru. Během předvádění etud jsme se všichni potýkali s různými problémy. Jedním z nich bylo nedostatečné vykreslení imaginárních rekvizit. Pamatuji si, jak má kuchyňská linka neustále měnila velikost i vzdálenost. Další problém bylo nelogické fungování přístrojů a chování v situaci. Mám za to, že to bylo podložené snahou o to být vtipný. My jsme se ale neměli snažit být vtipní, měli jsme vystavět situaci s danými okolnostmi, kde se nám nedaří, ovšem to už vtipné bylo.

Pochopili jsme to až tehdy, když nám pedagogové začali v průběhu inscenování dané okolnosti měnit. Jeden uklouzl po rozlitém oleji, nedařilo se mu zvednout, a tak spadl vícekrát. Druhý nesl talíř s vařící polévkou, kterou na sebe vylil, takže pobíhal spálený po místnosti. Mně se například zasekla zdobící tuba, podíval jsem se proti ní a zatlačil, čímž jsem obsah tuby přemístil na sebe. Výsledkem těchto nových okolností byl smích od zbývajících spolužáků, což byla jediná správná reakce.

Cvičení, které ve mně zanechává přesah ve společnosti, jsou tzv. „rituály“. Pan František nám vysvětloval, jak každý člověk má určité rituály, nějaký sám sebou zavedený systém, kterým se řídí. Pokud by jakoukoliv činnost, tedy rituál, udělal jinak, či neudělal vůbec, tak bude celý nesvůj. Měli jsme si proto každý vypsát na jednu A4 rituály, které provádíme my sami. Dovolím si jich pár zmínit pro lepší představu:

- Pokaždé když snídám, natočím si krajní židli blíž a natáhnu si na ni nohu.
- Vždy, když opouštím byt, jdu ze 4. patra po schodech. Nikdy nejezdím výtahem.
- Když si jdu narychlo něco koupit do večerky, při odchodu z domu si přivolám výtah, aby, až přijdu, tam na mě již čekal.
- Když piji ze sklenice, zvedám u toho malíček.
- Pokud mě během pozorování filmu, či seriálu zaujme nějaká věta, ať už obtížností ve vyslovení, či fascinací hereckým podáním, film si pozastavím a zkusím si onu větu říct sám.

Rituálů jsem samozřejmě napsal víc a o stokrát víc jich mám – a ani o tom nemusím vědět. Důležité ale bylo si tyto rituály uvědomit. Na hereckých hodinách jsme si je bez mluvení následně i předváděli a vlastně jsme se u toho i dost pobavili. Došli jsme totiž ke zjištění, že každý z nás je tak trochu divný a těmito zvyky i unikátní a specifický. Dozvěděl jsem se, že jeden ze spolužáků má potřebu se neustále dívat na sebe do výloh, nebo že další má doma tři zubní kartáčky. Cílem tohoto cvičení bylo, abychom pak v budoucnu na tyto rituály nezapomněli a zároveň přemýšleli, jaké zvyky by mohla mít naše postava. Tím se pak dají jednoduše vytvářet detaily – a detaily, jak známo, tvoří konkrétnost.

2.2 Slovo a práce s textem

Jak už jsem zmiňoval, na DAMU jsem nastoupil s vadou řeči. Měl jsem špatnou výslovnost hlásky L. Dozvěděl jsem se o své vadě poměrně pozdě, a to právě v divadle Radar jen pár měsíců před nástupem na DAMU. Chodil jsem proto nejprve k logopedovi, kde mi bylo doporučeno pár cvičení a vysvětlena práce s jazykem. Logopedka mi následně řekla, že v běžné mluvě mě nemá již co naučit a že si se mnou ve škole jistě poradí.

Mou nesprávně vyslovovanou hlásku bylo ale neustále slyšet během hraní či jenom při čtených zkouškách. Kdykoliv jsem měl například zrychlit tempo, nebo přidat na hlase, srozumitelnost se vytrácela, protože jedna hláska s sebou strhla i další hlásky. Jednalo se tedy o další domácí přípravu: začal jsem zkoušet různá dechová cvičení, snažil jsem se rozmluvit a začal si číst nahlas. U hlasité četby se pak zákonitě stávalo, že jsem nevnímal děj a spíše jsem se kontroloval nad správným „vykousáváním“ všech slabik.

Ve druhém ročníku mě požádala má kamarádka a režisérka, Kateřina Volánková, zda bych nenamluvil pohádku. Samozřejmě to byla skvělá a nová příležitost a zkušenost, a tak jsem nabídku přijal. Pokaždé, když jsem ale nahrál část a následně si ji poslechl, slyšel jsem své jazykové vady o to více. Tím jsem objevil novou efektivní metodu na domácí zdokonalení: nahrávat se. Díky této nové metodě a pravidelné hlasité četbě, každodennímu rozmlouvání a dechovým cvičením, jsem viděl konečně posun.

Cvičení, která mi ale několikrát pomohla se správnou artikulací, jsem pochytil od pedagožky Evy Spoustové, která mě učila od mého příchodu do divadla Disk. Naučila mě mít povolené nohy, protože pokud bychom napnuli veškeré svalstvo, budeme v křeči a projeví se to i na našem projevu. Nejvíce si ale budu vzpomínat na takzvanou „prasečí čáru“, jak tomu paní Spoustová říká. Měl jsem si představit prasečí hlavu, která se přesně uprostřed rozpůlí na brusce a následně se obě poloviny k sobě vrátí. To vytvoří tedy čáru, která vede přes celou hlavu, a na této čáře se má pohybovat jazyk. V řadě za sebou pak krásně řadí hlásky T, D, N a mé stěžejní L. U hlásky T se špička jazyka jen lehce dotkne horního patra, u hlásky D se přidá na větším důrazu, u hlásky N se použije lehce nosový tón a u závěrečné hlásky L se špička jazyka odrazí a udělá menší oblouk v ústech.

Správnému uchopení textu a jeho případným vyznění, jsem začal nejvíce rozumět ve druhém ročníku při práci nad Shakespearem. Paní Rázlová nám během online výuky (tomuto tématu se ještě budu věnovat) vysvětlila, jak stěžejní jsou slovesa, která nesou význam vět. Nehodlám zde vypisovat, jaký je princip blankversu, tedy verše, který je typický pro Williama Shakespeara. Odnáším si ale potřebu důrazů na slovesa, což byla věc, kterou jsme na hodinách s jejich výrazností až přeháněli, abychom pochopili, o čem daná věta vlastně je.

Rád bych teď navázal na herecká cvičení, díky kterým jsem se naučil používat text. V prvním semestru na DAMU jsme nejprve pracovali na práci s tělem, jak jsem to již nastínil v předešlé podkapitole, až jsme se postupně dostali k práci se slovem. Začal bych nejprve prací s vnitřním monologem. K této technice jsme si měli vymyslet situaci, kdy najdeme fotku, která v nás vyvolá silné emoce. Nejprve jsme měli zahrát situaci bez zveřejněného vnitřního monologu, tudíž nonverbálně a následně ho zveřejnit. Problémem u nás bylo určité nepochopení, co vlastně vnitřní monolog znamená. To, že je vnitřní monolog neustálý tok myšlenek jsme věděli, ale nedokázali jsme pochopit, jak s ním vlastně pracovat. Teprve, až když nám pedagogové dopomohli a dávali nám různé podněty, na které jsme měli reagovat, a řekli nám, ať u toho po celou dobu mluvíme, začalo se nám dařit.

Vnitřní monolog je technika, která herci pomáhá při dění na jevišti. Herec se dostane do podvědomí postavy a pochopí, jak daná postava vlastně přemýšlí a jaké by mohlo být její

následné jednání v konkrétní situaci. Tudíž se takto herec dostane do bodu, kdy na jevišti nepřemýšlí on, ale postava, kterou hraje.

Úzce na to jsme navázali na takzvané „jádro dialogu“, kde zadání znělo, abychom si utvořili dvojice a na zadaný text vytvořili adekvátní situaci. Opět se ale dostáváme k problému a tím u nás byly nedostatečně velké okolnosti. V situaci měl probíhat určitý spor a konflikt mezi postavami, což vedlo k velkému vnitřnímu monologu, který vyústil k vyjádření se slovem.

Ilustroval bych následně prázáklad a následně vrchol práce na mé situaci se spolužákem Petrem Šindlerem. Vytvořili jsme situaci, kdy jsem šel navštívit Petra, kterému jsem přebral přítelkyni. Cílem návštěvy bylo vyzvednutí jejích věcí. Důvod ke konfliktu tedy byl, chyběly ale vyostřené okolnosti. Proto nám pomohla paní Rázlová, která nám zadané okolnosti zvětšila. Najednou se z Petra stal můj bratr, který s onou přítelkyní chodil celý život. Z přítelkyně se najednou stala těhotná přítelkyně a otcem dítěte měl být Petr. Tudíž jsem se najednou ocitl tváří v tvář svému bratrovi, kterému jsem sebral vše. Díky těmto okolnostem se celý konflikt diametrálně vyostřil.

3 Mé postavy na DAMU a jejich zpracování

V této kapitole bych se rád zaobíral několika mými rolemi, které jsem měl tu možnost během svého studia ztvárnit. Budu zde popisovat své první seznámení s postavami, následný proces zpracování a konečné ztvárnění na hereckých či scénických klauzurách.

3.1 Christy Mahon

Po velmi náročném, ale dosti obohacujícím prvním semestru mě čekala má první role. Při hodnocení zimního semestru jsem zjistil, že bych měl být ve skupině pana Martina Františáka a měl bych ztvárnit postavu Christyho Mahona ze hry „Hrdina Západu“ od J. M. Synge. Hru jsem v té době neznal a jediné co mi bylo s humorem řečeno, bylo to, že postava Christyho je takový irský Hamlet.

Když jsme si sedli k textu, první věc, kterou jsem zjistil, bylo to, že postava Christyho je titulní role. Byl jsem mile potěšen a rozhodl jsem se tohoto úkolu zhostit se vši zodpovědností.

