

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Činoherní herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Divadlo jako svobodné vidění světa

(divadlo a jazz)

William Valerián

Vedoucí práce: MgA. Michal Pavlata

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 19. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of dramatic theatre

MASTER THESIS

**Theatre as a free vision of the world
(theatre and jazz)**

William Valerián

Supervisor: MgA. Michal Pavlata

Opponent: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Date of exam: 19. 9. 2016

Academic degree: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Divadlo jako svobodné vidění světa (divadlo a jazz)

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Má diplomová práce nese název Divadlo jako svobodné vidění světa (divadlo a jazz). Zabývám se svým pátráním po souvislostech v hudebním a hereckém uměleckém vyjádření v průběhu studia, které začalo na konzervatoři - obor saxofon. Z hodin herecké tvorby a později tvorby ve školním divadle Disk vybírám okamžiky, které mi nejvíce přispěly k hledání svého vlastního „jazzového“ hereckého přístupu a „osvobození“ na jevišti a jeho následném využívání v pozdějším profesionálním životě.

Abstract

My thesis is titled Theatre as a free vision of the world (theatre and jazz). I deal with my search for connections between music and acting artistic expression during the study, which began at the conservatory – saxophone department. From acting lessons and later works in the school theatre Disk I choose the moments that helped me to find my own „jazz“ acting approach and „liberation“ on the stage and its subsequent use in later professional life.

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce panu MgA. Michalu Pavlatovi za ukázání mi této myšlenky jazzu na divadle, jejím následném praktikování v hodinách herecké tvorby a za konzultace a dlouhé hovory o jazzu, divadle a Činoherním klubu. Dále děkuji panu Viliamu Dočolomanskému a souboru Farma v Jeskyni, kde jsem pochopil co je to hudba v pohybovém vyjádření a panu Janu Kačerovi za četné rozhovory na dané téma. A naposledy děkuji svým rodičům, Jakubovi Koudelovi a Tomáši Havlínkovi za přátelství a motivaci a Báře Jánové za to, že je.

Obsah

Úvod	9
1. Jazz	10
2. Studium před DAMU	13
3. Studium na DAMU.....	15
3.1 Komédie a energie	20
3.2 Othello a emoce	23
3.3 Jazz ve Višňovém sadu	26
3.4 Zabiják Joe	30
4. Studium v Disku.....	34
4.1 Mučedník.....	36
4.2 Čechov na Jaltě.....	38
5. Závěr.....	41
Zdroje	44
Použitá literatura.....	44
Divadelní hry.....	44
Internetové zdroje.....	44

Úvod

Začalo to jednoho krásného květnového odpoledne, kdy nám o obědové pauze nepřišel na mysl lepší nápad, než vzít nástroje a jít do Karlovy ulice hrát jazz. Bylo to asi dva měsíce potom, co se magistrát rozhodl tento zákaz hraní na ulici zrušit, a proto jsme to už dva měsíce takto praktikovali, sem tam si něco přivydělali, ale hlavně si dobře zahráli. Zrovna to odpoledne procházel kolem pan Pavlata, naše muzika se mu velmi líbila, co bylo ale důležitější, přišel za mnou a během toho co jsem hrál, že jsem ho skoro neslyšel mi do ucha řekl: „*Proč to divadlo nehraješ taky jako jazz?*“

V té době jsme pracovali na komediích a já byl pod jeho vedením, dělali jsme Goldoniádu, takže nemohla být lepší příležitost přemýšlet nad touto větou.

Když jsem žádal o vysvětlení bylo mi řečeno, že v Činoherním klubu je tenhle přístup přímo metodou. V mnoha případech jde o jakousi divadelní jam session. Tehdy v prvním ročníku byl Činoherní klub mnou nejnavštěvovanějším divadlem, viděl jsem Pana Polštáře, Podivné odpoledne doktora Zvonka Burkeho, Maska a tvář, Osířelý západ, vlastně celý repertoár.

A postupně jsem začal chápat o co jde.

1. Jazz

O jazzu jako takovém, tedy především hudebním stylu, ale taky životním stylu bylo napsáno tisíce a tisíce knih, žádná z definic tedy nebude úplně přesná a jednoznačná, stejně jako jazz sám. Mně osobně přijde být nejpřesnější definice z Wikipedie - internetová encyklopedie, jejíž články musí být dostatečně ozdrojovány, aby bylo možno je považovat za pravdivé.

Cítuji volně, za obsah ručím: *„Jazz čili džez (z angličtiny), je původně americký hudební styl, který vznikl na začátku 20. století mezi afroamerickou komunitou na jihu Spojených států amerických smísením afrických a evropských hudebních stylů. Jeho africké kořeny se projevují hlavně v používání blue tónů, odpovídaček, improvizace, polyrytmů, synkop a spláchnutých tónů. Později přebíral i prvky populární hudby.“*

Z toho všeho co jsem o jazzu naučil na konzervatoři vím toto:

Blue tóny - zvětšená kvarta, její akord je akordem nejvzdálenějším od základního tónu tóniny.

Odpovídačky - muzikanti si rozdělí jednu hudební část (chorus, vysvětlím později) na několik stejných dílů a pomocí svých nástrojů si odpovídají.

Improvizace - v rámci chorusu se dá zahrát prakticky cokoliv, je výhodou zůstat v tónině, ale i to bývá velmi často porušováno.

Polyrytmy - několik rytmů zaznívajících zároveň ve 3/4 taktu a 4/4 taktu apod.

Synkopy - přízvuk na nepřízvučné době nebo předražení doby, kdy by se očekávala přízvučná doba.

Spláchnutý tón - tón který vyznívá nepřesně až nelibozvučně nebo tón, který skoro není slyšet, ale má své opodstatnění v rámci kontextu.

Chorus - skladba, věta, část, jakýkoli větší celek, který se opakuje a na jehož základu se improvizuje. Například skladba Summertime z muzikálu Porgy and Bess od George Gershwin, je jeden z nejznámějších tzv. Jazzových standardů, což jsou skladby z muzikálů, ale i původní skladby jazzových skladatelů, ze kterých se stalo jakési hudební dědictví, po kterém může kdykoliv a kdokoliv sáhnout a zpracovat dle svého uvážení.

Jazzoví muzikanti musí pro dobrou muziku poslouchat jeden druhého. Musí poslouchat druhého více než sebe, protože největší inspirací v jazzu není to co leží uvnitř mne jako muzikanta, ale co leží vně. Musí si všichni osvojit řemeslná pravidla muziky, ale hlavně proto, aby je mohli porušovat a porušovat je společně, protože, když se všichni poslouchají (jen *slyšet* je málo), můžou společně přejít do jiné tóniny a přitom stále hrát stejnou skladbu. Tady je zcela jasná souvislost s divadlem a herectvím, kdyby se herci, ale ne jenom herci v divadle při práci neposlouchali, kam by nás to asi zavedlo?

V hudbě i v divadle, ale myslím i v životě a v kvalitním soužití lidí je nejdůležitější komunikace. Jazz i divadlo (a nejen tyto dva typy uměleckého vyjádření) jsou podle mě jako v přírodě organickým spojením několika buněk, díky němuž je možno dosáhnout většího a kvalitnějšího výsledku, než kdyby buňky existovaly každá jedna odděleně. Protože co jsme my? Lidé, ale i zvířata, rostliny a vše živé? Organismy, které se skládají z buněk, které plní svoji povinnost a fungují v symbióze s ostatními.

Po tomto teoretickém vysvětlení co je to jazz, ač praktické vysvětlení by bylo mnohem efektivnější, je snad jasné proč jsem se do Činoherního klubu vracel a stále vracím. Jednalo se právě o tento zážitek ze souhry, ze vzájemného cítění, kdy každý jednotlivý člen pracoval sám za sebe a přece s ostatními. Byli to ale především herci, kteří mě zaujali ze všeho nejvíc. Způsob jakým říkali repliky - za každou byla cítit hluboká lidská zkušenost, způsob jakým si odpovídali a vlastně hráli celou hru, na mě působil jako činoherní jam session. V Činoherníku se divadlo hraje velmi často jako jazz.

Od té doby, co jsem pochopil co tím je myšleno, jsem se rozhodl, že o tento přístup budu usilovat taky. Nevěděl jsem pořádně jak, ale v momentech kdy jsem

přicházel do praxe ve škole i mimo školu jsem si určité návyky a způsoby jak toho docílit vypěstoval.

Jestli jsem byl úspěšný, to jsem zatím nezjistil. Hudba, divadlo a ani jiné umění si nedá svou úspěšnost ničím změřit. Existují jen emoce a myšlenky a mnohá jiná četná působení na diváky, která se dají těžko vysvětlit slovy, ale podle nichž přece jen dokážeme poznat zda byl daný výkon špatný, průměrný a nebo úžasný. Když se tento „svátek divadla“ podaří, vzniká mezi jevištěm a hledištěm obrovská energie lidská. Diváci jsou spolutvůrci večera.

