

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC A DÍLO

Petr Šmíd

Vedoucí práce: Mgr. Michal Pavlata

Oponent práce: MgA. Lukáš Hlavica

Datum obhajoby: 20. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of dramatic theatre

MASTER THESIS

ACTOR AND WORK

Petr Šmíd

Vedoucí práce: Mgr. Michal Pavlata

Oponent práce: MgA. Lukáš Hlavica

Datum obhajoby: 20. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herec a dílo

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.

Poděkování

Rád bych poděkoval svým pedagogům, kteří mě na trnité cestě k herecké profesi provázeli. Za jejich rady a pomocnou ruku v těžkých chvílích studia i pochvalu ve chvílích zdařilejších. Panu Michalu Pavlatovi pak za trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Abstrakce

Tato diplomová práce nese název Herec a dílo. Mohla by se ale také klidně jmenovat Strastiplná leč krásná pouť za hereckou profesí. Vybral jsem několik pro mě klíčových zkušeností, u kterých se zamýšlím nad tím, jak se měnil můj způsob herecké práce i prostředky v závislosti na formě a režijním přístupu. Jak jsem hledal svůj vlastní přístup a chyby, kterých jsem se dopouštěl. Jak proměnlivý je prostor pro práci herce a přístupu k postavě. Jaké vnější okolnosti během vývojové fáze přímo ovlivňují výsledný tvar a proč je důležité znát sám sebe. Jak také být součástí obrazu a společného díla. Analýzou své dosavadní práce se snažím kriticky rozebrat, jak se proměňoval můj přístup a proč tomu tak bylo.

Tato práce předkládá nejprve zevrubnou definici herce i jeho díla a vzájemného vztahu mezi nimi. Následně se snažím popsat aspekty, které mají přímý vliv na hereckou práci. Nejvýraznějšími jsou pak režisér a herečtí kolegové a následně text a prostor. V práci se věnuje prostor i sebepoznání, které je nedílnou součástí herecké práce.

Následně se snažím rozebrat, jak se lišil způsob práce, když jsme pracovali s textem, při práci s nedramatickým textem a bez textu. Z čeho jsme vycházeli, když text neexistoval a jaký to mělo dopad na můj vztah k postavě. Dále práce rozebírá krajní podoby hereckého díla v imerzivním divadle a při performance. Poslední dvě kapitoly se věnují herectví před kamerou a tomu, jaká byla má zkušenost s hraním v cizím jazyce.

Abstract

This thesis is called Actor and work. It could be called Distressful but beautiful travel to actor's job. I selected a few key experiences. And I describe how my acting form has been changed according to the shape and director's approach. I try to describe how I was looking for my own way to acting work. How variable the space for actor's work is. What indirect circumstances could affect final form during rehearsal's proces. How much important is to know myself for me as an actor. What does it mean to be the part of team piece? I am trying to describe changes of my way by the analysis.

The thesis brings the definition of an actor, his work or piece and the relationship between them. Then I describe aspects of that relationship, which has direct influence for actor works. The most important are director and partners on the scene and around and next the theatre space and scene space (set design solution etc.). The thesis has also chapter about needs to know yourself for acting.

And then I describe the ways with a drama text, undramatic text and without text too. How we were working without text and what it mean for me and my character. Next chapters are about extreme forms of actor's work. Which is performance and immersive theatre. The last two chapters are about film acting and acting with text in foreign language.

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Teorie Herec a dílo.....	10
2.1. Vztah k postavě.....	12
2.1.1. Seznámení a prožívání.....	12
2.1.2. Autostylizace a přetělesnění.....	15
2.2. Režisér.....	17
2.3. Kolegové.....	20
2.4. Text.....	22
2.4.1. Práce s pevným textem.....	22
2.4.2. Práce bez textu.....	24
2.5. Prostor.....	24
2.5.1. Prostor divadla.....	24
2.5.2. Prostor hry a situace a jeho řešení.....	26
2.6. Sebepoznání a sebevědomí.....	27
3. Pevným text.....	29
3.1. Somevoices.....	29
3.2. Kabaretiér.....	30
3.3. Konstantin Sergejevič Stanislavskij.....	32
3.4. Duval syn.....	34
4. Námět a dramtizace.....	37
4.1. Citový komediant.....	37
4.2. Karel táta vlasti.....	38
5. Imerzivní divadlo a performance.....	39
5.1. Dominika Lang a performance.....	39
5.2. Golem a imerzivní divadlo.....	40
6. Od čistého stolu a Nos.....	43
7. Herectví před kamerou.....	45
8. Práce s a v cizím jazyce.....	47
9. Závěr.....	49
Literatura.....	51