Než jsme se vůbec vydali na samotné zkoušení a k tvorbě postav, museli jsme si nejprve určit přesnou lokalitu. „Kde se přesně tento příběh odehrává? Jaké tam je klima? Jaká tam je úmrtnost? Jaká tam jsou nejčastější povolání?“ Na tyto otázky jsme museli najít odpovědi. Pomohlo by nám to totiž k lepší představě toho, jak by naše postavy mohly žít. Začali jsme si dělat tedy náležitý obrázek.

Příběh se odehrává v jedné irské vsi u pobřeží Mayo, kde lidé vedou drsný životní styl a ruku v ruce s tím mají i hrubý slovník. Zvláštní ale je, že každý, kdo v tomto okolí způsobí vědomě trestní čin, je vychvalován a oslavován svým okolím. A přesně to je příběh Christyho Mahona, který vejde do krčmy a sdělí, že zabil svého otce. Za tento čin je uctíván a stává se idolem všech místních žen, dokud se ovšem neobjeví jeho zmrzačený otec.

Když pomínu fakt, že nám zkoušení přerušila pandemie, v průběhu ztvárnění postavy jsem se střetával s různými překážkami. Pan Františák nám tvrdil, jak každá postava má svůj určitý rytmus, specifickou energii a jak má svým způsobem každá postava tancovat. Nedokázal jsem dostatečně nahrávat svým spolužákům, protože jsem zároveň nedokázal ovládnout celý prostor.

Zkoušeli jsme situaci, která ve hře není, ale pro moji cestu mohla být poučná. Byl jsem sám na jevišti a snažil se zahrát, jak utíkám od rvačky s otcem přes různé lesy, potoky a bažiny, až k samotné krčmě. Pan Františák mi řekl, ať zveřejním svůj vnitřní monolog a když jsem jej zrealizoval na potřetí, konečně jsem v sobě našel jiskru Christyho. Rozohnil jsem se a byl na

otce skutečně našťvaný, zároveň mnou ale cloumal strach z neznámého prostředí, zima a hlad.

Začal jsem si dělat rejstřík toho, co jsem vyčetl z díla o Christym. Christy byl z mého pohledu introvertní a tichý kluk, který si žil ve svém vlastním světě. Zároveň je křesťansky založený a bojí se Boha. Podobnost mezi ním a mnou (poněvadž jsem býval taktéž hodně tichý a introvertní kluk a zároveň věřící) se objevila a já začal Christymu více rozumět a oblíbil jsem si ho. Začal jsem mít svoji postavu rád a fandil jsem jí.

Další překážkou bylo zjištění, že se mi pokaždé snížila energie, když jsem si měl na jevišti sednout. Byl jsem najednou uvolněný a zpohodlněl jsem a přitom jsem měl v sobě udržet napětí. Začali jsme proto na hodinách své repliky vytancovávat. Během současného tancování a mluvení jsem našel, nebo se k tomu alespoň přiblížil, rytmus Christyho Mahona.

Proces byl sice náročný, ale zato poctivý a mám pocit, že jsem určitou podobu své postavy ztvárnit dokázal. Hrdinu Západu jsme nejprve odehráli před vedením třídy a před ostatními spolužáky a dopadlo to dobře. Naše skupina byla s výsledkem spokojena. Když jsme ale došli k samotnému předvádění na klauzurách, vše dopadlo náhle jinak.

Skolila mě tréma a já dosáhl takzvaného „hereckého přepětí“. Tento pojem je velice blízce spjat s dalšími termíny, a to s „hereckým napětím a uvolněním“. Pro vysvětlení těchto pojmů použiji vlastní citaci, kterou jsem napsal do své postupové práce.²

Mluvíme-li o hereckém napětí, jedná se tedy o udržení koncentrace a vnitřní aktivity v dramatické situaci. Je to tenze, se kterou je potřeba umět dynamicky zacházet, aby nedošlo k pasivnímu nepřírozenému hereckému jednání. Podle Evy Kröschlové se dá napětí i stupňovat. Stupeň základního napětí přiměřený postavě flegmatika se pochopitelně liší od stupně příslušejícího cholericovi. Podobné je to s požadovaným napětím mluveného projevu u veršovaného či jinak nadsazeného textu divadelní tragédie oproti potřebnému stupni v současném televizním seriálu. Rozdíl je i v nárocích na psychofyzické napětí při přenosu stejné inscenace z malého divadla na velkou scénu. Ovládnutí hereckého napětí není samozřejmé, teprve až výborný profesionální herec jej dokáže ovládat automaticky.

Přepětí je příliš velké, až nadbytečné množství investované energie do hereckého výkonu. Dá se říci, že se jedná o svalovou křeč, která zabraňuje volnému průchodu tvůrčí organické činnosti a kontraproduktivně vede k rychlému vyčerpání se.

² POLÁK Matěj. Postupová práce: Herecké přepětí, napětí a uvolnění

Eva Kröschlová ve své knize „Jevištní pohyb“ popisuje přepětí na příkladu velkého skoku, který bezpochyby spotřebuje značnou energii. Avšak pouze její určitá dávka je přiměřená účelnosti tohoto skoku. Nepřiměřená dávka, a zejména nesprávné rozložení energie, způsobuje přepětí v některých částech těla a psychiky a ovlivňuje proto i působení na okolí. Křečovitité pohyby paží, stažení ramen a napjatý výraz obličeje kazí jevištní působení onoho skoku.

Stanislavskij vyšel z poznání, že svalové přepětí je příznakem křečovitého psychického postoje, kterému chtěl odpomoci uvolněním svalů.

Radovan Lukavský popisuje ve své knize „Stanislavského metoda herecké práce“ přepětí jako svalovou křeč, která pokud zachvátí hlasové ústrojí, herec ochraptí nebo ztratí hlas. Pokud přepadne nohy, chodí herec jako ochrnutý. Ruce zdřevění. Křeč může napadnout páteř, bránici, dýchací ústrojí. Nejhorší však bývá mimické svalstvo, které tuhne a výraz sotva odpovídá tomu, co herec prožívá.

Přesně tento úkaz se mi stal během předvádění. Postihla mě určitá svalová křeč a ubralo mi to na srozumitelnosti. Nevyvážená dávka energie do celého těla měla i za následek úplné povolení, tedy z mé stránky byla má partnerská práce nulová.

Mluvíme-li v herecké práci o uvolnění, myslí se tím stav „uvolněné aktivity“, která je přiměřená okolnostem v dramatické situaci. Při hereckém uvolnění je tedy žádoucí takové množství vnitřní i vnější energie, které odpovídá jednotlivým jevištním situacím. Celkový mluvní projev se stává aktivním, sdělným, hlas je volný a řeč srozumitelná. Fyzické i slovní jednání je v přirozeném souladu při interpretaci textu a při tvorbě herecké postavy.

Herec v akci nemůže být povolený a ochablý, ani pokud hraje relaxujícího člověka. Nepochybně je termín „uvolnění“ bráno jako soustředění, bez kterého není možné navodit tzv. tvůrčí stav.

Jde tedy o uvolnění v aktivitě, které vytváří svým jednáním vyšší uměleckou strukturu, takže se nesmí ztratit ve své síle, podobně jako se nesmí utopit v afektu. Tudiž je jasné, že herec hrající postavu, která má sklony ke křečovitosti, tak nesmí upadnout do křeče, ale zpodobnit ji tak, aby sám zůstal volný.

Uvolnění je tedy kvalita samotného napětí, schopnost jeho správného dávkování. Je dobré si uvědomit, že často potřebujeme relaxovat některou část těla zároveň s aktivizováním jiné části i v běžném životě (např. v dokonalém základním postoji jsou paže téměř úplně relaxovány, podobně jako svaly přední strany krku, zatímco svaly nohou, pánve, zad a šíje musí napřimovat tělo).

Reakce publika byla na můj výkon odpovídající – lidé se nesmáli, což je u černé komedie chyba. Na následném hodnocení jsme se s panem Františkem shodli, že klauzury se úplně nepovedly a oba v skrytu víme, že jsem Christyho dokázal zahrát i lépe. Apeloval ale na proces

(protože jsem se dle jeho slov průběžně zlepšoval), tak abych na něj nezapomněl a odnesl si z něj důležité podněty.

3.2 Romeo a práce v covidu

Nutno podotknout, že letní semestr v prvním ročníku byl ovlivněn celosvětovou pandemií, která poznamenala i naši výuku; letní semestr jsme měli totiž z tohoto důvodu zkrácený. Ještě ale nebyly natolik přísné zákazy, abychom klauzury nedodělali. Začátek druhého ročníku byl však radikálnější.

Čekal nás semestr, kdy jsme se měli poprvé setkat s divadelním velikánem, Williamem Shakespearem. Nadšení pro práci nabylo na významu po zjištění, že mám hrát postavu Romea a mým pedagogem pro tuto práci bude Ladislav Mrkvička. Hned na úvodní hodině nám dal jednu hereckou radu, na kterou nikdy nezapomenu: „Když nevíš, co zahrát, zahraj údiv. Za něj schováš všechno.“ Vysvětloval nám, jak se dá za údiv napasovat každá emoce – a měl pravdu.

Horší však byla celosvětová situace, kdy nastala druhá vlna covidu. Škola byla zavřena a prezenční výuku nahradila výuka distanční.

Zastávám názor, že herectví se nedá učit přes kameru. Divadlo je přece o kontaktu a dialogu, ať už mezi hercem a režisérem, nebo mezi hercem a divákem a rovněž mezi hercem a druhým hercem. Všechny naše předměty to poznamenalo, nejméně snad ty teoretické. I když se všichni naši pedagogové snažili předat nám nové poznatky skrze obrazovku, nemohli ovšem nic udělat s okolnostmi podmíněnými pandemií.

Kamera či zvuk se zasekávaly, což například u hlasových předmětů jako je *Jevištní mluva* či *Zpěv* byl dost zásadní faktor. Navíc každý neměl dostatečně velký prostor u sebe doma, což zase poznamenalo pohybové předměty jako *Akrobacie*, *Tanec* nebo *Trénink*. Hlavní pro nás ale byla herecká práce. Panu Mrkvičkovi však, kvůli jeho vyššímu věku činila distanční výuka velké potíže. A tak jsme se spolužačkou, Kristýnou Jedličkovou, která hrála Julii, vyčkávali, než se situace uklidní.