Za celou dobu svého studia činoherního herectví jsem pochopil, že by se z každého z nás měla stát individualita. Herecká osobnost, která je schopna přistoupit k jakékoliv práci úplně od začátku s patřičnými zkušenostmi, které nám škola dala. Nikdo nám ale přesně neřekl jak se to dělá, tak na to budu muset přijít sám.

2. Studium před DAMU

Abych mohl popsat své snažení pochopit svůj vlastní způsob herectví, měl bych se vrátit ještě do doby před DAMU.

Když se teď dívám zpátky, jeví se mi základní elementy k vytvoření silné herecké individuality velmi jasné. Tyto elementy jsou podle mně: patřičná pokora, ale přesto sebedůvěra ruku v ruce kráčeující se svobodou. Jsou spjaty tak úzce, že by se mohly sloučit v jeden jediný pojem a tím je právě jazz ať už ho hraje na jazzovém festivalu nebo na činoherním jevišti.

Studoval jsem na ostravské konzervatoři klasický saxofon, tedy ne jazz, ale saxofon a jeho užití ve vážné hudbě. Saxofon byl vynalezen v 19. století jak se píše opět na Wikipedii. Nástroj se nikdy ve vážné hudbě plně neprosadil, takže jsem měl dojem, že svým studiem házím hrách na stěnu, protože nabídka práce jako sólového saxofonisty ve vážné hudbě prakticky neexistuje.

Dostal jsem od svého profesora, který je sám velmi zdatný jazzman, ultimátum - pokud splním všechno z osnov vážné hudby, bude mě po nocích učit základy jazzu. Už na střední škole byl můj zájem studovat jazz, nehledě na cokoliv, patrný. Na vážné hudbě jsem si osvojil řemeslné základy muziky a na výuce jazzu vlastní invenci a doteď se mi to vyplácí. Když bych měl někdy učit hudbu, učil bych ji přesně takto.

Během té doby jsem se ale bavil spíš s herci, kteří studovali ve stejném ročníku. K začátku čtvrtého a tedy maturitního ročníku jsem s nimi začal i hrát a to ne muziku, ale divadlo a někdy tehdy se ve mně zrodil nápad přihlásit se na hereckou vysokou školu. Jen tak. Vyzkoušet to. Nutno podotknout, že před mým přijetím na saxofon, jsem se hlásil i na herectví na ostravskou konzervatoř a nedostal se ani do druhého kola.

To mě ovšem vůbec neodradilo a rozeslal jsem tedy přihlášky na DAMU alternu i činohru a na JAMU taktéž. První v pořadí byly přijímačky na činoherní herectví DAMU. Má příprava nebyla nijak zásadní. Jednou jsem se sešel s mojí kamarádkou a herečkou z Komorní scény arény, procházeli jsme můj první monolog

a to monolg Lancelota z Kupce Benátského. Lancelot se hádá s ďáblem a zároveň se svým svědomím, jestli má utéct od svého pána a nebo ne.

Začali jsme připravovat určitou pohybovou aranž kdy ďábla představovala pravá ruka a svědomí levá. Nepřipadal jsem si zrovna svobodně, spíš mi to celé přišlo trapné a mohl jsem za to bez výjimky já, ale tehdy jsem nedokázal vymyslet jak to změnit. Celá schůzka skončila vzájemným nepochopením a nedozkoušením monologu, takže mé vyhlídky na přijetí nebyly zrovna nadějně.

Další monolog už jsem se tedy naučil sám, a tady přišla ona provázanost s jazzem. Jednalo se o monolog ze hry Jeppe z Vršku. Chtěl sem se vyhnout fiasku a určitému zablokování jako to bylo s Lancelotem, rozhodl jsem se tedy, že když na tento monolog u přijímaček dojde, budu improvizovat, ostatně jako další dva monology, které jsme měli mít připraveny.

Když jsem přišel před komisi, byl vybrán právě Jeppe. Monolog jsem zimprovizoval, básničku odrecitoval a gruzínskou lidovou písničku jsem si doprovodil bubnováním na židli, což jsem předtím nezkoušel a do druhého kola jsem se dostal.

Tady přišel zásadní moment co se mé sebedůvěry týče. Zpětně už vím, že být přijat do druhého kola není žádné terno, ale ve mně se tím něco otevřelo, začal jsem si věřit, což vedlo až k mému přijetí.

Sebedůvěra je pro herce naprosto zásadní element, protože když herec nevěří sám sobě, těžko mu jeho umění bude věřit někdo jiný. Je to stejné jako s láskou, když nebudu mít rád sám sebe, jak mě může mít rád někdo jiný? V průběhu studia byla má sebedůvěra několikrát řádně otřesena, vzali nás 15, na každé první hodině daného předmětu nám pedagog jako první věc řekl: „*Vás je strašně moc.*“ Vyhazování tedy bylo nevyhnutelné. Konkurence veliká, technika nulová, došlo k nejhoršímu. Bylo třeba začít pracovat.

3. Studium na DAMU

Zmiňoval jsem své studium vážné hudby, při kterém jsem získal řemeslo. Co to vlastně je řemeslo, když se o něm mluví v kontextu praktikovaného umění? Myslím, že to znamená to samé co technika; můj nástroj má kvalitní zvuk, dokážu zahrát i velmi rychlý sled tónů, noty číst umím, neustále používám dynamiku a ovládám i nepravidelné rytmy. Tehdy mi byl nástrojem saxofon, jehož techniku jsem si osvojil i když i v tomto případě se mám pořád co učit. Nástrojem v herectví je mi vlastní tělo.

Michail Čechov píše: *„První a nejdůležitější je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům. Té ovšem nelze dosáhnout pouze 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.“* [ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.]

A bez delšího vysvětlování - svědectví Karla Čapka když viděl Michaila Čechova v Eriku XIV.: *„Zrovna v těch dvou slovech „tělo a duše“ je tajemství tohoto ohromujícího uměleckého výkonu; tělo může „odívat“ duši, může ji „symbolizovat“, může ji „vyjadřovat“; ale teď přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) jest duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše.“* [ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.]

Vznikla tedy potřeba naučit se ovládat své tělo a mít nad ním kontrolu. U mnoha herců lze pozorovat to, jak nemají vládu nad svým vlastním tělem. Hercův pohyb na jevišti by měl být přirozený, autentický a především související s postavou. Uznávám, že můj hlavní problém tkví právě v těle a pohybu. Každý má tělo postaveno jinak a já nejsem výjimkou. Při scénické tvorbě mi dokonce jedna nejmenovaná režisérka položila otázku: *„Proč chodíš tak divně?“*

Otázka mi moc nepomohla, zato Michal Čechov a série cvičení, která následují za první kapitolou ano. Ve cvičeních se pracuje se čtyřmi kvalitami, které autor nazývá modelování, plutí, létání a vyzářování. Všech 7 cvičení, která se na tyto kvality zaměřují jsem absolvoval, nutno podotknout, že jsem se k praktickému zkoušení odhodlal až ve druhém ročníku, ale výsledek na sebe nenechal dlouho čekat a já byl se svými studijními výsledky už o něco spokojenější.

Cvičení spočívají v konstantních a nepřerušovaných velkých pohybech, kterými se pomocí psychiky a individuálním pochopením toho co vlastně Michail Čechov myslí dodává specifická kvalita. Vždy se jedná o jednoduchá, ale konkrétní gesta, zapojení centra, představování si zvětšování se a zmenšování se a tak dále. K těmto cvičením se pravidelně vracím a doporučuji to každému.

Velmi mne mrzelo, když jsem si uvědomil, že podobné věci s podobným výkladem na DAMU nikdo neučí. Nevím proč jsem si myslel, že se podobné věci budou vyučovat, možná jsem si studium herectví představoval příliš romanticky. Jedna semestrální zkušenost však ve mně zanechala hlubokou stopu. Byly to středeční hodiny s panem profesorem Horanským v úplně prvním semestru, kterých jsme se účastnili všichni, kteří byli do studia přijati, tedy i ti co byly posléze vyhozeni.

Zřetelně si vzpomínám, že seminář s panem Horanským byl přesně to, jak jsem si studium na DAMU představoval. To, že tento seminář byl vlastně něco výjimečného jsem si s povzdechnutím uvědomil až později. Nicméně jsme byli vystaveni působení hereckého coache na způsob toho, jakým se to už léta dělá v Americe. Celá záležitost má také velmi psychologický a motivační podtext. V podstatě vám někdo říká, čím a kým se musíte stát, abyste dosáhli oné určité umělecké svobody. Bylo od nás vyžadováno improvizovat v zadaných situacích teď a tady, předvést co umíme, „ukázat jak jsme dobří," prostě zahrát svoje sólo ve společném chorusu.

Byla to pro mě velká škola a věřím, že i pro všechny mé spolužáky. S postupem let co jsme spolu byli ve třídě jsme se samozřejmě začali znát a prvotní ostych šel stranou před dobře odvedenou prací. Ale v prvním semestru, kdy jsme se setkali s tímto mentorem pro mě individuální improvizované vystoupení před celou třídou byl nelehký úkol, který jsem ale tehdy a tam zvládnul. Tím myslím to, že scéna začala a skončila, pohyb z bodu A do bodu B. Jaké ono vystoupení bylo se nedalo a stále nedá ničím změřit, jak už jsem zmiňoval.