1. Úvod

Tato diplomová práce nese název Herec a dílo. Mohla by se ale také klidně jmenovat Strastiplná leč krásná pouť za hereckou profesí. Vybral jsem několik pro mě klíčových zkušeností, u kterých se zamýšlím nad tím, jak se měnil můj způsob herecké práce i prostředky v závislosti na formě a režijním přístupu. Jak jsem hledal svůj vlastní přístup a chyby, kterých jsem se dopouštěl. Jak proměnlivý je prostor pro práci herce a přístupu k postavě. Jaké vnější okolnosti během vývojové fáze přímo ovlivňují výsledný tvar a proč je důležité znát sám sebe. Jak také být součástí obrazu a společného díla. Analýzou své dosavadní práce se snažím kriticky rozebrat, jak se proměňoval můj přístup a proč tomu tak bylo. Důležité je zmínit, že se zabývám divadlem pouze z hlediska naší evropské kultury, která stojí na židovsko-křesťanském a antickém základu.

2. Teorie Herec a dílo

Pro začátek je třeba alespoň zevrubně definovat, kdo je herec a co je jeho dílo a proč se v případě herecké tvorby mluví o umění. Přitom slovo dílo nechápu jen jako termín 'umělecké dílo', ale především jako uvědomělou, dělnou lidskou činnost – jako obyčejnou poctivou práci. Z knihy *O hercích a herectví* pana profesora J. Vostrého vyplývá, že herec je někým, kdo ztvárňuje nějakou postavu s využitím svého těla (hlas, mimika, pohyb). Tuto definici je však třeba rozvinout. J. Vostrý píše, že *„[...] v procesu, o kterém můžeme mluvit jako o tvorbě, dochází k důležité proměně herce ze sebe sama jako takového- v koho? Myslím, že jedině správně je říct, že v medium, kterým se herec stává (a řekl bych nejčastěji) díky tomu, že vytváří postavu, tj. jedná nikoli jenom jako on sám v civilu, ale stává se někým, kdo tu (aniž to třeba tuší) nevychází jen ze sebe a nemluví (svým scénickým jednáním) jen za sebe. Právě proto je s to vzbudit ve svých divácích něco, co by nebyli schopni spoluprožít a z čeho by neměli příležitost učinit svou vlastní životní zkušenost, kdyby to nebylo umění. [...]”¹*

Takže herec tvoří ze sebe, na sobě a v sobě a jeho dílo je s ním přímo spjato a nelze přesně stanovit hranici mezi hercem a hereckou postavou (dílem), kterou právě ztvárňuje, protože postavě kromě svého těla propůjčuje i svůj vnitřek. Postava je vždy kombinací hercových představ o postavě, které získal během čtených zkoušek z textu, jeho vlastních životních zkušeností a také konkrétních příkladů z reálného života, které 'nažil'. V prvním ročníku na DAMU nám pan Miloš Horanský také definoval herce jako nádobu – přímo parafrází Járy Cimrmana jako půllitr, který je litrový. Narážel tím na fakt, že herec zároveň během své tvorby nepřestává být sám sebou, ale je kromě sebe také někým jiným- je schopen své nitro naplnit ještě dalším obsahem celistvé bytosti, která z něj do jisté míry vychází, i když může být vzhledem k jeho vlastní existenci v přímém kontrastu. Můžeme také říci, že se herec se svou postavou ztotožní: *„[...] V herectví je tento fenomén ztotožnění se ztvárňovanou postavou a závislosti postavy na svém původci obsažen v krajní podobě. Mluvíme také o ztělesnění nějaké postavy – máme přitom na mysli ztělesnění určité představy,*

¹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 32 s. ISBN 978-80-7437-141-7.

kteřou si herec sám či ve spolupřáci s řežíseřem vytvoří obvykle na základě nějaké textové předlohy. Vytvářeni této představy je postupné a sama představa se postupem tohoto ztělesňování přeměňuje: to, co herec na jevišti nebo před kamerou dělá, není pouhou ilustrací čehosi na herci nezávislého, ale výsledkem osobního nasazení, zahrnujícího všechny vědomé i nevědomé 'složky' jeho bytosti. Hovoří se také o 'převtělení' do někoho druhého, jehož původně zcela fiktivní existence nabyła díky herci reálnou podobu. Aktivní dialog, který v procesu 'převtělování' herec s tímto fiktivním druhým vede, je do značné míry vždycky hercovým dialogem se sebou samým, s jeho vlastními, do jisté chvíle třeba jemu samému skrytými možnostmi.[...]"²

Herec tedy nevytváří pouhý ilustrativní obraz nějaké bytosti, ale přímo se jí stává a vlastně ještě něco víc. Ze zmíněného aktivního dialogu se svou postavou, která se skutečnou bytostí byt jen v jeho představě, vytváří obraz umělecký, který podstatu dané existence přesahuje. Nejedná se totiž jen výpověď o jedné konkrétní bytosti, ale stává se výpovědí o světě zcela.