Abychom nepolevili v práci, začali jsme si dávat navzájem úkoly a volali si spolu. Snažili jsme se neustále najít a pojmenovávat nová témata, která jsme v dramatu vyčetli. Hlavním tématem v *Romeovi a Julii* je především láska. Začali jsme si proto psát zamilované dopisy, které by naše postavy napsaly. Bylo to svým způsobem podobné cvičení vnitřního monologu. Snažil jsem se dostat do podvědomí Romea a přenést jeho myšlenky na papír. Toto cvičení, neustálá četba textu a volání si s Kristýnou mě alespoň udržovalo v určitém pracovním tempu.

Nejkritičtější pro mne bylo období Vánoc, netušil jsem totiž, jak na Romeovi pracovat a zda jsem na něm doteď pracoval správně. Nejhorší však bylo to, když jsem zjistil šokující zprávu: pan Mrkvička zemřel. Ohledně klauzur jsme nevěděli, kdy vlastně proběhnou a zdali vůbec. Kdo nás k nim ale vůbec povede? Práci naštěstí převzala paní Miroslava Pleštilová, která se s panem Mrkvičkou dobře znala. Díky tomu dokázala na vizi pana Mrkvičky navázat a věděla také, jak s námi dále pracovat.

Dost důležité v mé práci na Romeovi bylo ujasnění si podobností mezi ním a mnou. Uvědomil jsem si, jak křehký Romeo umí být a jak v něm neustále žije nevinný kluk. Je sice ve svém rozhodování tvrdohlavý, ale to je dost úzce spjaté s jeho cílevědomostí a pevností. Zároveň je ale i velice impulzivní a spíše dříve koná a mluví, než aby věci předem promýšlel.

Velice podstatná byla jedna venkovní zkouška, kdy jsme se s Kristýnou a paní Pleštilovou setkali na Letné a zkusili jsme mezi větvemi a korunami stromů zahrát slavnou balkónovou scénu. Momenty, kdy jsem se jako Romeo ukrýval a následně proplétal reálnými křovinami a vedl dialog s Kristýnou, vedly k tomu, že jsem dospěl k již výše zmíněnému „hereckému uvolnění“. Byl jsem si jistý v tom, co dělám. Objevil jsem pevnost a díky této pevnosti, dovolím si říct, i pravdu.

Má význam zabývat se tolik otázkami pravdy v herectví, když přece nejvlastnější věcí každého umění je krása? Je to tak: bez krásy není umění – ale není krásy bez pravdy. Jenže umění na rozdíl od vědy pravdu nedokazuje, umění ukazuje, že pravda je krásná. Umělci nestačí získat náš souhlas s pravdou, chce v nás probudit radost z pravdy. Umělcův vztah k pravdě je vztah citový. Umělec má být milovníkem pravdy, chce-li se domilovat její krásy. Jinak mu zůstane mezi prsty jen padělek krásy, pouhá líbivost.³

Se spolužačkou Kristýnou jsme na sebe byli náležitě napojení a paní Pleštilová nás skvěle vedla. Dokázali jsme najít mezi řádky vtip, což naše situace ještě pozvedlo a blankvers nám už nebyl překážkou. Pokud jsme byli v situaci a reagovali na sebe, tento verš se stal jazykem lásky, který jsme nechali volně plynout.

Herec především musí věřit tomu, co sám dělá. Věřit se může jenom pravdě. Je proto zapotřebí ustavičně cítit onu pravdu, nalézat ji a proto je nutné rozvíjet v sobě herecký jemný smysl pro pravdu.⁴

³ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

⁴ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Fr. Borový, 1940. Umění a život (Fr. Borový).

3.3 Dominik, Fredrik a Krogstad

Po úspěšném Romeovi mě čekala další velká zkouška. Byly přede mnou bakalářské inscenace a po stránce hereckých klauzur – realismus. Oproti většině spolužáků jsem byl ale angažovaný ve dvou bakalářských inscenacích. Obsadila mě jak Kateřina Volánková do hry *Pelikán* od Augusta Strindberga, tak i Klára Vosecká do tyranské komedie *BANG* Mariuse von Mayenburga. Zároveň jsem byl přidělen do herecké skupiny paní Reginy Rázlové, se kterou jsme měli poznat realismus v podobě *Nory* od Henrika Ibsena.

V *Pelikánovi* jsem měl ztvárnit postavu Fredrika, studenta práv. Ve zkratce: Fredrik je na tom fyzicky špatně, je totiž celoživotně podchlazený a podvyživený. To vyčítá své matce, kterou nenávidí a které vyčítá svůj nicotný život. Zároveň má naivní sestru Gerdu, která si vzala manžela Axela, který ji ale podvádí s jejich matkou.

Režisérkou Kateřinou Volánkovou mi bylo také řečeno, že při práci na své postavě mám hodně vycházet ze života samotného autora. August Strindberg byl totiž synem paroplavebního komisaře a o 12 let mladší sloužky, která jeho otci dříve sloužila. Už tento samotný fakt měl na Augusta Strindberga velký vliv. Měl pokřivený vztah k ženám, pocity sociální méněcennosti a také rozštěpenost mezi společenskými třídami. Navíc byl vychováván velmi přísně; striktně musel dodržovat kázeň. Sám své dětství vylíčil jako období emocionální nejistoty, chudoby a zanedbávání. Vzdělání považoval za velmi důležité, ale školou opovrhoval a dával přednost sebevzdělávání.

Jak u *Pelikána*, tak následně i u *Nory* jsem poprvé přišel do kontaktu s psychologickým dramatem. Vypsal jsem si proto časovou osu a do ní zapisoval jednotlivé události, které jsem o postavě vyčetl. Díky tomu, jsem měl před sebou celý život Fredrika a dokázal přesně pochopit jeho chování, které se děje teď a tady. U psychologického dramatu je zapotřebí ponořit se do nejmenších detailů, protože ty vytvářejí konkrétnost. Jedná se zde převážně slovem, proto musí herec dbát na precizní význam slov, která používá.

Též jsem zde hodně pracoval s prostorem. Děj se odehrává v domě, kde Fredrik se svojí sestrou vyrůstal. Finanční krize a zdravotní indispozice mu však nedovolí tento dům opustit. Zemřel mu zde otec, což byl jediný člověk, který mu rozuměl, a to ve Fredrikovi vyvolává smutek. Fredrik v domě žije se svojí matkou (sestra se po provdání odstěhovala), což má za následek nenávist. Taktéž zde zažil dětská traumata, neboť ho hlídala prostitutka, která si z domu na nějaký čas udělala nevěstinec.

V práci na Fredrikovi mi dost pomohla kostýmová zkouška. Když jsem si oblékl černý, tenký a zaprášený kabát, boty, kde jedna měla odlepenou podrážku a místo tkaničky provázky, a

především když jsem byl dost výrazně nalíčen (bílý obličej s výraznými černými kruhy pod očima), prohloubily se mé vize o Fredrikovi. Našel jsem v něm určitý děs a strach, který umí v ostatních vyvolat. Krom toho jsem objevil pro Fredrika specifický gestus.⁵

To, co můžeme nazvat výrazem, vždycky nějak souvisí s celkovým postojem. Tento celkový postoj má v jistých případech za následek určité gesto. Je to nějaká emocionální reakce na jistý podnět. Gesto je součástí jistého hnutí, na kterém se podílí celé tělo vyjadřující postoj dané osoby. Tento postoj můžeme nazvat gestus. Je to tělesný projev, který představuje výraz rozeznatelný v momentálním způsobu držení. Jinak řečeno, celkové tělesné držení vyjadřuje postoj, který je jak tělesný, tak duševní, a který můžeme chápat jak doslovně, tak obrazně.

Odlišný přístup jsem použil u moderního dramatu *BANG*, kde jsem naopak psychologii absolutně vypustil. Má postava se jmenovala Dominik, který byl vedoucím firmy „Bangustaió“. Jemu a jeho manželce Viki se narodí syn Ralf, který začne pomalu ovládat celou domácnost. Dominik společně s Viki jsou ukázkovým moderním párem, který jí pouze vybrané produkty, obléká si známé značky a silně žije sociálním internetovým životem. Nutno podotknout, že Dominik je spíše feminní muž a pro okolí je „podpantoflák“.

Přirovnal bych tuto hru spíše ke komiksu, kde všichni (kromě Ralfa) nemají moc dramatický oblouk a vnitřní vývoj. Jsou to postavičky, které jsou něčím specifické. Ač měla moje postava poměrně dost prostoru, pochopil jsem, že spíše sloužím celku a musím precizně nahrávat spolužákovi Tomáši Krutinovi, který hrál hlavní postavu a jako jediný děj posouval. Režisérka Klára Vosecká mi poradila, ať mám v každé situaci odlišný „žížalovitý efekt“. Pojal jsem tedy za stěžejní prvky mé postavy především prudké střihy a „timing“. Taktéž jsem neustále využíval své velké gumové tělo k pohybu v konkrétním jednání a reagování a našel neskutečně rychlý temporytmus.

Se zkoušením těchto dvou velkých rolí jsem současně pracoval na již zmíněné *Noře* s paní Rázlovou, kde jsem měl ztvárnit postavu Krogstada v rámci hereckých klauzur. Paní Rázlová nám vysvětlila, jak musíme postavy analyzovat do větší hloubky.

Jsme zmanipulovaní vidět jednoduchá schémata kvůli našim životům.

Tuto větu jsem si zapsal do svého hereckého sešitu a dokonale popisuje proces zkoušení. Do té doby jsem viděl postavy až moc ploše, jednobarevně. Nikdo není pouze takový a takový, je to určitý chodící komplex myšlení. Proces jsem si tedy musel rozložit na dvě roviny – co vše

⁵ POLÁK Matěj. Školní práce: Dramatické jednání a herecký (scénický) výraz

vím a co vše řeknu. Tyto dvě roviny za mě krásně ilustrují princip realistického divadla. Herec nejprve musí vidět jasné obrazy a teprve pak až řekne daný text. To je za mě i definice „herecké inteligence“.