Sama konkrétní výuka pana profesora Horanského probíhala následovně. Přišli jsme na hodinu, vzali si polštáře a posedali si ve třídě, tak abychom každý měli patřičný prostor, nesměli jsme se o nic opírat. Poté jsme si otevřeli své „lodní deníky“ a pan Horanský vždy přišel s citátem, který si pro danou hodinu „vezmeme na cestu.“ Jako první jsme na hodině probírali co je to vlastně hra a kde se vzala, a citát byl od Alberta Camuse: „*Kdyby svět byl srozumitelný, nebylo by umění.*“

Celé čtyři hodiny jsme jen seděli a brainstormingovou formou jsme kolektivně přicházeli na to, že naše práce, tedy práce herecká, je starší než práce sama. Hra je od prvopočátku naší existence to co děláme, ještě předtím než nabydeme vědomí sebe sama. Hra je způsob jakým zjišťujeme jak funguje svět a jak funguju já vůči světu. Je to čistě svobodná, soustředěná ztráta zábran. Netřeba vysvětlovat, že s mým hledáním jazzu v herectví mi tyto myšlenky přišly vhod.

Došlo mi tedy, že když chce být herec dobrý, ale opět ne jenom herec, ale každý kdo chce svou práci dělat dobře, musí ve své práci najít zálibení. Podobně jako se sebedůvěrou a láskou, když mě má práce nebude bavit, jak může bavit někoho jiného?

Herectví je studium lidství. Aby mohl být herec hercem dobrým, takovým, který promlouvá k lidem prostřednictvím divadelních her a rolí, měl by být také dobrým/kvalitním člověkem, i když vím, že i kolegové, kteří nejsou zrovna charakterové klenoty, umějí zahrát dobré divadlo. Je nutné pozorovat a analyzovat lidi a sama sebe a nejlépe s tím nikdy nepřestat. Shakespearovy hry byly napsány před více než pěti sty lety, dalo by se předpokládat, že tehdy život lidí vypadal úplně

jinak, přesto k nám tento autor promlouvá jazykem lidským až v takové míře, že si často můžeme myslet, že do nás tento autor vidí víc než lidé, které označujeme za dobré přátele.

V divadle se mi často stává, že zapomenu proč jsem přišel a přitom se rozptyluju tím, že sedím v divadelním sále, kde je spousta lidí a já vnímám jak vypadá scénografie, kostýmy, jak se režisér popasoval s výkladem té a té scény a jak se jeden herec za představení šestkrát přeřekl a jednou neřekl vůbec nic a musel být zachráněn, v horším případě, kdy bylo slyšet náповědu až do páté řady. Ano, pokud chci být příslušníkem hereckého cechu, rozumová analýza je na místě.

Nejhezčí momenty jsem však zažil když jsem tohle vše ani neměl čas zaznamenat a byl jsem vtažen do děje a příběhu a osudu lidí, kteří řeší mnohdy i větší přízemnosti než příslušníci naší generace. Jak se to ale stalo? Čím to bylo, že jsem byl tak vtažen do děje, že mi opodál zvonící telefon zněl jako hodně stará vzpomínka? Myslím, že to bylo dokonalou souhrou herců.

To je ta souhra, o které všichni mluví, když se řekne jazz na divadle. Tady se hodí další citát z mého lodního deníku, konkrétně kapitoly, která se jmenuje Řád a improvizace: „*Improvizace je absolutní partnerina.*”

Herci hráli tak, jako by se to co se na scéně dělo, dělo právě v tuto chvíli a nikdy předtím a dávali naději, že při příštím představení to bude zase trochu jinak. Každý další impuls jeden druhému byl načasován takovým způsobem, že mi nezbývalo nic jiného, než se představení úplně poddat a otevřít svou mysl a chvíli v podstatě nepřemýšlet a jen čekat co se proboha stane dalšího. Za všechny ostatní představení, která byla takto úžasná (a bohužel jich nebylo mnoho), můžu jmenovat Pension pro svobodné pány v Komorní scéně aréně v Ostravě, Pana Polštáře v Činoherním klubu a Racka v Dejvickém divadle.

Každou touto zkušeností jsem byl poznamenán a utvrzen v tom, že kráčím správným směrem. Věděl jsem tedy teoreticky co mám dělat, ale nenacházel jsem

praxi, kde to uplatnit, ale to mluvím pouze o prvním semestru. Chtěl jsem kout železo dokud bylo žhavé, ale neměl jsem železo.

Proti výuce pana profesora Horanského jsme měli hereckou tvorbu, kde jsme byli rozděleni do dvou skupin a pracovali na antice. Já byl ve skupině pana Mrkvičky a nejsem schopen říct co přesně bylo ode mě špatně. Nedokázal jsem pochopit, proč tohle děláme a sklouzával jsem až k apatii, práce mě vůbec nebavila. Má sebedůvěra se pohybovala někde kolem bodu mrazu a ještě níž.

Nebyl jsem schopen uvolnit patřičnou energii na to, co po mně pan Mrkvička chtěl. Pořád jsem se snažil zahrát a ukázat antickou postavu v celé její velikosti a co se týče Kreóna, i nebetyčného rozhořčení, že se někdo odvážil jít proti němu, ale necítil jsem nic, než jen trochu ohřátý vzduch co ze mě vycházel.

Ty dvě scény, které jsme každý měli, partnerění moc nenabízely. Zpětně chápu proč je antika jako součást výuky důležitá. Herec se přece musí umět pevně postavit, mluvit nahlas, vyzařovat autoritu nebo v případě Hlídače ukázat i lehkou komedii, která ovšem do scény vůbec nepatří a možná proto je tak žádoucí.

Také bylo užitečné naučit se říkat repliky do tečky ve správný čas a ve správný čas také neklesat hlasem, ale naopak zvyšovat intenzitu až k výsledné pointě daného odstavce. Jistá hudebnost se začala objevovat i tady, ale vzhledem k mému „zablokování“ a strachu z vyhození, který mé umělecké snahy paralyzoval, jsem si jí jen těžce všimal, že jsem ji ani nedokázal využít. Jazz se nekonal. Svoboda byla pohasínajícím ohýnkem na ostravské vysoké peci.

Na následujících pohovorech mi bylo řečeno, že bych měl zapracovat na svém energetickém vkladu. Za každou připomínku co jsem dostal, a která by mě mohla popohnat vpřed jsem byl vděčný. Byl jsem rád, že jsem nebyl vyhozen a také, že jsem zjistil co je nejspíš můj největší problém a je tomu tak stále, ale teď už aspoň vím na co se mám soustředit.

Rozhodl jsem se pokračovat v hledání svého přístupu, o to víc ho sloučit s uměním vydat patřičnou energii, protože ubrat se dá vždycky. Také jsem pochopil, že mé hraní na saxofon a připomínka pana Pavlaty, ať hraju divadlo jako jazz souvisí ještě jinak.

Vždy když hraju na saxofon, dá se říct, že hraju velmi agresivně, hodně tónů, které harmonicky měním, až se ze saxofonu vlastně stává harmonický nástroj, což saxofon vůbec není. Myslím, že se mé hraní (na saxofon) dá považovat za energické, snažím se především akcentovat onen pocit života a svobody, který se dá zhudebnit, stejně jako herectvím zahrát.

John Coltrane, nejvýznamnější světový saxofonista dosud, řekl: *"Kompletní lidská zkušenost je vyjádřena v onen bezprostřední moment."* [KOVARŽÍK, Petr. *John Coltrane: 1926-1967*. 1997.]

Doufal jsem, že už jsem byl nasměrován na správnou cestu, opak byl pravdou, ještě zbývalo mnoho studia a to byl teprve začátek.

3.1 Komédie a energie

Když si teď vzpomínám na seminář v prvním ročníku s paní docentkou Sílovou, vybavuje se mi pro mé studium další zásadní věta: *„Vás tady nikdo nic nenaučí, ale vy sami se toho můžete naučit velmi mnoho.“*

Tahle věta do celého studia herectví na DAMU vnesla trochu více světla. Se zdravou sebereflexí mohu říct, že když jsem viděl své spolužáky a to nejen z ročníku, dokázal jsem pochopit, že nepatřím k těm nejtalentovanějším. Už od konzervatoře mi ale všichni říkali, že talent je pouhých 10% úspěchu, zbytek je píle a práce, což dává smysl. Ve hře na saxofon se to pozná nejlíp, kdybych ve své době necvičil tři hodiny denně, těžko bych dokázal zahrát povinné osnovy vážné hudby a být potom s ještě lepší technikou vyučován jazzu.

Celé je to na mně. Kdybych měl někdy učit herectví, učil bych ho takto. Teď, když jsem pochopil co hledám, mohl jsem začít hledat a nenaskytla se lepší

příležitost než semestr komedií pod vedením pana Pavlaty. Dělali jsme úryvek z Goldoniády, kdy se potkají dva obchodníci s kukuřicí.