Dalším důležitým aspektem hercova umění je fakt, že vzniká a je platné vždy jen tady a teď. Na rozdíl od práce malíře nebo sochaře herec své umění vytváří a zároveň rovnou prezentuje před divákem a navíc jej musí dokola opakovat, což vyžaduje jeho maximální psychickou i fyzickou přítomnost tady a teď. „[...]Herec umí silně, intenzivně být nikoli vskrytu, ale zcela zjevně, zde a teď.[...]"³

Z čehož lze logicky vyvodit, že herecké umění nejrychleji podléhá zubu času. Vzhledem k této prchavosti není nikdy herecké dílo strojově totožné a mění se v závislosti na hercův momentální stav (fyzický i duševní), kolegy a v neposlední řadě i přítomné diváky a nikdy není hotové. Proto pojem herecký výkon užívám s důrazem na tuto prchlivost a tedy jen jako jednu konkrétní podobu daného díla. Je sice pravda, že kamera je schopna hercův výkon zaznamenat a tím pádem uchovat, stále se však jedná pouze o jeden výkon, který byl řežíseřem a střihačem zvolen jako nejlepší. A když vezmu v potaz ostatní technické složky, které se na kvalitě záběru spolupodílejí, je třeba i před kamerou být stále 'silně

² VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 89 s. ISBN 978-80-7437-141-7.

³ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 95 s. ISBN 978-80-7437-141-7.

intenzivně a zcela zjevně tady a teď!

2.1. Vztah k postavě

Řekl jsem tedy, že herec je se svým dílem pevně fyzicky spjat a nelze je od sebe oddělit. Není tedy jen otázkou jeho vnějšku, ale i aktivního živoucího nitra. Jak tedy herec pracuje?

Pan Pavlata nám během studia opakoval, že 'herectví je uvědomělá lidská činnost.' Radovan Lukavský v úvodu své knihy *Být nebo nebýt zase zdůrazňuje potřebu herecké inteligence. Aby mohl být hercův výkon považován za umělecký, měl by jinými slovy herec vědět, co dělá, co říká, jak a proč. Část jeho myslí stále stojí nad výkonem a prožitkem uvnitř postavy. Nemluví o žádné sebekontrolě, ale o přítomném vědomí, které je na základní úrovni schopné rozlišovat hru od reality a dále pak pracovat s temporytmem, prostorem, citem, jistým odstupem atp. a postavu tak stále aktivně vést.*

2.1.1. Seznámení a prožívání

Zmínil jsem pojem cit. Cit neboli vztah ke svému dílu není samozřejmě jen výsadou herců. Každý básník nebo sochař ke svému dílu chová také velké množství citů. Avšak herec se ke své postavě nevrací po zkouškách už jen jako divák. Nemůže k ní být netečný. Každý večer je s ní znovu spjat a opět se jí stává. Opět v sobě probouzí její podstatu, opět dýchá do jejích plic, chodí v jejích botách, žije její život (nebo jeho zlomek) a říká její slova. Každý večer má zároveň touhu jí dát další rozměr. Vše musí znovu být nové.

Můj vztah k postavě je vždy velmi proměnlivý. Během prvních čtených zkoušek je to jako setkání s někým na koho jsem se těšil, i když ho neznám. První dojmy jsou vždy opatrné. Netvoří se mi hned názor a všechno, co postava dělá je pro mě něčím poutavé až magické. Utvoří se mi představa, jak ten člověk vypadá a jak voní. Během dalších čtených zkoušek slyším i tón jeho hlasu a nacházím podobnost s lidmi, které znám nebo s jinými postavami například z filmů. Utvoří se mi první názor. Stejně jako máme tendenci soudit druhé lidi ze své vlastní perspektivy se zevrubnou znalostí jejich životů. I v tomto případě u mě dojde