Když jsem viděl postavu Krogstada v jiném zpracování v profesionálních divadlech, viděl jsem ho spíše (jednoduše řečeno) jako ubožáka. Jenže na mě Krogstad po několika přečteních působil jinak. Měl jsem z něho respekt, byl pro mne chodící autoritou a z očí mu vyzařovalo zlo. Nebyl ale čiré zlo, měl i lidské stránky, které nejvíce projevoval ve vztahu s Lindovou, do které byl zamilovaný.

Když hraješ zlého člověka, hledej, kde je dobrý! Když hraješ starce, hledej, kde je mladý.

Když hraješ mladíka, hledej, kde je starý, a tak dále.⁶

Jelikož jsem se ale doposud snažil v postavách najít společné prvky se sebou samým, zde jsem si nevěděl rady. K takovému zlu, nenávisti, ale i zármutku jsem se nikdy ani nepřiblížil. Proto mi paní Rázlová poradila, ať nevycházím ze svého života, ale ze života ostatních okolo mě. Někdo v mém okolí mu může být podobný, nebo jsem se s ním setkal v nějaké knížce, či by mohl být podobný nějakému zvířeti. Hledal jsem tedy a našel.

Potkan, to je zvíře, které je ztělesněním Krogstada. Může to působit nejspíš komicky, ale je tomu tak. Potkan je neustále ostražitý, a pokud se dostane do nebezpečí, stává se agresivním. Často podléhá stresu, což má za následek terorizování mladších jedinců, aby se uklidnil. Je jedním z nejinteligentnějších hlodavců v přírodě, což dokazuje svojí schopností přežít i hubicí prostředky. Tohle byla nejvíc stěžejní fakta, kterými jsem se řídil při práci nad Krogstadem. Inspiraci v podobě zvířete jsem tedy měl, ale to byl pouhý začátek.

Nastínil jsem si podobně jako u Fredrika z *Pelikána* časovou osu postavy, která zde, v *Noře*, byla mnohem komplexnější, protože se toho v díle spoustu děje. Hledal jsem archetyp postavy a hlavně jsem si musel neustále pokládat otázky a následně si na ně odpovídat. Otázky typu: Proč se lidem vlastně líbí dílo *Nora*? Co o mé postavě říkají ostatní? A další, neustálé otázky začínající slovem „proč?“.

Protože je Krogstad zároveň skvělým manipulátorem, začal jsem dělat rešerši. Jak manipulovat s lidmi? Našel jsem pár prvků, které mi při hodinách pomáhaly a začaly se stávat typickými pro moji postavu. Dobrý manipulátor se klidně a beze slova upřeně dívá oběti do očí, což má za následek vyvolaný stres u druhé osoby. K tomu jsem si sám, jakožto manipulátor,

⁶ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Fr. Borový, 1940. Umění a život (Fr. Borový).

přidal, že jsem omezil mrkání, abych působil děsivěji. Co se týká pohybů, tak jsem je příležitostně kopíroval od oběti; vyplýval z toho další stres.

Krogstad o sobě taktéž sám tvrdí, že je trosečníkem na vraku. Definoval jsem si jej tedy tak, že je odkázaný sám na sebe, poněvadž mu nikdo nemůže pomoci. Musí být ale silný, chytrý a hodně vypočítavý. Samota se ale po nějakém čase podepíše na jeho psychice, proto bude zákonitě vyčnívat ze společnosti.

S paní Rázlovou jsme během práce našli detail. A jak jsem již zmiňoval, detaily tvoří konkrétnost. Přidali jsme si, že by Krogstad mohl být čistotný, a proto sebemenší gesto, kde jen prstem naberu prach, přidá na respektu a autoritě, kterou Krogstad vyzařuje. Rytmus byl spíše pomalejší. Rázný, ale pomalejší, nespěchal jsem. Místo pospíchání jsem si spíše „přidechoval“ a situace si vychutnával. Naučil jsem se tím nemít strach z toho udělat pauzu, protože i pauza může být naplněná.

Krogstada jsme tedy finálně pojali jako morálně zkaženého antagonistu, doprovázeného černým rolákem a sakem.

3.3.1 Kolaps

Zkoušení *Nory*, *Pelikána*, ale i *BANGU* mě velmi bavilo a naplňovalo. Na zkoušky jsem chodil připravený, snažil jsem se paní Rázlové i režisérkám nabízet neustále nové podněty a být plný energie, netušil jsem ale, že to nejde. Ve všech věcech jsem měl poměrně velké role, nechtěl jsem nikoho zklamat; především sám sebe.

Když ale nastalo období, kdy jsem míval zkoušku *Pelikána*, následně se musel přemístit na zkoušení *Nory* do Divadla na Vinohradech, protože byl nedostatek učeben ve škole, při cestě se stihnout najíst a posléze se ještě přemístit na večerní zkoušku *BANGU* do školy, začal jsem ztrácet síly. Během pouhého přejíždění tramvají jsem se musel přeorientovat na jiný žánr, jiného autora a úplně jinou postavu s odlišným smýšlením. Každá postava měla i jiný temporytmus – Krogstad jej měl spíše pomalejší, ale rázný, Dominik zase zrychlený a rozpačitý a Fredrik to završil rytmem kolísavým.

Byl jsem v neustálém koloběhu a na odpočinek nebyl čas. Proto, jsem si jednou, když mi odpadla večerní zkouška, chtěl po dlouhé době odpočinout. Objednal jsem si pivo a sednul si do gauče v čínoherní šatně. Každý sval na mém těle, se najednou začal postupně uvolňovat a následně i mysl. Celý tento stav vyústil v slzy. Nedokázal jsem pochopit, co se děje a proč mám skleněné oči. Vyptávali se mě i spolužáci, ale já sám jsem netušil, co mi vlastně je. Nikdy v životě jsem nezažil, že by mě moje tělo takovýmto způsobem neposlouchalo.

Vysvětluji si to zpětně tak, že si mé tělo i má mysl odvykly odpočívat a byl jsem neustále v jednom kole. Cítil jsem, jak jsem pouhou chodící postavičkou.

Zeptal jsem se proto druhý den paní Rázlové, zda by mi neporadila, jak být neustále stoprocentní na všech zkouškách, ale aby to nebylo v rozporu se zdravím. Odpověděla mi, že to nejde a že si tu energii musím rozložit. To jsem tedy přesně udělal, když jsem věděl, že mě čeká náročná zkouška; více jsem se na ni soustředil a upřednostňoval ji nad ostatní v ten den. Naopak na ostatních jsem byl "pouze" poctivý v plnění jasných úkonů. Netrávil jsem veškerý volný čas sezením nad textem, ale zahrnul jsem do svého plánu pauzy a začal jsem opět cítit, jak postupně sílím. Tímto způsobem jsem došel k řádnému konci, kde si dovolím se zdravým sebevědomým říct, že považuji všechny tři výsledky za úspěšné.

Tento zvláštní stav mě naučil neopomínat odpočinek. Najít si určitou osobní psychohygienu. Pokud je naše tělo nástroj, tak ani ten přece nemůže fungovat neustále každý den na 100%.

3.4 Jak je dobré zakončit Filipem

Mojí poslední postavou, kterou jsem ztvárnil v hereckých klauzurách byl Algernon ze hry *Jak je důležité mítí Filipa* od Oscara Wilda. Bylo to hezké zakončení už jen z toho důvodu, že jsem jej tvořil s lidmi, se kterými jsem dělal na své první postavě – Christyho Mahona z *Hrdiny Západu*. Byl jsem totiž ve skupině pana Martina Františáka a po mém boku byl opět spolužák Štěpán Pospíšil a spolužačka Simona Lewandovská.

Jak je důležité mítí Filipa je konverzační komedie, z toho tedy jasně vyplývá, že hlavním prvkem je zde slovo, zvláště honosná britská mluva. Zrovna má postava, Algernon, je mistrem slova. Má vysoké vzdělání, smýšlení má spíše realistické a na vše má svoji odpověď. Důležitým postřehem je fakt, že si Algernon se slovy rád hraje, zbytečně rozpitvává každou svoji odpověď a vyhledává konflikt jen pro své pobavení. Jelikož je všímavým pozorovatelem, tak se mu to i daří.

Co se však týká prvotního přístupu k roli, se spolužákem Štěpánem jsme dostali za úkol, ať si vyhledáme pojem „dandy“. Dandym bývá sebestředný muž, který upřednostňuje svůj fyzický vzhled a svůj styl života v luxusním a přepychovém prostředí. Uctívá především sám sebe a má především intelektuální a umělecké záliby, než ty fyzicky namáhavé.

Krásným příkladem je celý příběh hry, kdy se Algernon baví tím, že si dokonale vymyslel svého imaginárního přítele Bunburyho, jen aby mohl odcestovat z Londýna. Na druhé straně jeho si přítel Jack Worthing vymyslel bratra Filipa, aby mohl kdykoliv odcestovat naopak do Londýna.

Toto „bunburizování“, jak tomu říká Algernon, je Algernonovým hlavním koníčkem. Je tedy fyzicky nenamáhavé, ale zato jde o dost intelektuální zálibu postavenou na slově.

Důležitým faktorem při práci na této hře bylo samotné hledání kontrastů v celém ději. Objeví se zde protiklady typu: venkov a město, skutečnost a maska, cit a rozum, touha a odhad, konvence a hřích, slovo a skutečnost, spontaneita a řád či mládí a stáří.

A právě kontrast je důležitým tématem samotného Algernona v jeho vývoji a dramatickém oblouku. Neustále dává najevo, odkud je, a tvrdí, co všechno dělá. Realitou ale je, že toho zase až tolik nedělá. Jeho touha pro hru ho ale dovede k samotnému odcestování z velkoměsta na venkov, který vždycky urážel, jen aby poznal Cecílii, které Jack dělá opatrovníka. Jeho pozérství a narcismus se zcela změní, když se do samotné Cecílie zamiluje a vyzná jí lásku, domluví se s knězem, aby ho pokřtil na „Filipa“ a domluví si s ní sňatek, i když v samotném úvodu hovoří o tom, jak je vyznání lásky a samotná svatba spíše obchodní jednání.