Baron Gisral: Kde vy se tady račte brát?

Hrabě Donnerwetter: Obchodně, na cestách, a vy?

Baron Gisral: Já obdobně!

Hrabě Donnerwetter: Co obdobně?

Baron Gisral: No obdobně, obchodně, na cestách!

Předtím než jsme začali vytvářet prostorovou aranž jsme poměrně dlouho seděli u stolu. Pan Pavlata nás nechal na čtených zkouškách dialogy číst v různých tempech a na různé způsoby. Tady už jsem si všiml, že se začíná pracovat s hudebností, ve které jsem vždy spatřoval svou sílu a práce mě začala velmi bavit.

Když jsme šli do prostoru, stále jsme nepřipravovali konkrétní výsledek. Pan Pavlata nám dal zadání, kterým se podle mě snažil ukázat nám jak má taková souhra vypadat. Chtěl obejít složité vysvětlování, které by se dalo pochopit pouze rozumem a nechat nás to pochopit přímo v situaci.

Nechal nás úvodní repliky tohoto dialogu na sebe střílet jako kdyby to byly tenisové míčky a my tenisté. Poté se začala aranž sama rodit a my jsme k ní nadále vymýšleli nová zadání. Tady bych se opět rád odkázal na svůj lodní deník: „*Svatá improvizace učí vstoupit do situace tělem. Tělo a intuice nelžou.*”

Tento způsob zkoušení ve mně zanechal hluboké stopy, protože jsme dostali prostor na to, se radovat z naší práce a naším cílem byla v počátcích semestru cesta. I můj lodní deník říká: „*Cesta je nad cíl.*”

Podobná praxe v normálních repertoárových divadlech nenastává. Na nazkoušení hry je sotva 6 týdnů, my jsme na jeden dialog měli celý semestr. V tomto přístupu ke studiu herectví shledávám pozitivum. Když nám do klauzur zbýval měsíc, mohli jsme říct, že máme prakticky hotovo, ale pracovat jsme museli dál, a tak jsme každý mohli přinést nová zadání a experimentovat až za hranice divácké únosnosti.

V té samé době jsem dostal od kolegy a tehdejšího hereckého partnera Jacoba Erftemeijera pořádnou lekci, za kterou jsem dodnes vděčný. Byli jsme zrovna ve fázi, kdy jsme došli k podobě, u které jsme se shodli, že ji takto předvedeme na klauzurách. Když jsme tento náš výsledek projížděli, Jacob jakoby přestal partnerit, nechápal jsem co se děje. Celá naše práce už nebyla tím čím bývala, já jsem si začal připadat trapně a Jacob vypadal, že se ho to netýká. Přišel jsem si zrazen, pochvalu jsme nedostali, spíše následovaly připomínky, které reflektovaly můj pocit, co se s tou prací stalo?

Později toho dne jsem šel za Jacobem a snažil se vyzvědět, co to mělo znamenat. Bylo mi řečeno, že se zcela vědomě rozhodl nechat to na mně. Nerozuměl jsem. Vždyť celý ten dialog je jen o nás dvou, měli bychom oba hrát spolu. Jacob odpověděl, že souhlasí, tím pádem by měl být od nás obou viditelný stejný energetický vklad.

Takže jsem byl opět na začátku aniž bych si to uvědomil. Objevil jsem sice, že jazz v herectví existuje, mnohem důležitější ale bylo pochopit tuto čistě řemeslnou záležitost. Umělec by měl do umění vkládat sám sebe. Každý jednotlivec musí nést takové kvality, že i kdyby na scéně pouze rozsvěcoval svíčku, tento moment by se mohl považovat za malé umělecké dílo.

Na té nejmenší roli pošťáka, jehož dopis posunuje děj se dá odehrát velký výstup, který může sklidit ovace, příkladem je krátký výstup Ivana Trojana ve vinohradském divadle v Poprasku na Laguně. [Poprask na Laguně. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=X1HHr7hVtoI>]

Na účet mé práce s energií jsem vyslechl a stále poslouchám množství připomínek, takže problém stále trvá, přesto už o něm vím, tedy s ním vždy můžu v předstihu začít pracovat. Mé roční angažmá v Mostě je zářným příkladem.

Ke svému plnému soustředění na souhru jsem tedy ještě přidal patřičný energetický vklad. V podstatě jsem se přestal zabývat sebe zhodnocováním v přítomnosti na jevišti a nebál se jít až do trapnosti. Člověk musí riskovat, když chce něco nalézt.

Výsledek na sebe nenechal dlouho čekat. Připadalo mi, že jsme zpět u správné stoupavé tendence a že vyhazov se neuskuteční. Tyto pocity bývají v praktikovaném umění záludné. Herec má mnohdy pocit, že hraje výborně, přitom to tak vůbec není a naopak. Mé známkové hodnocení se oproti minulému semestru zvýšilo o jeden stupeň. To sice nebyl velký důvod k radosti, ale také ne ke smutku. Vyhozen jsem stále nebyl, varování jsem však dostal úplně stejné. Chceme více energie, provolávali kantoři. Vždycky si na to vzpomenu když mám pocit, že energii ztrácím.

3.2 Othello a emoce

V dalším semestru vedla naši skupinu paní Pleštilová. Po dvojicích jsme dostali dialogy ze tří různých Shakespearových her, takže bylo jasné, že kromě práce s veršovaným textem a hudebností půjde také o souhru. Pro pokračování v mém hledání nemohla nastat lepší příležitost.

První nepříjemnosti přišly u čtení. Jak se vlastně vyrovnat s blankversem a přitom zůstat autentický a nesklouzávat k patosu. Přeložil jsem si všechny své repliky do naší, ale v tomto případě raději použiju slovo mé, současné verze českého jazyka. Představil jsem si, že Othellovi je 22, s kamarády zajde na pivo a někdy, když nemá peníze hraje na ulici jazz. Tuto autostylizaci jsem poté v práci na roli nepoužíval, ale věděl jsem o ní.

Dalším způsobem, jak se vyrovnat s určitou prkenností v mluveném projevu byla hudba. Blankvers je vysoce rytmická a hudební záležitost a proto, když jsem

spojil tyto své dva přístupy, docílil jsem jistého úspěchu, ale další problémy na sebe nenechaly dlouho čekat.

Dělali jsme dialog, který nastartuje tragické události v životě Othella i Desdemony, kdy Jago našeptává: „*Cassio není tak čestný jak se zdá být.*“ Paní Pleštilové se zdálo, že toho mám málo, scéna je spíš o Yagovi a tak mi přidala ještě proškrtanou scénu s Desdemonou.

V této scéně je Othello již velmi psychicky rozložený žárlivostí a hněvem a v naší klauzurní podobě začal Othello Desdemonu na konci dialogu opravdu škrtit. Dokud se neřeklo stop. Pro mladého herce, který neví jak nakládat s energií a zdržuje se tím, že pořád někde hledá jazz to byl esenciální úkol.

Metody paní Pleštilové byly jiné, než s jakými jsem se předtím setkal, musím ale říct, že účinné. Nikdo nás nic nenaučí, ale sami se můžeme mnoho naučit. Byla ode mě vyžadována autentická a expresivní reakce na danou situaci, tedy obrovský hněv, zášť, žárlivost, chuť vraždit. Při práci na roli jsem si uvědomoval propastný rozdíl mezi psychikou postavy a tou mojí, což mne v současné době vždy osvobozuje, tehdy tomu ale bylo jinak.

Opět jsem se cítil blízko totálního zablokování a nedokázal jsem, jak říká můj lodní deník „*dát všechno všanc a nic napůl.*“ V tomto okamžiku paní Pleštilová vstala a začal mě nahánět po místnosti, dloubat do mě, strkat a všemi možnými způsoby otravovat a přitom na mě křičela ať jí to vrátím. V tento moment se ve mně vzedmula opravdová vlna vzteku, ale ne jenom na ni, ale úplně na vše co mě na světě kdy mohlo štvát.

Tento psychofyzický moment jsem si v sobě podržel a scénu jsme odehráli tak, jako nikdy. Skrze velkou nesvobodu a hranici zablokování došlo k uvolnění energie, o které jsem ani nevěděl, že ji mám. Objevil jsem tedy kouzlo, které nám od pana Stanislavského a všech ostatních bylo vštěpováno od začátku a sice kouzlo emocionální paměti. Pedagog nebo kniha můžou tyto psychologické pochody

vysvětlovat jak chtějí, dokud je však student nepochopí sám na sobě, nepochopí je nikdy.

Poté co došlo k tomuto uvolnění, začal jsem nacházet to co jsem celou dobu hledal, uměleckou svobodu. Goldoniáda vyžadovala velkou dávku energie a pochopení pro komediální umění a timing, u Shakespeara jsem však musel kopat hlouběji. Emocionální výbuch na konci scény se stal prakticky stříhem, v normální podobě hry má herec možnost odehrát oblouk postavy na mnohem větším hřišti, než jak byla postavena naše klauzurní podoba.