k jistému černobílému vidění a úsudku. Je ten člověk dobrý nebo zlý? Dá se mu věřit? Často mě také přepadne zklamání, že je zrovna takový. Jenže je prostě jen jiný, než jsem si ho představoval. Nebo mu nerozumím jen proto, že neznám dostatečně všechny důvody, proč se chová, jak se chová a co za tím stojí. Nechci stejně jako v setkání s lidmi dát na první dojmy a úsudek a tak se po důvodech a smyslu jeho konání pídím. Nejprve hledám shodné znaky se sebou samým a překvapuje mě, kolik toho máme společného. Uvědomuji si, že situace, do kterých se dotyčný dostal jsem se dostal sám, že jeho řešení problému odpovídá mému vlastnímu atp. Musím si sebekriticky přiznat, že nacházím společné znaky i tam, kde se za podobnost nebo shodnost stydím. Díky tomu si ale uvědomuji, proč mi třeba nebyl tento člověk zcela sympatický, protože to, co nám obvykle vadí na druhých jsme většinou my sami. Dochází tak ke krásnému procesu poznávání druhého a zároveň k sebepoznání. Od tohoto okamžiku už nejsem schopen vnímat hranici mezi sebou a postavou. Hlas mé postavy je hlasem mým. Jsem to najednou já, kdo se s Katurianem ptá, co jsem provedl, kdo s Jagem našeptává Othellovi sám z bolesti své vlastní žárlivosti, kdo se s Stanislivským přiopile táže Čechova, proč ho nemá rád. S postavou se tak stala část mé vlastní duše, ke které se rád opět vracím.

Zároveň s tím přichází aranžovací zkoušky, kostým, scéna a já se seznamuji s celým světem, ve kterém se má postava pohybuje. S prostorem a kostýmem se dostavují i úvahy o tom, jak postava stojí, chodí, jak si sedá, jaká jsou její gesta a obecně celý její pohybový slovník i mimika. Prakticky vždycky mám já osobně pocit, že se v postavě pohybuji jinak. Celkově se však pohyb gesta a mimika odvíjí zčásti z mého poznání a emocí a částečně zprávy o jejím celkovém působení přichází od režiséra. Díky tomu v určité fázi začínám cítit, že jsem se od postavy vzdálil. Vnímám ji v sobě a skrze svou vlastní bytost, ale část mojí mysli stojí někde nad ní. Tahle část mé mysli vnímá režijní připomínky a uvádí se v součinnost s tím, co přichází zevnitř. Vždy je to nejprve trochu křečovitě a trvá mi nějaký čas, než se mi podaří vnější připomínku opravdově zpracovat tak, aby vycházela zevnitř. Ne vždy je to stoprocentní. Některé připomínky se mi nedaří zcela opravdově zpracovat tak, že nad nimi už dále při jednotlivých představeních nemusím přemýšlet. Občas musím prostě vědomě korigovat své jednání a většinou se při představení má existence uvnitř představy a mimo ni neustále organicky přelévá. Jsou dokonce inscenace, kdy

postavu v situaci vnímám více jako herec po celou dobu. Například v některých inscenacích Petra Haška, které fungují jako 'hodinové stroječky' a velká část představení funguje jako choreografie, je třeba přemýšlet více jako herec než jako postava. V některých jeho inscenacích je navíc přiznané vstupování a vystupování z postavy. V takových případech v postavu stále vnitřně cítím, ale vědomí řeší spíše objektivní vnějškové jednání a fyzický pohyb.

Během prvních let studia na DAMU jsem měl pocit, že musím pořád prožívat. Neustále jsem se sledoval, zda už je to ten pocit, už prožívám? Cítím? Ptám se, zda-li je to ten správný pocit? Cítí se takhle skutečně ten člověk, kterého hraji? Je to málo nebo moc? Blokovala mě celá řádka režijních připomínek a netušil jsem, jak mám připomínku zpracovat a přitom pořád být svou postavou. Snažil jsem se uvědomit si tak plně situaci, kterou jsem hrál, aby můj prožitek byl totožný. Jednoduše, aby mé já v dané situaci bylo splněno zcela a beze zbytku. Vědomě jsem rozebíral každý pocit a pak se do něj pokoušel dostrkat své nitro, které se ale vzpouzelo tím více, čím urputněji jsem se snažil. Chtěl jsem navíc, aby byl můj prožitek jasný a režisér viděl, že skutečně prožívám. Vznikala z toho celá řádka nedorozumění, křečí a bloků. První pomocnou ruku mi podala paní Pleštilová, která mi řekla, že nemusím svůj prožitek dolovat ze sebe za daných okolností. Lze si celou situaci vztáhnout k nějaké situaci z mého života a vybavit si, jak jsem se tehdy cítil a naplnit se tím - zapojit představivost a fantazii v širším rámci. Fungovalo to ale jen částečně. Vždy mě stejně strhla situace a já nebyl schopen si ve vypjatém okamžiku představovat situace ze svého života. Byl jsem teď a tady a nemohl jsem se od toho odprostit. Další pomocí byla kniha Radovana Lukavského *Být nebo nebýt*. Konkrétně kapitola O hereckém prožívání: *„[...] Prožívání není ztotožnění. Herci stačí udělat to, co si představuje, že by udělal na místě postavy, kdyby se ocitl v její kůži a v její situaci. Musí přitom zůstat sám sebou, protože vytváří obraz jednající osoby a vztah mezi obrazem a skutečností je vždycky určitá analogie, podobnost, nikdy totožnost.[...] Prožíváte ani o tom nevíte. Taky vás nic nenamáhá. Vaše pozornost je prostě soustředěna na to, co si povídáme. A tak je to i s prožíváním na jevišti. Není o nic namáhavější než v životě. Spíš míň. Je-li ovšem naše pozornost soustředěna správným směrem. To jest na to, oč mi jde a co dělám a ne na to, co se při tom ve mně děje.[...]”⁴*