K samotnému vyvrcholení a důvtipu postavy je Algernonova chuť k jídlu. Ve volných chvílích jí a nedá na jídlo dopustit. Samozřejmě ale pokaždé jí na úrovni, aby neztratil svůj status vysoce inteligentního člověka.

„Dovol, toasty přece nemohu jíst rozčilleně, nadrobil bych si na šaty. Toasty se musí jíst naprosto klidně, jinak se jíst nedají. Když jsem v nesnázích, je jídlo to jediné, co mě utěší. No vážně, když jsem v opravdu těžkých nesnázích, odmítám všechno, jen ne jídlo a pití. Teď zrovna jím toasty, protože jsem nešťastný. Kromě toho, toasty mám opravdu rád.“⁷

Tyto repliky mi zřejmě nejlépe popisují Algernona ve zkratce. A kromě výše zmíněných poznatků, které jsem o své postavě zjistil, zde hodně figurovala partnerská práce. Se svými spolužáky jsme museli brilantně ovládat hereckou inteligenci a donutilo nás to k opravdu bedlivému poslouchání se navzájem a k tomu, nefungovat pouze jako samostatné jednotky. To stejně nikdy nikde nesvědčí, zvláště v konverzační komedii.

⁷ WILDE, Oscar. *Jak je důležité mít Filipa: [lehkovázná komedie pro vážné lidi]*. Vyd. 5., V nakl. Artur 2. Přeložil Jiří Zdeněk NOVÁK. Praha: Artur, 2008. D (Artur). ISBN 978-80-87128-16-9.

4 Divadlo Disk

V polovině 3. ročníku nastupují studenti DAMU činoherního herectví do školního divadla Disk, kde své čerstvě naučené vědomosti v oblasti herectví realizují na jevišti divadla před publikem. Jdou, jak se říká hovorově, „s kůží na trh“. Studenti zde ztvárňují své absolventské role v inscenacích, které klasicky, jako v jiných divadlech, reprízuji. Publikum se však rapidně změní. Ze spolužáků a pedagogů se stává „normální“ klasické publikum o kapacitě až 150 lidí.

Mojí největší hereckou prací na tvorbě postavy a mým největším kontaktem s divadlem byla má absolventská role Marcela Jareše ze hry *Žebrácká opera* od Johna Gaye s autorským podtitulem *aneb Kauza vyližmetr*. Kromě této inscenace jsem ale mohl být i součástí inscenací jako *Spravedliví* v režii Roberta Štefančíka (role vězně Foky), *Krev na krku kočky* v režii Kláry Vosecké (v roli Řezníka), či v diptychu her s názvem *Soumrak monster: Zrození apokalypsy*, opět v režii Kláry Vosecké (druhá hra byla bakalářská inscenace *BANG*, opět jsem se tedy setkal s rolí Dominika).

4.1 Marcel Jareš

Žebrácká opera je v našem provedení převážně autorská a opírá se o motivy Johna Gaye. Inscenace je spíše muzikálovou adaptací, což pro mnohé z nás bylo první setkání s tímto žánrem. Každá postava zde má sólovou či skupinovou píseň a většina písní je interpretována námi – živě na hudební nástroje.

Už samotné jméno mé či jiných postav je zcela odlišné. Má postava se jmenuje Marcel Jareš, avšak v originále od Johna Gaye se jmenuje Mr. Peachum. Namísto žalářníka Lockita, jsme měli policistu Lapáka, jeho pravou rukou byl Chmaták apod.

Již na začátku zkoušení mi režisérka Kateřina Volánková řekla zcela upřímně a jistě, že má postava je paralelou s politikem a bývalým premiérem Andrejem Babišem. To může divákům už lehce nasvědčovat podobnost jmen „Jareš – Bureš“, či některé repliky mé postavy, které jsou převzaté z výroků Andreje Babiše. Samotné představě o postavě mi pomohl už návrh kostýmu. Viděl jsem, že mám mít bílý oblek s kožešinou na klopách saka. Odůvodnil jsem si to tedy tak, že má rád pořádek a čistotu a rád bývá upravený. Na základě těchto popudů jsem si vytvořil zlovyky, které by vykreslily charakterizační prvky. Neustálé uhlašování kožešiny, upravování vlasů či používání hydratačního gelu na ruce aj. Povolnost a větší gestikulace rukou, když je Marcel spokojený a prudké agresivní stříhy, když je nespokojen, se dotvořily organicky.

Logicky jsem si ale musel nastudovat samotnou inspiraci, kterou mi režisérka nabídla. Abych více pochopil Marcela Jareše, musel jsem více pochopit a nastudovat Andreje Babiše. Abych

toho docílil nebo se tomu alespoň přiblížil, díval jsem se na dokumenty od Víta Klusáka, kde Andrej Babiš figuruje, především mi byl ale doporučen dokument s názvem „Matrix AB“. Připomněl jsem si zároveň starší kauzy, které s ním byly spojovány (Čapí hnízdo, Babišův syn, agent StB aj.).

Nesměl jsem ale opomenout a upozadit politiky jako takové. Na toto jsem se zaměřil primárně u monologů před voliči. Měl jsem totiž k publiku celkem tři velké monology, které byly zrymované, což už samo o sobě dodávalo celé situaci vtip a aroganci. Neustále jsem připomínal, že jsem jeden z lidu a jak rozumím problémům běžného občana, což bylo v kontrastu s faktem, že Jareš se štítí samotného lidského kontaktu. Sliboval jsem voličům, co ani není v mé pravomoci a primárně jsem se snažil o to, abych působil jistě a odhodlaně jako dobrý vůdce. To byly primární faktory mých proslovů. Tomu celému už dodává jen tečku samotné vystupování před lidmi ve foyer divadla Disk, než se otevrou dveře do sálu (pokud si mohu dovolit takto předběhnout v čase), neustále jsem opakoval Jarešův slogan „Světů vstříc!“, či připomínal divákům, jakožto voličům, že jsem volební číslo 1. K tomu jsem zadarmo rozdával sladké rakvičky jako marketingový tah (Babiš rozdával v metru koblihy) a nenápadně jsem strkal lidem do ruky bankovku, zatímco jsem si s nimi třásl rukou.

Co se týká společných prvků mezi mnou a Jarešem, nenašel jsem je. Marcel Jareš je výrazně starší než já, má manželku, dceru a vybudované postavení v práci i ve společnosti. Jde mu převážně o moc, což je hlavní téma celé hry a primárně i motivace Jareše. Ten má pod sebou několik zaměstnanců, které využívá ve svůj prospěch, ať už se jedná o policisty a gang, který pro něj provádějí špinavou práci, tak o samotnou manželku a dceru, jež mu dělají dobrou značku pro společnost (dobrý otec a milující manžel, i když to je přesně naopak). Marcel Jareš se nebojí odstranit lidi, kteří mu překážejí v cestě za úspěchem, ať už se jedná o kohokoliv.

Zkoumejte svou roli i z hlediska vzájemných vztahů mezi vnitřním a vnějším tempem. Využijte každou příležitost ke kontrastu těchto dvou temp. Když budete pracovat na roli pomocí psychologického gesta, využijte ho i k upřesnění vztahů vaší postavy k ostatním. Domnívat se, že postava zůstává stále stejná, když se ve hře setkává s různými postavami, je osudná chyba, které se často dopouštějí i velcí a zkušení herci. Není to pravda ani na jevišti, ani v životě. Jak už jste možná pozorovali, jen velmi upjatí, nepružní či příliš domýšliví lidé zůstávají při setkání s druhými stále „sami sebou“. Hrát tak jevištní postavu je monotónní, nepravdivé a připomíná to hru loutek. Pozorujte sami sebe a uvidíte, že při setkání s různými lidmi začnete instinktivně

*mluvit, pohybovat se, myslet a cítit jinak, být je změna, kterou ve vás tyto lidé vyvolávají, jen malá nebo sotva pozorovatelná. Jste to vždy vy plus někdo jiný.*⁸

Dále bych se chtěl zaměřit na samotný oblouk Jareše v průběhu děje. V úvodu celé hry ohlašuje Jareš svoji kandidaturu na prezidenta. Rodina i všichni jeho zaměstnanci ho plně poslouchají, protože z něj mají strach, tudíž on sám nemá žádný důvod k obavám. Svých protikandidátů se postupně zbavuje, což má za následek, že si je stoprocentní jistý, že volby vyhraje.

Prvním problémem se začíná stávat jeden jeho zaměstnanec, gangster Mackie Messer, o kterém se dozvídá, že se od něj chce odvrátit a nesouhlasí s jeho režimem. Původně ho chtěl Jareš zavřít do vazby, dokud se nevrátí do jeho služeb, ale vše se změní, když zjistí, že Mackie si chce vzít jeho dceru Polly. Jareš si hodlá držet Polly na své straně, proto se rozhodne svoji dceru zamknout v pokoji. Co posléze zjistí, je fakt, že Polly s Mackiem utekla.

Frustrovaný Jareš si Mackieho najde a hodlá ho popravit, protože nedávno obnovil trest smrti. Zároveň tuto popravu plánuje udělat veřejně, aby si tím marketingově získal další potenciální voliče. Pronese proslov, kde očerňuje Mackieho za sexuální obtěžování své manželky a za zmanipulování své dcery. Polly se však proti svým rodičům vzbouří a dostane na svoji stranu celý zbytek gangu. Proto, když se blíží samotný proslov v živém přenosu popravu, na scéně se objeví Polly a začne se anarchisticky bouřit.

V samotném závěru naší adaptace se zjeví úplně nová osoba, kterou zatím Jareš neměl šanci nikde potkat. Je to Diana, která oznámí, že se žádný přímý přenos nekoná. Diana totiž během celé Jarešovy kampaně připravovala lest, která spočívala v tom, že podstrčila Jarešovi zvědy, nahrávala jeho soukromé rozhovory a všechny Jarešovy zaměstnance, včetně dcery, převzala pod své vedení. Jediný člověk, který zůstane na jeho straně, je jeho manželka, kterou ale hned vzápětí nechá Diana zastřelit. Jarešův osud končí vyhořením z neúspěchu v prezidentských volbách a k nucenému sloužení Dianě.