Vyžadovalo to absolutní přítomnost v okamžiku, tato absolutní přítomnost by se dala přirovnat k velkému soustředění při meditaci a nebo, jak je tak u mě zvykem, jazzového hráče při sóle. Musel jsem svou pozornost soustředit mimo svoje tepající myšlenky. Úplně stejně jako jazzový hráč poslouchá všechny kolem sebe a až potom najde něco co může zahrát.

Při všem tomto soustředění na rozličné cíle a překážky jsem už neměl čas přemýšlet nad nějakou energií. Jediným východiskem pro mně bylo šlápnout do toho co nejvíce možno a zrovna v této době jsem začal provádět série cviků Michaila Čechova, o kterých se zmiňuju dříve. Krom určitého zdokonalení pohybového aparátu docházelo taky ke svalové únavě. Mnohdy se říká, že unavený herec hraje nejlíp. To se přesně dělo pokaždé, když jsem před zkouškou měl čas a prostor dané cviky dělat. Časem jsem se do patřičného vybuzení těla dokázal uvést pouhým představením si sebe jak cvičení provádím.

„Když jste si osvojili tyto čtyři základní druhy pohybu (modelování, plutí, létání a vyzařování) a jste schopni s nimi pracovat, zkuste všechna tato cvičení provádět znovu, ale jen ve svých představách. Opakujte je tak dlouho, dokud nedocílíte obdobných psychických a fyzických pocitů, jaké jste prožívali, když jste se skutečně pohybovali.“
[ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.]

Těsně před klauzurami a i při nich jsem objevil ještě jeden pro mně zásadní aspekt. Diderot říká: „*hercovy slzy kanou z mozku.*” [DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7.]

Tento citát mi byl sympatický, protože bylo vždy proti mému vkusu sledovat obrovské emotivní a expresivní výlevy mladých hereček uprostřed tragických scén, které si div nepřetrhnou hlasivky.

Lidi jsme všichni a tedy i já a i já mám emoce ať chci nebo nechci a diváci je chtějí vidět. Spojení těchto dvou přístupů, tedy emocionální paměti a umění vyvolat si patřičnou emoci nebo impresi emoce pro danou scénu a přitom racionálního scénického přemýšlení, například nad tím, abych neuškrtil kolegyni herečku, se stalo součástí mé herecké metody.

Po zkušenosti se Shakespearem jsem pocítil změnu větší než kdykoliv předtím. Měl jsem pocit, že už nejsem podprůměrný článek ročníku, moje sebedůvěra stoupla a já začal věřit svému hereckému instinktu, jak důležité to je, už doufám zdůrazňovat nemusím.

Má další semestrální zkušenost jen podtrhává, že jsem se nejspíš dostal na správnou cestu.

3.3 Jazz ve Višňovém sadu

Pan Pavlata byl od začátku mého studia i od začátku této diplomové práce hlavní inspirativní osobou hledání jazzu na divadle. Proto bylo přínosem, že se v dalším semestru setkáváme znova, tentokrát u materiálu, o kterém se říká, že je jedním z nejvýznamnějších pro světové divadlo.

Hned čtené zkoušky začaly návštěvou pana Jana Kačera, který měl k naší práci pár poznámek. Jelikož byl Jan Kačer jedním ze zakládajících členů slavné éry Činoherního klubu, přišlo mi jeho vyprávění, kdy se přímo vyjadřoval k jazzu a souhře herců v Činoherním klubu na místě.

Nejdůležitější pro mě byla souvislost mezi jazzovým standardem a divadelním textem. Když sólista dohraje hlavní téma skladby, začne se chorus (viz. výše) opakovat a sólista má otevřený prostor pro improvizaci. Je pro něj nejvýhodnější, když se v rámci akordů, které se mění podle melodie, udržuje v tónickém rozsahu daných akordů, tedy hraje „in.” Ti zkušenější jsou schopni vystoupit z tóniny (hrát „out”), čímž roste tonální napětí, (hrává se i „more out”), tyto momenty jsou považovány v jazzové muzice za nejvíce žádoucí. Na konci obvykle přichází vrchol v podobě navrácení do tonálního prostoru skladby. Usmíření. Všimněme si slova usmíření, skoro jako by mezi sebou muzikanti řešili nějaký konflikt. Není snad konflikt základem každé dramatické situace a především základem každého dialogu?

Když se muzikanti dostatečně poslouchají, sebemenší tón zahraný o půl doby později nebo dříve, vystoupení z tóniny nebo generální pauza, všechno to ovlivňuje spoluhráče. I kdyby dobrá jazzová kapela hrávala jeden a ten samý standard každý večer, nikdy by nezazněla ta stejná muzika. Vesmír je místo plné nepřeborných možností a jazz je substance, která nám to jen potvrzuje.

Tak podobně mluvil pan Kačer o herectví v Činoherním klubu. Chorus naší dramatické skladby je jasně dán. Víme co se má stát, pohyb z bodu A do bodu B. My jsme si nacházeli body A až Z. Jakmile se začalo v bodu A odehrávat něco jinak než bylo nazkoušeno, i kdyby se jednalo jen o drobné odsazení mezi replikami, začalo to v ideálním případě ovlivňovat všechny na scéně přítomné herce a v bodu Z pak vyústili všichni jinak. Na každé zkoušce jsme měli stejné výchozí A, ale pokaždé jiné Z.

Další důležitou poznámkou byla hloubka a význam replik. Vyjadřoval se tentokrát přímo k práci s Čechovovými texty, já tento přístup používám od té doby

vždy. Říkal, že repliky jsou jako ledovce. Ledovec je obrovská hrouda ledu pod mořem a jen jeho vrchol dosahuje nad hladinu. Ten vrcholek je replika sama, spojená se svou druhou, mnohem masivnější částí pod mořem a tou je náš psychologický vklad.

Vysvětlil to na jednoduchém příkladu Lopachinovy repliky: „*Já ho koupil.*” Je to v podstatě stejně jednoduché jako když je herec pořád dokola opravován režisérem – „*jinak!*” Je tisíce způsobů jak repliku říct nejlépe tak, aby se vyznění vztahovalo k situaci. Bude se Lopachin omlouvat? Bude se chlubit? Bude v extatické radosti? Každá jedna možnost ovlivňovala reakci ostatních herců/postav a udávala směr pro následující monolog.

Když jsme pracovali na Třech sestřích v Mostě, režisér Pavel Khek v úvodu svého výkladu zmínil, že kdyby Čechov napsal Tři sestry v současné době, nechal by je nejspíš opatřit jakýmsi firewallem, aby jakékoliv škrtnání bylo zakázáno. Všechny Čechovovy hry jsou napsány tak, že se každá jednotlivá replika, ať už se jedná o hodnocení počasí nebo Jašovo věčné „*to je úroveň,*” jeví jako přesně umístěná nota skladatelem do své symfonie o čtyřech větách, přičemž by jedna bez druhé nemohla existovat.

Tento materiál je bezpochyby zásadní pro vývoj činoherního herectví ve dvacátém století, myslím, že není náhodou, že se premiéry Čechovových her děly právě v Moskevském uměleckém divadle. Sám jsem viděl MCHAT když hostovali v Praze v roce 2013 na představení Poslední oběť. I když bylo představení v ruštině se zaostávajícími anglickými titulky mou pozornost uchvátila jedna hlavní divadelní složka. Absolutní souhra.

Z toho opět usuzuji, že souhra je esenciální veličinou, které by se při praktikování činoherního umění měli držet nejenom herci, ale po které prahnou také diváci. Jak už jsem řekl, kvalita uměleckých výkonů, především těch praktikovaných teď a tady, se nedá ničím změřit. Z ústního předávání v rámci divadelní komunity nebo z článků psaných profesionálními kritiky nebo z cen divadelní kritiky získáváme jasnou představu o tom co se lidem líbí.

Činoherní klub, Dejvické divadlo, Komorní scéna aréna v Ostravě a doufám, že jich je víc, tato tři divadla v sobě pro mě nesou tento odkaz souhry a nebo chceme-li jazzu na divadle. Všimněme si, že všechny mají společný velmi malý prostor, dle mého názoru velmi dobré herce a neustále vyprodáno. Přesto je tato rovnice o mnoha proměnných mnou nespočítatelná a mělo by to tak zůstat.

Nejsem v kompetenci, abych ve své diplomové práci jakožto herec prohlašoval, které divadlo je lepší. Jde mi pouze o můj subjektivní názor na to, co jsem viděl a tím bylo v těchto divadlech energetické „jazzové“ herectví pulzující mezi hledištěm a jevištěm.

O podobný přenos se pokouším taky. Negativem klauzur pro mou snahu byla nulová reprízovost. Klauzury se v mnoha případech, i když ne ve všech, odehrají jen jednou a pak už nikdy. V případě Višňového sadu to takto bylo, přesto jsem se zařekl, že jestli budu v herectví po škole pokračovat, Lopachin je role, kterou si chci zopakovat a to v celé její šíři.