⁴ LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt/monology o herectví*. 2., vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství,

A dále Lukavský přidává, že není možné si na své mysli jakkoli vynutit její citovou účast. Toto jeho tvrzení jsem si sám na sobě vyzkoušel i se vši jím popsanou křečí. Začal jsem se tedy plně soustředit na to, co je podstatou situace a jednání mé postavy. Během zkoušek nebo před výstupem jsem si třeba v těžších momentech představil nějakou konkrétní situaci ze svého života, ale na jevišti jsem pak byl schopen zůstat sám sebou za daných okolností a v postavě. Otevřelo se mi velké množství možností hereckou práci i postavu samotnou. Prožitek se výkon do výkonu liší a má celou řadu podob, ale je přítomen při každém opakování. Jako příklad pak lze uvést například práci na postavě Katuriana. Ze začátku bylo těžké vyhnout se všem svodům ukazování citového vypětí, dohrávání a přehrávání vnitřních stavů vyslýchaného, ale i díky hereckým kolegům jen stačilo poslouchat sám sebe a je a z pozice postavy se snažit situaci řešit.

2.1.2. Autostylizace a přetělesnění

Existuje celá řada způsobů a metod, jak můžeme z pozice herce postavu (herecké dílo) nahlížet. Jakým způsobem se z představy o postavě, stává během zkoušení a před zraky diváků živoucí lidská bytost a kýžený umělecký obraz. Při každém zkoušení se sám sebe ptám, jaký je můj vztah k postavě a co ovlivňuje můj přístup? Co k ní cítím? Proč si někdy silně uvědomuji, jak do postavy vstupuji a vnímám ji v sobě a přitom vedle sebe a jindy mě to zase nutí nedělat prakticky nic a cítím, že postava je mnou a nejsem s to ji od sebe jakkoli ve svém nitru oddělit?

Svobodně jsem byl schopen tvořit pouze v případě, že jsem daný způsob vnímal, ale vědomě jsem se pro něj nerozhodl. Jestliže jsem tak učinil a po prvním přečtení a rozmluvě s režisérem jsem se vědomě rozhodl pro určitý přístup, dostal jsem se dříve nebo později přes veškerou domnělou otevřenost do křeče nebo jsem nebyl schopen vytvářet celistvou bytost, ale pouze popisný fragment. O tom, co všechno tento vnitřní vztah k postavě ovlivňovalo a jak se podrobněji zmiňuji dále v této práci.

Každý herec řeší svůj vztah ke svému dílu, který je od jeho fyzické bytosti neoddělitelný, po svém a soudě podle výše popsaného vlastního příkladu si myslím, že se prakticky nikdy nejedná o racionální rozhodnutí. Někteří se k postavě chovají jako ke svému příteli, se kterým ve svém nitru rozmlouvají a neustále vnímají jistou více méně pevnou hranici mezi sebou a postavou i přesto, že se jí při hraní stávají. Například při zkoušení v divadle Na Fidlovačce jsem o vztahu herec – postava, hovořil s herečkou Marií Doležalovou, která svou postavu vnímá podobně jako přítelkyni. Během zkoušení s ní pak rozmlouvá, o každé situaci a ptá se jí, co ji vedlo k tomu či onomu kroku a proč. Jezdí s ní tramvají domů, chodí spolu do parku, snaží se jí porozumět a sbližuje se s ní 'mimo sebe samu'. Teprve při představení si obléká spolu s kostýmem 'její kůži' a sama se onou dotyčnou stává. Svě vlastní já podle svých slov opouští. Oproti tomu existuje způsob, kdy je postava jistá absolutní až absurdní varianta herce samotného v dané situaci (nahlíženo perspektivou herce). V takovém případě herec neodděluje svou vlastní civilní podobu od podoby postavy ve svém nitru, ale cítí se jí přímo být. Jeho vlastní já tedy z postavy vystupuje a v jeho bytosti se postava rozplývá a naopak. Je tedy mnou v dané situaci a za daných okolností v plném rozsahu.