Abych obsah hry zestručnil, objevuje se zde obrovský kontrast v podobě sebevědomého Jareše na začátku, který má nad vším i nad každým kontrolu, s Jarešem na konci, kdy Jareš dosáhne vnitřního zhroucení a kolapsu nad vším i nad každým. Je vidět jeho určitá sebestřednost, kdy jediný, na kom mu záleží, je on sám. Jediná osoba, která ho podporovala, až do konce, tedy jeho manželka, mu je zcela lhostejná. Když jeho manželka zemře, ke konci

⁸ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.

hry ji pouze překročí. Z toho jasně vyplývá, že ostatní lidi vnímá jako pouhopouhé figurky na své pomyslné šachovnici.

Jelikož jsme měli muzikálovou adaptaci, mohli jsme si dovolit, a já obzvlášť, určitou míru stylizace. Divákům mohlo být zřejmé, že znázorňuji bývalého premiéra, proto jsem občas zaintonoval a zparodoval jeho hlas. Také jsem někdy na určité situace mohl reagovat afektovaněji a přehnaněji, než aby to působilo přirozeněji. Musel jsem si ale udržet pevnost. Ať už je stylizace jakkoliv velká, herec jí musí věřit, jinak se vytratí vtip i veškerá snaha něco divákovi sdělit.

Co mi ale nejvíce dalo účinkování v divadle Disk, bylo reprízování. Právě díky němu herec pochopí, jak může být každá repríza ojedinelá a to z mnoha aspektů. Herci mohou být v jiné náladě, pokaždé se na hru přijdou podívat jiní diváci, mohou nastat technické problémy apod. Zvláště to lze vnímat v komedii, která má za úkol diváka pobavit.

Vzpomínám si, jak se nám všem stával případ „zautomatizování“. Herec pochopí, že určitý vtip funguje, a tak jej opětovně zahraje, načež dostane odezvu v podobě smíchu. Takhle to pokračuje dál a dál, až se herci vytrácí vášeň a vyplnění samotného vtipu. Nebo tím mohou být i zajeté intonace, kdy herec už ani nepřemýšlí nad textem a automaticky jej odvypráví. Herec se však musí neustále dostávat do určitého vnitřního stavu, aby mohl v divácích vyvolat danou emoci.

Když jsme si ale všimli našeho zautomatizování, což samotné už je vůbec důležité si uvědomit, snažili jsme se jej eliminovat. Kromě naučených a nastrojených monologů, které ale tak působit měly, jsme velice často zapojovali improvizaci. Našli jsme si svá místa v ději, kdy je improvizace možná až téměř vyžadovaná. Může se jednat o pouhou záměnu slov, narážek, či reakcí. Samozřejmě ale v rámci kontinuity příběhu. Díky tomu, že jsme se navzájem překvapovali v rámci improvizace na jevišti, jsme se pak všichni stoprocentně soustředili a byli v ději přítomni. Všichni jsme byli v konkrétních situacích zainteresováni a nikdo vnitřně „nevypnul“.

Z praxe ovšem také víme, že opakování zafixovaného se rádo zmechanizuje a hercův výkon ztrácí svou životnost. Vrátit mu ji může jedině to, když herec začne svou postavu znovu prožívat, vytvářet ji přímo před očima diváků. Jenže prožívání žádá na herci, aby bezprostředně reagoval na změny vnějších i vnitřních okolností, které s sebou nese ta která

chvíle, a to znamená improvizaci, kterou fixovaná role vylučuje. Mezi fixací a improvizací, a tím i v každém opakování tvůrčího aktu je tedy nepochybně protisměrné napětí.⁹

Improvizace je totiž herecká technika, kterou velice rád praktikuji. Jedná se o svobodný a spontánní projev, který se děje před diváky na jevišti. Může být samozřejmě vědomá, jako v případě pozdějšího reprízování naší *Žebrácké opery*, či nevědomá. Tím se zamýšlí například technické výpadky – spadne rekvizita, technicky se nerozsvítí světla, kolega či herec samotný zapomenou text aj. Improvizace může být prováděna jak kolektivně, tak i samostatně a vyžaduje od umělce právě stoprocentní přítomnost na dané impulzy. Samozřejmě, že ne každý herec tuto techniku brilantně ovládá, ale rozhodně by měl tuto techniku párkrát zažít, aby si ji osvojil.

Nesmím opomenout práci s publikem. Pokud se totiž bavíme o komedii, tak je zde smích od publika klíčový. Divácký smích v komedii může několikrát vést k lepšímu výsledku celého představení. Několikrát se stávalo, že se většina diváctva nechala ovlivnit a strhnout od jedinců. Myšleno tak, že se na začátku nebavili, ale jelikož jsme měli v hledišti kamarády, či známé, jejich smích se začal stávat nakažlivým a ke konci se smáli již všichni. Samozřejmě, že někdy tento úkaz měl i opačný efekt a jedinci, kteří se smáli, si pak mohli připadat trapně a tak se následně sami utlumili. Také se stávalo, že smích zvýšil tempo a energii samotné reprízy, což buď zvýraznilo komické momenty, nebo jsme bohužel začali přehrávat jen pro potěšení diváků a začal nám tím unikat význam jednání.

S odstupem delší doby ale mohu říci, že na základě smíchu publika jsem dokázal odhalit vtip i na místech, kde předtím nebyl k nalezení. Na základě toho jsem na své postavě pracoval i v průběhu reprízování. Začal jsem dávat větší důraz na různé momenty, nebo jsem více podtrhl již vzniklý vtip.

Dalším důležitým faktorem během reprízování *Žebrácké opery* bylo to, že zde figurovala tréma. Jsem zastáncem toho, že tréma je do určité míry žádoucí. Herce to aspoň opět přivádí k větší koncentraci a napětí. Tréma však nesmí herce pohltit a přesáhnout hranici, jinak pak bude mít za následek již zmíněné herecké přepětí a herec se dostane do křeče, kdy nebude schopen plynule mluvit a chodit. Není pochyb, že Marcel Jareš jakožto má absolventská role, byla zatím mojí největší rolí, kterou jsem mohl hrát. Z toho důvodu se domnívám, že jsem byl i nervóznější, než jsem kdy býval. Cítil jsem velikost zodpovědnosti, která na mě leží.

⁹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

V inscenaci jsem například poprvé zpíval (když opominu opilecké písničky v klauzuře *Zlý duch Lumpacivagabundus*). Dříve jsem si ve zpěvu nevěřil, ale díky škole a paní Kohoutové, která mě ve zpěvu vedla, jsem si začal ve zpěvu více věřit a začal mě i bavit. Jenže to nehovořím o vystupování se zpěvem před lidmi, kdy má navíc Jareš hned první píseň a má v ní působit sebevědomě. Naštěstí v tomto ohledu tréma opadla v průběhu zkoušek, kdy jsem musel spolknout své přesvědčení o sobě a nechtěl jsem brzdit své kolegy a režiséru. Pojal jsem proto svoji píseň více herecky. Pojal jsem skladbu zkrátka jako text, který je akorát zřymovaný a musí hezky znít. Díky tomuto přístupu tréma odpadla a během reprízování jsem se už jen těšil na své pěvecké sólo.

Po zhlédnutí záznamu z premiéry jsem si ale stejně všiml jistých výkyvů, za které mohla tréma. Nejvíce jsem to cítil u svých monologů – projevů k lidem. Zbytečně jsem pospíchal a nevychutnával jsem si pauzu, kterou jsem až v průběhu času začal vědomě dělat. Nedotahoval jsem gesta do konce a nedával jsem správně důrazy na nesoucí slova.

*Čím víc akceptujeme vládu Času a čím víc se rozhodneme žít výhradně v přítomném okamžiku, tím méně sami sebe blokujeme. Čím víc však vyhlášíme svou nezávislost na Času a hledáme útočiště v minulosti nebo budoucnosti, tím více se blokujeme. A zůstaneme zmrazení až do okamžiku, kdy se rozhodneme podřídit se rozkazům Času a kdy připustíme, že existujeme jenom teď.*¹⁰

Vykládám si to tak, že to bylo zaviněno hleděním do publika. Existují herci, kteří se neradi dívají do tváře diváků, protože je mohou znervóznit a vykolejit, dívají se tedy raději nad jejich hlavy, či do tmy. Mezi takové herce řadím i sebe. Naopak existují i tací, kteří si kontakt s divákem vychutnávají, takže se může stát, že spíše herec znervózní diváka. Tuto techniku jsem si osvojil právě díky této inscenaci. Na premiéře mě ovládl strach – můj první monolog byl hned na začátku inscenace. Viděl jsem tedy ještě zcela kamenné tváře, které mě pohledem hned začaly soudit. Když jsem si ale po čase připomenul, že mám být dominantní a mám diváky přemluvit, aby mě volili, musel jsem situaci ovládnout a směřovat svůj text ostře na ně. Pochopil jsem díky tomu, kde si dát pauzu, kde naopak důraz, kde zahrát větší střih, a hlavně jsem ještě více věřil slovům, která říkám.

Nadále bych chtěl podrobněji popsat, jak jsem spolupracoval s některými svými kolegy. Největším hereckým kolegou u mě byla má spolužačka, Berenika Anna Mikeschová, protože hrála moji manželku, Jarešovou. Její postava se vyskytovala ve většině scén, kde jsem byl i

¹⁰ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

já. Jak už jsem zmiňoval výše, její postava je ta jediná, která neustále stojí za Jarešem. Tedy vždycky, když se v příběhu Marcelu Jarešovi něco přihodilo, vždycky u něj byla ona.