Začalo být zřejmé, že už mi nestačí úryvkovost klauzur a jedno jediné uvedení před pedagogickým sborem. Cesta k Disku byla otevřená, ale čekal nás ještě jeden semestr, který mi měl ukázat ještě dalších pár věcí, protože ten, kdo si myslí, že je ve svém studiu hotov, může být nejspíš jen člověk bez pokory.

3.4 Zabiják Joe

V posledním semestru pravidelných hodin herecké tvorby jsem vítal možnost vytvoření dramatické postavy ve větší šíři. Chtěl jsem předvést určitý vývoj, pohyb z bodu A do bodu Z jak jen nejvíce bude možné. Tato příležitost se mi naskytl v podobě Zabijáka Joa, komedie z texaského prostředí vidlácké vesničky, kde se pro kuřecí křídylka a zavraždění nepohodlné matky nejde daleko.

Byla mi přidělena titulní postava a opět jsem měl možnost hledat psychologické kvality jinde než u sebe samého. V kapitole o Othellovi jsem se zmiňoval, že mě srovnání psychiky postavy a mé vlastní osvobozuje. Nejinak tomu bylo u Zabijáka Joa. Pokaždé když přemýšlím nad kauzalitou událostí, ať už v životě nebo v divadelní hře, snažím se vciťovat do lidí, kteří za události nesou z mého subjektivního pohledu největší zodpovědnost.

Od doby co jsme byli na základní škole nám byla v hodinách dějepisu vštěpována hrůza holokaustu a druhé světové války. Za tato zvěrstva byl nepochybně zodpovědný Adolf Hitler. Pamatuji si, že od útlého dětství jsem přemýšlel, proč a jak lidé dělají věci, které dělají a odmítal jsem názor, že jsou prostě zlí. Všechno musí mít nějaký důvod. Tak podobně se spousta historiků vrtalo v tom, co se asi Hitlerovi stalo, že byl schopen takových věcí. Nechci se pouštět do politologie, do psychiky však ano, protože úzce souvisí s naší profesí.

Bylo to kvůli nasazení v první světové válce, o které se říká, že v mnohém byla ještě horší než ta druhá? Bylo to kvůli nepřijetí na uměleckou školu pro nedostatek talentu? Nebo k tomu byl Hitler jistým způsobem předurčen svým rodinným a politickým ovzduším?

Tak jako jsem řešil podobné problémy vždy a všude a s každým, dospěl jsem konečně do momentu, kdy můžu svou analýzu osobností toho, proč věci dělali, použít. Jistě, měl jsem možnost podobný přístup využít i u Lopachina nebo Othella, konec konců i u Kréona nebo Barona Gisrala. Nikdy jsme však nedělali celý text, na kterém by se dal zahrát dramatický oblouk postavy. V dobách těchto postav jsem

ještě neměl patřičný nadhled co se týče mého jevištního fungování. Opět opakuji, že pokorná sebedůvěra je pro herce zásadní věc a já se s ní potýkal během svého studia prakticky pořád. Až jsem si v tento moment řekl, že jestli mám někdy účinkovat na profesionální scéně, budu taky muset pracovat sám a sám sobě být režisérem. Nic však nevychází přesně podle našich představ.

Na tom, že když je psychika postavy odlišná od té mojí, shledávám osvobozující právě onen rozpor. Jestli je schopen Zabiják Joe v situaci, kdy se na něj jiná postava jen špatně podívá vytáhnout revolver a vyhrožovat smrtí, pak je to něco na hony vzdálené tomu co bych udělal já. Já bych pravděpodobně jen řekl: „*Co ten protáhlej vobličejíček?*“ Nebo bych radši neřekl vůbec nic.

Každý herec má rád, když se v divadle může zhostit role, která je svou povahou té jeho vzdálená z důvodu onoho osvobozujícího pocitu, říkat a dělat na jevišti věci, které by si sám v normálním životě dovolit nemohl ať už z důvodů legálních nebo morálních. Je to myslím už taková naše úchylka. Jeden z mnoha důvodů proč jsme se na tento obor dali. Když se taková možnost naskytne, ne jeden herec má hned na začátku představu, jak roli zahrát. Ne vždy bývá správná.

Pracoval jsem na vnější stylizaci nájemného vraha, ale v kontextu komedie. Kolektivně jsme se shodli, že komediální zpracování bude pro hru výhodnější. Viděl jsem film (až potom, co jsme odklauzurovali) a vážná rovina této hře opravdu neseďí. Musel být vidět jasný rozdíl mezi postavou Zabijáka Joa, který je zároveň i detektivem, takže se dá mluvit o vysoké inteligenci, a ostatních postav, buranů co žijí v karavanu, nepracují, neustále jedí jídlo z fastfoodu a přemýšlejí jak sehnat co nejvíce peněz co nejjednodušeji.

Chtěl jsem, aby z postavy vyzařoval ledový klid, obratnost a absolutní soustředěnost v daném okamžiku. To se mi možná dařilo v dialozích s ostatními postavami, konkrétně Ansela a jeho syna Chrise, kteří jsou zástupci buranů. Když se však na naši první projížděčku dostavil pan docent Pacek, který nám měl pomoci se závěrečnou bitkou, dostal jsem připomínku, že takto Zabiják Joe nechodí.

Poté mi předehrál jak by měl takový ostražitý nájemný vrah chodit a já samozřejmě musel uznat, že má pravdu. To co se mi dařilo ve slovním jednání jsem nerealizoval v pohybu. Ani mě to nenapadlo. Přišlo mi to moc. Touto ukázkou jsem ale pochopil, že nic není nikdy moc dokud neřekne pedagog a v pozdějším životě režisér.

Do této doby jsme se v hodinách herecké tvorby věnovali umění říkat věci za sebe, vzít události, které se postavě dějí, za své. Teď jsem byl konfrontován s postavou a materiálem, kde pouhá autostylizace nestačí. Spousta herců bývá obsazována podle svého typu, toto byl pro mě takzvaný protiúkol. Nejednalo se tedy jen o změnu psychiky, ale i o kompletní změnu pohybového vyjádření. Tuto zkušenost jsem velmi ocenil a od té doby jsem změnu pohybového aparátu i určitých rozdílných psychických kvalit postavy ode mě samotného používal vždy.

Kdekdo by teď mohl tvrdit, že to co zde píše je přece úplně banální, že proměna je esencí herectví. Naše výuka tomu ale nenasvědčovala a já k tomuto pochopení musel dojít sám a to jen a pouze tím, že Zabiják Joe pro mě byl jistým způsobem protiúkol. Do té doby a od té doby jsem žádnou mé osobnosti takto vzdálenou roli nedostal.

Po určitém čase zkoušení, jsem míru pohybové stylizace Zabijáka Joa našel a snažil se svou práci dovést ještě výš. Hlavní ale bylo, že jsme takto pracovali všichni a naše kolektivní práce měla stále stoupavou tendenci. Všichni jsme se naučili do toho pořádně šlápnout, přece jen jsme hráli komedii takže patřičná dávka energie byla na místě. Rychlé dialogové výměny vyžadovaly absolutní partnerinu, takže souhra se konala a dalo by se snad i říct, že jazz hrál naplno. Všichni jsme hráli společný chorus a dávali příležitost k jednotlivým sólům.

Při poslední generálce před samotným uvedením, jsme se sešli v neděli večer. Byli jsme všichni zajedno, že ještě jedna projížďčka nám určitě pomůže. Tím jak jsme se rozhodli dát si zkoušku ve svém volném čase přišla i určitá radost z tvorby. Zadáni od paní Pleštilové znělo: „*Zahrajte si to jak chcete.*“

To jsme také udělali a na pozdějších klauzurách jsme se z této poslední generálky snažili zachovat co nejvíc. Nebylo také náhodou, že jsme se rozhodli Zabijáka Joa uvádět dál, jednou měsíčně po celou dobu čtvrtého ročníku. Došlo tedy i na reprízy a my měli ke studiu rolí otevřený prostor. Já sám si troufám říct, že jsem v každém dalším uvedení našel něco nového. Vždycky znova, ale pokaždé poprvé. Většina těchto nových rozehrávek vznikala spontánně přímo na jevišti. Na posledních třech představeních už nám v závěrečné scéně nestřílel revolver. Tedy jsem byl nucen vzít plastovou vidličku a všechny postavy co mají být zastřeleny ubodat. Plastovou vidličkou. Nebylo zbylí.

Ve všech předchozích klauzurních pracích jsem se vždy nechal pedagogem dovést až k výslednému tvaru. Tady jsem pochopil, že to musím být já, kdo režiséra dovede ke tvaru, který chce vidět. Škola byla přínosná v množství času, který nám byl pedagogicky věnován, ale v praxi to tak není. Každý herec by se měl naučit, jak být sám sobě režisérem. Na složitá studia psychologických pochodů a vnějších stylizací v běžné divadelní praxi není čas, ač je to kolikrát škoda. U Zabijáka to tak nebylo, dostali jsme prostor být účastní na celkovém výsledném tvaru. Divadlo je kolektivní záležitost, takže skutečným autorem divadelního večera by měl být režisér společně s herci.