Každý herec je schopen být postavou a zároveň být sám sebou, ale platné je i to, že herec nemůže zcela zůstat sám sebou a být zároveň postavou, protože: „[...] (Na rozdíl od spisovatele, který se svou postavou trpí například nesnesitelným horkem pouze v představě, musí zejména filmový herec při zvládání nejrůznějších podmínek často prokázat i mimořádnou fyzickou zdatnost.) Může se ovšem podobou své postavy do velké míry záměrně odlišit od své civilní podoby; právě v tomto případě se obvykle mluví o přetělesnění. Mezi všemi možnými způsoby, kterými herci řeší vztah své civilní podoby k podobě postavy, vyskytují se dva krajní případy. Při jednom se hercova civilní podoba za podobou postavy zcela ztrácí, ve druhém případě je hercův výtvar od jeho civilní podoby často (téměř) k nerozeznání.[...]”⁵

Dále profesor J. Vostrý uvádí příklady obou přístupů a sice pro první jmenovaný Jeana Gabina (1904-1976) a pro druhý Laurence Oliviera (1907-1989). Nemyslím

⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). 94 s. ISBN 978-80-7437-141-7.

si ale, že by se jednalo o dva principy, které proti sobě stojí v opozici, ale spíše se jedná o poměr, v jakém je každý herec při své práci užívá. První ze zmíněných více vycházel z autostylizace své civilní podoby a druhý zmíněný pak užíval princip celkového přetělesnění (například za použití líčení, změny chůze, držení těla atp.).

V mém případě se ale způsob přístupu k postavě většinou odvíjí o charakteru postavy. Třeba Kabaretiér si vzhledem k muzikálové formě a k jeho amébnímu a přesto velmi erotickému naturelu vynutil způsob přetělesnění. Hledal jsem u něj nejprve chůzi a pohyb a teprve potom se dostavil i zbytek. Navíc jsme v jeho případě pracovali s výrazným líčením.

2.2. Režisér

Herecké umění je umění interpretační a tudíž závislé na ostatních. Ať už je řeč o hereckých partnerech, režii nebo dalších složkách podílejících se na divadelní inscenaci nebo filmu, vždycky je herecké dílo společným výsledkem práce celého týmu. Herec je ten poslední, kdo k práci na společném díle přichází a zároveň je tím, bez kterého by ostatní složky postrádaly smysl.

Herec nikdy svou postavu nevytváří sám. Jeho dílo i přesto že se převážná část jeho podstaty odehrává v jeho nitru, je společným dílem herce a režiséra. On je prvním, kdo dává herci zprávu o postavě a díle (ve smyslu hereckého díla i celku). Na něm také záleží, jakou míru odstupu od postavy připustí. Každý potřebujeme dostávat zpětnou vazbu a herci ji dává režisér.

Každý režisér má vlastní metodu práce s hercem, která je založena na jeho esteticko-etickém vnímání divadla, na jeho přesvědčení i osobnosti. Jeden vnímá herce jako nástroj, jiný jako materiál a jiný zase jako partnera nebo bránu do duše postavy. Každý režisér má také vlastní názor na vztah mezi postavou a hercem. Správné jsou však jen ty metody, které dokážou herce rozvíjet a přimět jej k lepším výkonům, ty které nutí herce se tázat a hledat odpovědi. Režisér určuje formu, upravuje vztahy mezi postavami a má vždy poslední slovo (každý herec s tím někdy měl problém). Právě on vymezuje nejvíce prostor pro hercovu práci.

Pro mě zatím dva krajní případy, se kterými jsem se setkal, byl Daniel Špinar a Petr Hašek. Daniel Špinar přichází na první čtenou zkoušku s detailně připravenou koncepcí a více méně konečnou podobou úprav textu. Ví dopředu, o čem chce hovořit, jakým jazykem a jaká bude poetika. Má většinou celkem konkrétní představu o každé postavě i o celku a představí i vizuální podobu celého díla. Chce, aby jeho herci rychle pronikli do jeho způsobu uvažování a dostali co možná nejkonkrétnější představu o jeho vizi. Probíhá aktivní dialog během čtených zkoušek, kde se snaží hercům předložit své vidění postav a upozornit je na vše, co je pro něj důležité. Sám herectví studoval a tak se snaží hercům předkládat vše, co by bylo důležité pro něj jako herce. Vysvětluje scénu, a co se scénou snaží sdělovat a jak má dokreslovat postavy (například v případě Manon). V průběhu zkoušení pak s herci rozžívá svou vizi. Upravuje vztahy a chce po hercích, aby mu nabízeli různá řešení, ze kterých on pak volí to nejvhodnější. Jedná se o ryzí činoherní přístup, kdy nabízí hercům komfort nestarat se o nic jiného, než o své postavy a vztahy mezi nimi. Patří mezi režiséry, kteří si vychovávají své herce. Každého herce vede a nabízí mu role tak, aby člověk prodělával jakýsi vývoj.