To vyžadovalo absolutní napojení se na sebe navzájem. Měl jsem to štěstí, že mi manželku hrála zrovna ona, protože jsem s Berenikou hrál jak na přijímacím řízení, tak v několika klauzurách (*Hrdina Západu*, *Pelikán* a *Vernisáž*), z čehož vyplývá, že cesta k napojení se na sebe nebyla příliš složitá. Berenika má cit pro komedii a dovolím si říct, že já také, takže spolupráce byla spíše potěšením než prací; navíc jsme přátelé. Sedávali jsme společně nad textem a zkoumali, kde by mohl být vtip, či jsme si vyznačovali výrazné střihy.

Také Berenika si mohla dovolit, stejně jako já, určitou míru stylizace, což u ní byla gradující opilost v průběhu děje a sexuální dravost. Alespoň pak dvojice Jarešových byla barvitější. Manžel coby tyran s ambicí být prezidentem státu, ovšem s opovržením nad lidmi, na druhé straně manželka, která je svému muži sice na první pohled oddaná, ale kvůli sexuální frustraci se utápí v alkoholu.

Další velká partnerská spolupráce byla se spolužákem Štěpánem Pospíšilem, který znázorňoval mého úhlavního nepřítele, Mackieho Messera. Je až k pobavení, kolikrát jsem se Štěpánem spolupracoval. Kromě všech tří kol na přijímacím řízení jsme spolu hráli v drtivé většině klauzur (*Hrdina Západu*, *Bakchantky*, *Zlý duch Lumpacivagabundus*, *Pelikán*, *Nora*, *Vernisáž*, *Jak je důležité mítí Filipa*). Oba dva jsme nechápali, proč nás neustále obsazují společně, až jsme si to odůvodnili sami: že to nejspíš bude jinými hereckými prostředky a poměrně výrazným proti-typem. Já jsem vysoký, hubený a hnědovlasý, zatímco Štěpán je svalnatý blondák. Byla zde tedy ještě dlouhodobější spolupráce, protože jsme si studium doslova prošli společně.

Hlavním aspektem mezi Jarešem a Mackiem je nevraživost. Mackie se bouří proti Jarešově vládě a Jareš ho chce popravit, protože se do něj jeho dcera zamilovala. Velmi nám v tom pomáhalo kamarádké popichování, které jsme vedli na zkouškách. Například jsme se neustále dohadovali, kdo z nás má hlavní postavu. Štěpán tvrdil, že to je on, protože je v nejvíce situacích a při klanění se publiku jde na jeviště jako poslední. Já jsem tvrdil, že to jsem naopak já, protože mám nejvíce textu a protože jsem v programu napsaný jako první. Víím, že to působí absolutně banálně, ale tyto maličkosti nám pomáhaly.

Nebo například v jedné scéně, kdy jde Jareš navštívit Mackieho do vězení, mi má Štěpán plivnout na boty. V průběhu repríz se však začala jeho trajektorie zvedat, až mi jednou plivl do obličeje. Je to sice odporné, ale podtrhlo to ještě více to, jaký je Mackie vzbouřenec, a ve mně to podnítilo o to větší agresi a zlost, kterou jsem vůči Mackiemu cítil.

5 Praxe

Během působení v divadle Disk se snaží studenti zvát na svá představení různé umělecké šéfy divadel, divadelní či filmové režiséry, aby si po škole mohli najít uplatnění v oboru. Ani já jsem nebyl výjimkou a jednal jsem stejně. Jelikož se ale považuji za věčného studenta, protože životem se člověk neustále učí, tak bych zde rád zmínil i některé zkušenosti z praxe, které mi pomohly v mé herecké cestě, či aspekty vedoucí zase k jiné herecké práci.

5.1 Švandovo divadlo

Po náročném, ale krásném působení v divadle Disk mě má první role v praxi čekala ve Švandově divadle na Smíchově v inscenaci *Anna Karenina* od Lva Nikolajeviče Tolstého v režii mého hereckého pedagoga Martina Františáka, který je rovněž uměleckým šéfem Švandova divadla na Smíchově. V této inscenaci mi byla přidělena role sluhy, který pracuje ve službách Oblonských. Následně se objevím ještě ve dvojroli jakožto mrtvola na nádraží při příjezdu Anny Kareniny.

Byl jsem samozřejmě rád, že má první práce v divadle bude s mým pedagogem, tedy člověkem, kterého znám, ale pochopitelně ve mně panovaly obavy, jak uspěji před řadou profesionálů, kteří se všichni navzájem znají a mají zaběhnuté vazby.

Musel jsem si ale uvědomit, že mám malou roli, tedy, že nemám ani moc prostoru na nějaký dramatický oblouk a vývoj postavy. Byl jsem spíše ukázkou domácnosti Oblonských a sloužil jsem celku, aby ostatní postavy mohly posouvat děj. S panem režisérem Františákem jsme ale přidali mé postavě určitou pohrdavost nad lidmi z venkova.

Tedy hned ze začátku příběhu, kdy přijede venkovan Konstantin Levin navštívit Stivu Oblonského, kterému v úvodu nasazuji ponožky na nohy, používám honosný výběr slov k pojmenování jídel (flensburské a ostendské ústřice nebo kaše à la russe), či použiji zcela jiný jazyk, aby tomu Konstantin Levin nerozuměl.

Vyšperkovaním byl můj následný a výrazný, skoro až čarodějnický smích, který zazní, když se Konstantin Levin snaží vzdělaně hovořit s Kitty Ščerbackou, do které je zamilován, ale pochopitelně se mu ve vztahu s ní moc nedaří.

Větší práci jsem v tomto divadle zažil na titulu *Cyrano z Bergeracu* od Edmonda Rostanda a Martina Crimpa, opět v režii Martina Františáka. Rozdíl zde je ale v tom, že jsem roli přebíral, což byla pro mě nová zkušenost. Tedy inscenace již byla nazkoušená a já si nemohl zažít dvouměsíční proces zkoušení. Měl jsem přebírat dvojroli Montfleuryho a posléze kadeta po

herci Petrovi Buchtovi. Veškeré mé učení spočívalo v neustálém sledování záznamu a ve snaze pochopit, jak postavu uchopil Petr Buchta. Nechtěl jsem ale úplně kopírovat jeho herecký výkon, pouze si ho osvojit a přidat k němu svoji autentičnost.

Montfleury je herec, který se v příběhu poprvé objeví v divadle, když má zahrát slavný Hamletův monolog. Vtip je ale v tom, že jeho monolog není dobrý, ztvárňuje ho špatně. Všem ostatním se výkon líbí, až na samotného Cyrana, který se ozve a Montfleuryho konfrontuje.

Uchopil jsem tedy Montfleuryho jako egoistického metrosexuála, který je o svém talentu až chorobně přesvědčen. Monolog zahráný Petrem Buchtou byl naschvál komicky přehráván; slova, která říkal, doslovně znázorňoval – „být či nebýt, to je oč tu běží“ – začal běhat po jevišti apod. Přijal jsem tedy tento přístup k zahrání, akorát jsem si některé doslovné vtipy pozměnil. Rovněž jsem využil své velké tělo a gesta víc roztáhl a neustále využíval své mimické prostředky.

Úspěchem pak byly komplimenty od kolegů z divadla, kteří mi gratulovali se slovy, jak jsem roli ještě povýšil.

Po čas reprízování jsem si k oné metrosexualitě a egocentrismu přidal jistou slizkost v podobě pohybů boků a hrátek s jazykem, zatímco pohledem zůstávám na jednom bodě. Dovolím si přirovnat Montfleuryho v mém podání k některým mužům v klubech, když se snaží získat sympatie u slečen. Jsou odporní a směšní, ale jejich ego jim nedovolí přestat.

5.2 Divadlo A. Dvořáka Příbram

V období ledna a února roku 2024 jsem začal zkoušet v divadle A. Dvořáka v Příbrami, konkrétně v inscenaci *Válka s mloky* od Patrika Bouška na motivy Karla Čapka pod režii Hany Marvanové. Naše verze tohoto titulu se poměrně dost lišila od knižní předlohy.

Děj začíná vyloděním se posádky kapitána Van Tocha na ostrově Tana Masa, kde kapitán najde inteligentní a učenlivé mloky a následně s nimi začne obchodovat spolu s továrníkem G. H. Bondym. V ten moment, kdy se ujedná plán, se kompletně změní příběh a dostáváme se do soudního procesu.

Posouváme se časem, kdy mloci postupně ovládají celou planetu, a během tohoto soudního řízení se má rozhodnout, zda je lidská rasa hodná vyhubení. Lidstvo zde obhájí Karel Čapek a za rasu mloků zde vystupuje prokurátor Salamander, kterého jsem znázorňoval já.

Během celého procesu a výměny argumentů zde probíhají různé rekonstrukce, kdy se divák společně se Salamanderem a Karlem Čapkem dostává do minulosti, v níž poznává různé

postavy a situace, které jsou pro soudní spor rozhodující. Vystoupí zde opět továrník G. H. Bondy, údržbář Gregs, novinářka Li Darling, pirát Pat Dingle, či mločí vědec Mercier. Celý závěr je uchopen ekologicky, kdy se rozhodne, že lidstvo vyhyne a mloci se odeberou zpět do moře, aby mohla být planeta ponechána přírodě.

Při práci na postavě jsem nejprve musel přijmout fakt, že nehraji člověka, ale mloka. Pomohl jsem si tedy nejprve vizuálním prvkem v podobě papírové izolepové pásky. Mloci totiž nemají 5 prstů, ale čtyři, slepil jsem si tedy ukazováček s prostředníčkem, abych si tento fakt osvojil a následně působil přirozeně v gestikulaci rukou.

Musel jsem se ale hlavně vyhýbat jednání coby člověka. Neustále jsem všechny lidi spíše pozoroval a zkoumal, zvláště Karla Čapka, proto se i pohled stal jedním z mých charakteristických prvků. Hrát si se stříhy v podobě rychlosti – někdy je dělat pomalejší, jindy zase naopak rapidnější, abych stále připomínal oboživelníka.

Nadále jsem musel brát v potaz, že většina mých replik jsou argumenty v soudním procesu, navíc jsou za mě převážně i pravdivé. Abych se ale vyhnul lidskosti, různé útoky na lidstvo jsem vyslovoval s pevnou lehkostí a chladností, zatímco jsem měl úsměv na tváři.