Obrázek č.1 z inscenace Zabiják Joe, foto – Petr Páchl

4. Studium v Disku

Působení ve školním divadle byla nejlepší příležitost jak si nabyté zkušenosti náležitě osvojit a vyzkoušet před „obyčejným“ publikem. Jak už jsem řekl, nevýhoda klauzur byla ta, že jsme sice dostávali pozornost pedagogů a mohli zkoušet i velmi krátké úryvky po dobu trvání celého semestru, nemohli jsme však zjistit co s našimi výkony dělá opakování před publikem.

Naší první inscenací byl muzikál Kabaret, což je pro nově příchozí ročník činoherního herectví do Disku zajímavý postup. Zvláštní také je, že potom co jsem nastoupil do angažmá v Městském divadle v Mostě, byly mé dvě hlavní role, které jsem v průběhu sezóny dostal, hlavní role v muzikálech Balada pro banditu a opět Kabaret.

V Kabaretu v Disku jsem nedostal velkou příležitost co se týče obsáhlosti postavy, ale mohl jsem si vyzkoušet, že i na prostoru malé role se dá odehrát

dramatický oblouk. Hrál jsem postavu Rudyho, mladého drogově závislého tanečníka, který pracuje v kabaretu a dále tři různé námořníky, návštěvníky slečny Kostové, která se živí praktikováním „nejstaršího řemesla.“ Také jsem poprvé za celé studium v inscenaci hrál na saxofon.

Fungoval jsem tedy jako součást většího celku, byl jsem článek na řetěze, který, když jsou všechny články dostatečně silné, je poté silný sám. Tyto zkušenosti jsou pro mladé herce určitě přispěním k obrábění jejich pokory. V divadelní praxi přece nemůže jeden herec pořád hrát hlavní role a tedy se musí naučit divadlu sloužit. Tím, že byl Kabaret první inscenací, hráli jsme ji nejčastěji a postupně jsme, dle mého názoru, vytvořili silný divadelní zážitek, jaký si text i hudba Kabaretu nepochybně zaslouhují. Hráli jsme jako dobře vycvičený jazzový bigband, kdy sebemenší špatně zahráný tón kazí celkový dojem.

Abych ale mohl plně využít své nabyté zkušenosti, potřeboval jsem roli většího rozsahu. V naší druhé inscenaci Mučedník, kterou jsme uváděli v české premiéře v režii Mikoláše Tyce, jsem dostal roli žáka Georga, outsidera, fyzicky postiženého kratší nohou. Ve třetí inscenaci, Čechov na Jaltě, kterou režíroval Ivo Kristián Kubák, mi byla svěřena úloha Vladimíra Němiroviče-Dančenka, slavného dramaturga a režiséra MCHATu, jakéhosi tehdejšího manažera, který sám nejvíce chápe úlohu peněz v umění. Právě těmito rolemi bych se chtěl v rámci své práce zabývat, protože prostor na souhru a činoherní jazz byl v těchto příležitostech největší.



Obrázek č. 2 z inscenace Mučedník, foto – Michal Hančovský

4.1 Mučedník

Hned po prvním přečtení hry mi byl jasný onen rozpor v povaze mé a v povaze postavy. Georg, kterému může být zhruba 14 let (o přesném věku postav se ve hře nemluví) má kratší nohu, všichni jeho spolužáci se mu posmívají, do školy jezdí na skútru, na kterém ho vozí jeho otec a jeho inteligence nejspíš výšin nedosahuje.

Tato jeho oslabenost v rámci kolektivu z něj dělá jasného kandidáta na společníka a vlastně i oběť hlavní postavy, Benjamina. Ten se hned v úvodu hry vymlouvá, že nesouhlasí s výukou plavání, protože ho pobuřují jeho polonahé spolužačky a oporu pro tento svůj názor nachází v biblických textech a jejich citování, kdykoliv to situace umožní. On tyto situace mnohdy záměrně sám vyvolává.

Inscenaci se tvůrčí tým v čele s Mikolášem Tycem rozhodl pojmout jako komedii i když se text jako jednoznačně komediální na první pohled nejeví. Přesto se určitým scénám až absurdně komediální základ nedá upřít a to byl možná důvod proč se tak režisér rozhodl. Zda by bylo možno rozehrát celou hru vážně, se dá říct jen těžko.

Text také nesděloval, zda Benjamin opravdu začal věřit v boha a stal se z něj křesťanský náboženský fanatik na způsob přísných vyznavačů islámu anebo citátů a přísných dogmat, které z bible pramení, využívá jen když se mu to hodí. Režisér se spolu s představitelem hlavní role, Tomášem Havlínkem rozhodl právě pro druhý přístup, který ještě více podtrhával komediální rovinu celé hry.

Tím pádem byl prostor pro komedii výhodnou příležitostí, respektive bylo od každého z nás vyžadováno tento prostor naplnit. Jak se to komu povedlo je věc další a já nejsem v kompetenci soudit. Musím však říct, že scény Georga a Benjamina už od autora textu nabízely, co se týče komedie, největší možnosti.

Hra je psána jako sled scén, kdy každá má svůj název, který podtrhuje pro děj zásadní událost ve scéně. Georgovy scény se ve většině odehrávají jen s jedním partnerem a tím je právě hlavní postava. Ostatní scény byly kolektivní ve třídě s ostatními spolužáky. A pak jedna jediná, s učitelkou Rothovou, ve které byl prostor rozehrát jasný vztah, který k sobě postavy mají.

Jako první a nejdůležitější pro mne bylo nalezení vhodné míry stylizace postavy. Jak sem říkal v minulé kapitole, rolí které by herci určovaly stylizaci není zas tak moc. Tahle mezi ně ovšem patří. Rozhodl jsem se, že Georg má kratší levou

nohu, protože to bylo v rámci aranžmá výhodnější. Studoval jsem jak chodí lidé s kratší nohou a za celou dobu jsem při zkouškách nechodil normálně. Do handicapu jsem se opravdu vcítil, takže jakýkoliv pohyb, ať už vstávání, sedání či stání se časem děl už automaticky neboť jsem jako herec toto tělesné postižení přijal. Na pohybové stylizaci postavy se mnohdy dá založit základní přístup k roli.

Jak už jsem řekl, většinu dialogů jsme odehráli s Tomášem Havlínkem. S Tomášem jsme dobří kamarádi a myslím, že i to přispělo naší souhře. Slyšeli jsme na sebe oba velmi dobře a na zkouškách jsme každou scénu rozimprovizovali. Časem jsme samozřejmě museli najít určitý výsledný tvar, ale ani to nás potom při reprízách neodradilo od drobných změn, které se děly čistě z našeho hereckého instinktivního rozmaru. Naši souhru pravděpodobně oceňovali, k naší velké radosti, i diváci.

Scénu, kdy se Benjamin na způsob Ježíšova léčení snaží prodloužit Georgovu nohu patřila k těm nejvíce jazzovým a komediálním. Chorus byl dán, body A až Z byly jasné, jak se k nim však dostaneme bylo pokaždé jinak. Nejdůležitější byl přesný timing jednotlivých akcí. V této scéně byl přesun energie mezi jevištěm a hledištěm vždy nejvíce patrný, protože se scéna odehrávala vepředu na forbině a diváci smíchem reagovali prakticky celou dobu. Nutno podotknout, že tento komediální výstup patřil pro mně nejspíš k největším zážitkům za celou dobu studia na Damu.

Mučedník byla určitě velmi dobrá zkušenost, hlavně z hlediska opakování dané role a stálém hledání něčeho nového. Z hlediska souhry byla inscenace velkým přínosem, přesto byla trochu škoda, že jsem měl možnost partnerit v podstatě jen s jedním hercem. Ovšem další zářah na souhru a tentokrát ještě větší měl právě přijít.

4.2 Čechov na Jaltě

Na diskuzi po jednom z uvedení Čechova na Jaltě se režiséra a dramaturgyně diváci ptali, kde vlastně na text přišli. Inscenace se všehovšudy v České republice

uváděla jen dvakrát. Režisér Kubák tehdy říkal, že text našel v podstatě „v popelnici“ – u knihovny na Damu v prvním patře na stole s knihami volně k rozebrání.

Hra sleduje příběh Antona Pavloviče Čechova, který si ve své vile na Jaltě léčí souchotiny a zrovna dopsal Tři Sestry. O tom už ví Moskevské umělecké divadlo a celý soubor ho přijede navštívit za účelem získání hry. Chtějí ji mít jako první. Příběh je napsán na motivy skutečné události, kdy MCHAT na Jaltu za Čechovem skutečně přijel. Hra je tedy psána jako komedie pro lidi, kteří vědí kdo je Čechov, Němirovič-Dančenko, Olga Knipperová či Maxim Gorkij. Zároveň je o zákulisních intrikách, loktaření, bitkaření o role, tak jak to všichni známe a jak se to dosud v některých divadlech děje. Snažili jsme se tedy předat jistou komediálnost tohoto textu i lidem, kteří o klasicích ruského divadla nic nevědí.