Naproti tomu Petr Hašek přináší na první čtenou zkoušku téma, základní kostru a poetiku. Má vždy nějakou textovou předlohu, která má buď knižní podobu, nebo se jedná o písňové texty. V případě inscenace Dvě komedie v komedii byl pak k dispozici přímo text divadelní hry od G. B. Andreiniho, který se v průběhu zkoušení upravoval a sloužil jako kostra či inspirační zdroj. Petr Hašek vychází především z herců a jejich osobitého pojetí tématu i postav. Na začátku dává podněty ke hře a hledá celkové vyznění spolu s herci. Je to proces velice organický.

Volím tyto dva příklady i proto, že u obou je zřetelná velká míra stylizace, ačkoliv se k ní přistupuje rozdílně. Pro oba je charakteristické výrazné konkrétní gesto. V prvním případě vychází stylizace z celkového režijního řešení a je dána i výtvarnou koncepcí kostýmů a scény. Ve druhém případě se její míra odvíjí od principů nalezených při zkoušení a vychází více z hereckého sebevyjádření. Jak jeden, tak i druhý se snaží přimět herce především k tomu, aby byli přirození a spontánní. Oba režiséři jsou zároveň velkými estéty, každý však vnímá krásu

v něčem jiném. Hašek ji vidí v lidovém divadle, nedokonalosti a vychází z komedie dell'arte. Špinarovu práci vidím v dokonalosti obrazu a kontrastu mezi krásou a ošklivostí. S Haškem chodí herci do pomyslného lesa, kde si hrají. To, že se půjde do lesa, vymyslel on, ale co se v lese bude dít, záleží na hercích. Špinar své herce zavede do světa své fantazie, který má svá pravidla a zákonitosti. Ty vyplývají z textu, ze Špinarovy osobité poetiky, koncepce i výtvarného řešení. A nechává je, aby jej naplnili svým obsahem.

Zkoušení je vždy o komunikaci a nalézání společného řešení. V každém nalézám jiný úhel pohledu na hereckou práci a jiné možnosti. Vždy je pro mě důležitá vzájemná důvěra mezi režisérem a hercem, respekt a aktivní tvůrčí dialog. Režisér je pro mě partnerem i mentorem. Z podstaty jsem člověk, který má tendenci vše analyzovat, který chce všechno hned. Z toho pak plyne přehnaná sebekontrola a snaha všechno vyřešit hlavou. Potřebuji proto režiséra, který mě v tom dokáže uklidnit, který mě úkolem nebo hrou otevře a ukáže mi cestu. Mám rád, když cítím v režisérovi oporu, ale i tlak na dobrý výkon. Rád pracuji pod tímto tlakem, který mě nutí být stále aktivní a nevypínat. Příliš velká míra svobody mi dává možnost řešit i to, co přísluší spíše režii a odvádí mě od vlastní práce.

Jeden řecký režisér jménem Dareos Khalili mi při prvních čtených zkouškách řekl, že nemusím všechno vymyslet sám. Někdy stačí jen počkat, co se bude dít. Dialog je o vzájemném naslouchání a není náhodou, že anglické slovo listen (poslouchat) je přesmyčkou slova silent (ticho). Ticho ve smyslu cítit a vnitřně souznít a to je pro divadlo velmi důležitá schopnost.

2.3. Kolegové

Dalším důležitým aspektem hercovy práce jsou jeho herečtí partneři.

Pro hereckou práci jsou důležité vztahy v práci i mimo ni. Už v prvním ročníku na DAMU jsme byli vedeni k tomu, že musíme být tým a spolupracovat, vzájemně si pomáhat. Vzhledem k tomu, že jsem na gymnáziu nepatřil mezi oblíbené, se jednalo o nelehký úkol.

Po studiu DAMU jsem nedostal nabídku stálého angažmá, ale zároveň jsem dostal šanci poznat, jak rozdílně fungují profesionální herecké soubory v divadlech napříč republikou. Zastihuji při svých zkouškách v divadlech soubory v různých fázích vývoje. Někde se mi podaří napojit se velmi rychle, jindy to chvíli trvá, ale zatím jsem se s vyloženým nepochopením nesetkal. Oblíbil jsem si soubory, kde se po představení sedí v klubu a všichni společně vychutnávají zážitky z představení nebo zkoušení. Herecký soubor je svým fungováním velmi podobný rodině. Zvláště u souborů, které spolu jezdí na zájezdy, je citelná velká soudržnost. V rodině nemusí každý mít rád každého, ale existuje tam vzájemný respekt i snaha porozumět. Dobře se mi pracuje v takových kolektivech, protože jsou ochotní a schopní si navzájem říct, co si myslí v dobrém i ve zlém. Jsou schopni se třeba i pohádat, ale cílem není se navzájem ponížít a nad druhým zvítězit. Navíc po emotivní výměně názorů se vyčistí vzduch a nikdo nemá potřebu se k problému dále vracet. Velmi této situaci prospívá, když na to umí režisér citlivě reagovat a například dát chvíli pauzu, než se pracuje dál. Je dobré vnímat tyto situace přirozeně a jako součást tvůrčího procesu.