I přesto se ale postupem děje v Salamanderovi objeví lidské prvky, aby divák viděl jistou paralelu mezi mloky a lidstvem. Na povrch začne vylézávat jeho opovržení lidmi a známky krutosti, které si možná ani sám neuvědomuje (například useknutí prstu). Nesmím ale opominout jeho brilantnost a preciznost slova. Lidstvo a zvláště Karla Čapka, jakožto svého protivníka, má dokonale nastudované. Proto má vždy promyšlené další dva tahy dopředu na pomyslné šachovnici.

5.3 Autorská práce

Za svoji zatím krátkou praxi v oboru jsem stihnul i autorskou činnost, která se nejvíce projevila v kočovné družině Ductus Deferens. Tuto kočovnou družinu založili mí přátelé z vyššího ročníku po čas svého studia. Ve svém repertoáru mají převážně komedie, ovšem každá je autorská.

Tím mám na mysli, že na začátku procesu si vždy vyberou téma, či základní myšlenku a začínají psát samostatný text. Text ale většinou vzniká na improvizčních zkouškách, kdy se zadá téma a jeden vybraný člověk, většinou dramaturg, si některé repliky zapíše a posléze upraví. Nutno podotknout, že i hudba je zde autorská, většinou na reprízách bývá živá kapela s vlastní autorskou hudbou. Je to zkrátka tvůrčí proces, kdy na základě absolutní umělecké svobody a experimentace dochází ke kolektivnímu dílu, které má hlavně diváka pobavit.

Má největší autorská zkušenost proběhla v tzv. *Karamelounu*, který je pod hlavičkou Ductu Deferens. Je to divadelní koláž složená z autorských monologů, dialogů, stand-upů, písní, etud, slam poetry aj. Fascinující je především princip reprízování, protože každá repríza je jiná. My, jakožto účinkující, jsme povinni neustále psát a tvořit, abychom měli pokaždé nové texty, čímž si udržujeme stálejší publikum.

Zkušenost s psaním jsem měl již na střední škole, kdy jsem psával povídky či básně. Tentokrát jsem se ale setkal s přístupem tvoření dramatické postavy a jejího textu, kterou bych pak sám měl ztvárnit.

Pokoušel jsem se nejprve o vlastní stand-up, což je forma výstupu, který je založený na komedii, satirě, pozorování života nebo na aktuálních událostech. Když jsem ale začal psát, tak mi bylo správně vytknuto, že můj text je spíše terapie divákem. Použil jsem svůj text jako prostředek k vyzpovídání se ze svých pocitů před diváky, kteří poslušně sedí v sedadlech divadla. U takovéto formy si ale tvůrce musí uvědomit, kam má výstup směřovat. Pokládat si otázky typu: „Čím to může skončit? Čím to bude přitažlivé pro diváky? Mohou se se mnou ztotožnit?“ Zároveň se výstup váže k samotnému žertování. Humor bude úspěšný jedině tehdy, pokud budu vědět, kam směřuji.

Samozřejmě že stand-up nemusí být vtipný za každou cenu a může mít pro diváka určité poselství, ale musí v sobě obsahovat a nabízet něco víc, než jen stěžování si lidem. Autorovi by proto mohlo pomoci pro začátek vycházet ze svého fyzického typu, tím si totiž určí a pojmenuje zástupnou figuru, kterou by následně zastupoval.

Zkusil jsem na to jít tedy jinak a spojil jsem s kamarádem z vyššího ročníku a jedním ze zakládajících členů kočovné družiny Ductus Deferens, Markem Frňkou, se kterým máme dost podobný smysl pro humor. Po několika zahozených tématech jsme si uvědomili, čím se my dva nejvíce bavíme, když se potkáváme – bizarními klipy či texty písní na české hudební scéně.

Než jsme vytvořili text, nejprve jsme si určili směr naší etudy a naše postavy. Jelikož mě vždycky bavily konspirační teorie, napadlo mě tyto dva světy propojit – konspirační teorie a český hudební průmysl. Určili jsme si, že naše postavy budou dva konspirační vědci, kteří provádějí svůj výzkum před diváky. Na začátku si položíme otázku typu: „Stojí autonomní iluminátská sekta za úspěchem metaforické přesmyčky kapely Mirai?“ nebo: „Stojí pseudovědní reptiliánský národ za úspěchem metaforické přesmyčky rappera Raega?“, na které nalezneme odpověď v samotném závěru výstupu.

Otázky pochopitelně nedávají smysl, opíráme se o princip dadaismu, kdy jsou slova náhodně za sebou poskládána. A v tom je celý vtip etudy – vtipy jsme našli v absurditě a nesmyslu. Rozložili jsme si samotnou kostru na tři části a v každé z nich jsme používali jinou formu „hudební analýzy“. Hledali jsme šifry v názvech písní, skládali básně z názvů písní, provozovali pokusy nebo dělali fotomontáže a další.

Tyto jednotlivé skeče jsme ale potřebovali nějak jasně a přirozeně oddělit. Rozhodli jsme se tedy pracovat s trapností. Situace jsme oddělovali tanečními pauzami, následně beatboxem a ve třetím dílu této naší série jsme využili výrazový tanec. Je to činnost, která může ve dvojici na velkém prostředí působit komicky, zároveň ale, když je provozována vážně, docílí úspěchu u diváků. Tímto způsobem jsme mohli plynule dojít k další části.

Práce nad postavou tedy vznikla svým způsobem přirozeně. S Markem Frňkou jsme si vybudovali nejprve kostru celého výstupu, posléze napsali celkový text s důkladnou rešerší a samotné konspirování nad interprety vytvořilo organicky vtipy. Tím pádem jsme věděli, jak přesně naši etudu zahrát.

Využili jsme prvky stylizace, takže jsme měli přehnanější reakce a rychlejší střihy. Figurou našich postav byl komický vědec. Je také zábavné, že naše postavy jsou na papíře víceméně identické. Rozdílem byly naše fyziologické parametry. Já, jakožto hnědovlasý dlouhán, a vedle mě malý zrzavý člověk dodává na humoru už jen pohledem.

Samotné zkoušení a předělávání textu probíhalo v procesu. S Markem Frňkou jsme se setkávali osobně, když jsme spolu vyhledávali informace o interpretovi, nebo jsme studovali konspiraci. Jednou za čas proběhlo setkání všech aktuálních účinkujících, kdy jsme si výstupy navzájem předváděli a sdělovali si své dojmy. Pokud byl někdo v nesnázích a zasekl se na nějakém určitém bodě, ostatní mu mohli pomoci.

Závěr

Po opakovaném přečtení své diplomové práce si myslím, že jsem dokázal obsáhnout vybranou tematiku v adekvátní míře, jak jsem si původně představoval. Popisoval jsem zde svoji cestu v budování herecké postavy na základě různých žánrů, různých technik či jiných aspektů, náležitostí a vjemů, které mě v mé dosavadní herecké cestě stihly potkat. Je samozřejmé, že způsobů je mnohem více, ale s nimi zatím nemám natolik velkou zkušenost, abych popisoval patřičnou hereckou práci.

Jak jsem již napsal výše, považuji se osobně za věčného studenta a chci neustále poznávat, co mi herectví může nabídnout. Proto bych si několik různých odvětví herecké práce chtěl i vyzkoušet. Rád bych měl větší zkušenost s filmovým herectvím, také mě ale zajímá pohybové divadlo apod.

Je pochopitelné, že na některé vjemy či situace v herecké práci může někdo reagovat jinak, či někdo může vytvářet hereckou postavu úplně odlišně než já, ale jak jsem psal již v úvodu: Na DAMU nastoupil kluk se zkráceným tělem, bez fyzické výdrže, s vadou řeči a nízkým sebevědomím, ze školy ale vychází jako člověk, který se většiny záporů dokázal zbavit nebo je přinejmenším omezil a naopak své klady dokázal zveličit.

Toto souvětí mi připadá důležité, protože velká motivace v cestě za svým snem dokáže dělat divy. Dovolím si napsat, že jsem toho příkladem. Jsem zároveň rád, že tato diplomová práce mi pomohla utřídit si vzpomínky na svou hereckou cestu, která ještě stále pokračuje, a jsem nesmírně zvědavý, kam ještě povede.

Je možné, že má herecká práce na postavě se bude měnit s počtem nabývajících zkušeností. I tak si ale myslím, že je tato diplomová práce podstatná v rámci přístupu a metod po čas studentských let, či při prvním kontaktu s profesionálním divadlem.

Mrzí mě akorát již zmíněná celosvětová pandemie, která zapříčinila, že se nám omezila výuka. Několikrát jsem si pokládal otázky typu: „Nebyli jsme o něco ochuzeni? Stihli jsme se naučit vše, co jsme se naučit měli?“ Nechci ale zakončovat práci pesimisticky. Jakožto věřící člověk věřím, že vše má svůj důvod. První známky nabývajícího sebevědomí jsem poznal na základě práce s postavou Romea, na kterém jsem pracoval (právě kvůli pandemii) skoro tři čtvrtě roku. Dosáhl bych takového výsledku, kdybych na postavě pracoval „pouze“ jeden semestr? Kdo ví.

Každopádně všechny vjemy, které jsem za svoji zatím krátkou hereckou cestu zažil, jsem dle mého názoru vypsál, pojmenoval a náležitě rozebral. Věřím, že pokud by se tato práce někdy dostala do rukou budoucího studenta, bude mu jistě přínosem.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4.
- DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).
- POLÁK Matěj. Postupová práce: Herecké přepětí, napětí a uvolnění
- POLÁK Matěj. Školní práce: Dramatické jednání a herecký (scénický) výraz
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Fr. Borový, 1940. Umění a život (Fr. Borový).
- WILDE, Oscar. *Jak je důležité mítí Filipa: [lehkovážná komedie pro vážné lidi]*. Vyd. 5., V nakl. Artur 2. Přeložil Jiří Zdeněk NOVÁK. Praha: Artur, 2008. D (Artur). ISBN 978-80-87128-16-9.