Zadáním nám byla karikatura jednotlivých postav. Musím říct, že po prvním přečtení textu a vycházení z daných okolností jsem se o postavě Němiroviče-Dančenka moc nedověděl. Bylo jasné, že je správným tajemníkem a jde mu především o peníze. Pro svedení Lili Stanislavské také nešel daleko. Nedokázal jsem si ale představit živého konkrétního člověka, jako tomu bylo v mnoha případech předtím.

Když jsem v kapitole o Zabijáku Joeovi mluvil o tom, že já jako herec musím nabízet režisérovi možnosti, tak tento čas právě přišel. Ivo Kristián Kubák vypadal, že sám řeší jak hru co nejlépe zinscenovat. Na to, že to měla být komedie byla hra příliš dlouhá, takže prvotní předváděčka před pedagogy se odehrála bez pauzy a trvala zhruba dvě a půl hodiny. Museli jsme každý zapojit svou invenci, aby se z představení nestala nestravitelně dlouhá nuda plná nesourodých postav a nevyrovnaných hereckých výkonů.

Jasně si vzpomínám, že ještě v generálovém týdnu jsem ve scénách, kde se neřeší peníze nebo svádění Stanislavské tápal. Nevěděl jsem jaký podtext mám replikám dát. Přestože už jsem dostal vcelku extragavantní kostým v podobě obleku šitého na míru s námořnickými motivy, pořád jsem nedokázal obsáhnout celou postavu. A to se ještě navíc mělo jednat o karikaturu. Zpětně se mi jeví mé tápání

nepochopitelné. Jestli mi u Zabijáka Joa došlo, že musím pracovat sám, role Němiroviče-Dančenka byla katalyzátorem mé vlastní invence.

Na první generální zkoušce jsem dostal řadu připomínek od pedagogů, že jsem plochý, nekonkrétní, až nudný. Nic horšího se mi nemohlo stát. Otevřel jsem tedy znovu text a začal hledat až do poslední možné dané okolnosti, kterou jsem byl schopen z textu vyčíst. Také jsem si dost věcí domyslel a nechal pracovat svou fantazii. Na další generálce, tentokrát veřejné se mi, myslím, dařilo už o poznání líp. Rozhodl jsem se do situace vstoupit tělem. Najednou se objevila úplně jiná chůze, která by se dala přirovnat k chůzi, kterou mají předepsanou modelky na předváděcím molu.

Tato jediná fyzická kvalita mi otevřela komunikační most mezi mnou a postavou, respektive její karikaturou. Nechal jsem se vést svým instinktem a zdálo se mi, že jsem na generálce objevil kde byl zakopaný pes. Vydával jsem prostě zase a znova málo energie. Rozhodl jsem se, že na premiéře do výdeje energie šlápnu ještě víc. Přicházel jsem do dění na jevišti asi po deseti minutách, takže po začátku jsem měl celé foyer Disku pro sebe. Barmani a lidi sedící v kavárně se asi museli divit co to tam ten podivně oblečený a přehnaně upravený člověk dělá.

Já však od té doby při každé repríze v tento moment prováděl fyzická cvičení od Michaila Čechova nehledě na přítomnost personálu či hostů kavárny. Vyvolal jsem tak určitou svalovou únavu a tedy tělo ani mozek nemohly přemýšlet a já byl „očištěn“ od vnějších vjemů a cítil se být opravdu chlípným, chamtivým, extravagantním a lehce šíleným Němirovičem-Dančenkem.

Tato inscenace byla zároveň naše „nejjazzovější.“ Postupem času jsme si každý osvojili míru energie a dokázali to našlápnout společně. Momenty, kdy jsme byli na scéně všichni vyžadovaly přesnou souhru a jasné přenášení okruhu pozornosti pro diváky. K pár posledním reprízám se dá jen dodat, že jsme se snažili to už moc nepřehánět. Divadlo jako svobodná vize světa promlouvala k celému našemu ročníku a myslím, že by mi spolužáci dali za pravdu, že pochopili, co se tím jazzem na divadle myslí.

Mé studium na Damu tímto skončilo, ale mé studium v životě teprve začalo. Po spolupráci s Pavlem Ondruchem, který je tak trochu zodpovědný za to, že jsem se na Damu vůbec hlásil mi jím bylo nabídnuto hostování a od uměleckého šéfa pana Rumpíka rovnou angažmá v Městském divadle v Mostě.



Obrázek č.3 z inscenace Čechov na Jaltě, foto – Bára Alex Kašparová

5. Závěr

Mé hledání jazzu na divadle se tímto blíží ke konci. Nevím jestli se mi podařilo vypěstovat si určitou hereckou metodu. Našel jsem spíš způsob jakým dojít k potřebnému psychofyzickému „očistění“. Prostřednictvím fyzických cvičení Michaila Čechova, soustředění se na partnera a souhru s ním, jsem často na jevišti zažíval podobný pocit jako při poslechu či hraní jazzové muziky.

Jak už jsem řekl, hned po škole jsem byl přijat do divadla v Mostě, kde jsem měl prostor tento svůj způsob ještě mnohokrát vyzkoušet. Zmiňoval jsem výše, že k

těm nejlepším divadelním „jazzovým“ souborům zároveň patří i specifický prostor, který bývá velmi malý. Toho jsem se v Mostě bohužel nedočkal, jeviště tam má 26 metrů na šířku a hlediště pojme přes pět set lidí. Přesto jsem se snažil pokračovat v co největším partnerění a s pár herci jsme si sedli a slyšíme na sebe a stává se, že na jevišti dojde k uvolnění jakési inspirativní vnitřní síly a my jsme svobodní.

Dále jsem ve svém studiu pokračoval režii. Rozhodl jsem se, že když nedostávám dostatek jazzových příležitostí, vytvořím si je sám. Se svou přítelkyní Bárrou Jánovou jsme se rozhodli přepsat Ionescovu Plešatou zpěvačku do jazyka, jakým mluví dnešní pražská mládež, příslušníci takzvané generace Y, ke kterým patříme také. Představení stále uvádíme v experimentálním prostoru NOD.

Mým zadáním pro herce od začátku bylo přesně pochopit podstatu situací a sledovat pohyb z bodu A do bodu Z. Na tomto prostoru jsem poté herce nechával improvizovat a z toho nám vznikla samotná aranž pro hru, která bývá během představení s gustem porušována. Toto představení, ve kterém sám hraju Velitele požárníků patří svým obsazením, kdy se sešli herci, kteří spolu nikdy nepracovali, ale chtěli to zkusit a malým jevištním prostorem příhodným pro souhru k těm nejjazzovějším.

Jsem rád, že psaním této diplomové práce jsem mohl zformulovat co ten jazz a jazz na divadle znamená pro mě. Mé formulace ovšem nebudou nikdy tak přesné jako pana Josefa Abraháma a tímto jeho citátem bych svou práci ukončil.

„Řadu let se kdekdo pokouší pojmenovat, v čem spočíval „styl“ Činoherního klubu, v čem byl „odlišný.“ Nebylo to v pilnosti, jistě existovala řada divadel pilnějších. Nebylo to v experimentech vyhledávat „objevné“ a provokativní výklady, nebylo to divadlo avantgardní... Možná, že klíč k odpovědi je skryt v samotném názvu – Činoherní klub. V klubu se dobrovolně setkávají lidi, kteří mají o něco zájem, které spojuje podobný nebo společný pohled na něco co je baví, zajímá a čemu věří. Je to společenství rovnocenných zájemců, kteří se vzájemně respektují, tolerují, inspirují. Jako v jazzklubu zahraje každý své sólo a pak všichni společně na stejné téma, a mají radost, když to druhému jde. A protože každý má talent, má také každý svoje

sebevědomí a jistotu a necítí tak potřebu na druhého žárlit nebo mu závidět. A taky takoví členové musí mít dobrou povahu a umět být na sebe navzájem hodní... Tohle možná měli zakladatelé na mysli, když zvolili slovo „klub.“ Seskupení takto vybraných členů bylo předpokladem a zárukou toho pohledu na divadlo, do něhož mě a ostatní pozvali.“ [Činoherní klub 1965-2005. Redaktor Roman CÍSAŘ. Praha: Činoherní klub, 2006. ISBN 80-7243-262-1]

Zdroje

Použitá literatura

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.

Činoherní klub 1965-2005. Redaktor Roman CÍSAŘ. Praha: Činoherní klub, 2006. ISBN 80-7243-262-1

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7.

Divadelní hry

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad: komedie o čtyřech dějstvích*. Vyd. 3. Přeložil Leoš SUCHARŇIPA. Praha: Artur, 2011. D (Artur). ISBN 978-80-87128-56-5.

SHAKESPEARE, William. *Tři tragédie*. Přeložil Jiří JOSEK. Praha: Odeon, 2012. ISBN 978-80-207-1428-2.

STRNISKO, Vladimír. *Goldoniáda: Napsáno volně na základě motivů a některých dialogů z her Carla Goldoniho*. Přeložil Leoš SUCHARŇIPA. Praha: Divadelní a literární agentura, 1986.

Internetové zdroje

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Jazz>

<https://www.youtube.com/watch?v=X1HHr7hVtoI>