„[...] V jiných profesích se můžeš s někým pohněvat tak, že s ním nemluvíš. V hereckém povolání stěží, protože když děláš divadlo, tak musíš být uvolněný, abys mohl být tvořivý. A když je při zkouškách napětí a když se s někým na sebe hněváte, tak to nejde. Takže v tom je divadlo jiné.[...]”⁶

Když se dostanu do konfliktu s kolegou, je to většinou proto, že on nebo já jsme unavení, nebo nesoustředění na práci. Když mám pocit, že je výsledek kolegovi jedno a že je vypuštěný, mám tendenci přebírat otěže a snažím se být aktivnější a přebrat iniciativu za oba. Jako bych se podvědomě snažil mu vlít tímto přístupem energii do žil. Děje se však pravý opak. Z toho pak plynou konflikty, protože neodhadnu míru. Když jsem unavený já, snažím se aktivizovat stejným

⁶ ČERMÁK, Ivo a Jitka LINDÉNOVÁ. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Větrné mlýny, 2000. Čas, akce, prostor. 64 s. ISBN 80-86151-42-5.

způsobem sám sebe. Z toho plyne křeč, které si partner všimne a pochopitelně na to reaguje, protože se mu se mnou nepracuje dobře. Z toho pro mě plyne, že není chyba, když někdy nemám, co nabídnout. Ten den se mi prostě nedařilo, ale je třeba udělat vše proto, aby další den byl lepší.

Při samotném zkoušení mi vždy pomáhá soustředit se na partnera a na to, co mi říká a co dělá jako v životě. Vycházet z partnera je jediná správná cesta pro řešení situací, se kterými si nevím rady. Když jsme hráli představení SomeVoices (Slyšet hlasy), stávalo se mi, že mě v roli Petea občas Ray (Tomáš Havlínek) skutečně naštvá takovým způsobem, že jediné, co mě drželo, abych mu nevrátil facku, byl fakt, že jsem se jako Pete, chtěl o Rayie postarat a snažil jsem se chápat, že se jedná o psychicky nemocného člověka. Jeho upřímný a dětsky tumpachový pohled mě vždy zabrzdil. S rolí Petea jsem si dlouho nevěděl rady a právě Tomáš Havlínek, který byl naprosto přesný a přirozený ve svém projevu mi vždy pomohl. Takových příkladů bych mohl uvést celou řadu.

Divadlo je především o přenosu energie a to jak mezi hereckými partnery na jevišti, tak mezi jevištěm a hledištěm. Divák se stává při představení spolutvůrcem. Proto lze na diváka nahlížet jako na dalšího hereckého partnera. Někdy při představení diváky vnímám více a jindy méně. Nelze ho ale zcela odstříhnout. Nejzvláštnější zážitky s diváky mám z inscenace Golem. Byli totiž přítomní přímo na scéně a v některých chvílích jsme je přímo zapojovali do představení. Fungovali jako dav, který se srotí u místa nehody nebo jako přihlížející při popravě. Bylo těžké si jich v prostoru nevšímat, když to nebylo žádoucí. V roli Savioliho jsem měl scénu, kdy jsem ležel na posteli nahý a zbitý. Většina diváků jen prošla kolem, ale jedna slečna přišla a sedla si vedle mě na postel a začala mě hladit po zádech. Vydržela to poměrně dlouho. Po zbytek představení sledovala jen příběh Savioliho. Diváci měli zakázáno se herců dotýkat nebo na ně mluvit nebo jinak zasahovat přímo do situací. Po představení jsem ji potkal a ona se mi omlouvala s tím, že jí prostě mě bylo v té chvíli tak líto, že se nedokázala ubránit. Bylo to ale zvláštní silné gesto. Do té doby (byla to asi třetí repríza), jsem Savioliho viděl jako úchylného zbohatlíka, který si vodí milenku do malého pokojíku v židovské čtvrti. Alespoň tak jsme ho vnímali během zkoušení. Tato divačka mi pomohla uvědomit si jeho lidskou kvalitu a to, že i když bylo jeho jednání odsouzeníhodné, je možné ho i litovat a soucítit s ním. Myslím si, že

je důležité snažit se toto nalézat v každé postavě, i když její vystupování navenek může působit jakkoli zavrženíhodně.

2.4. Text

Odkud čerpá herec informace o své postavě? Už jsem řekl, že některé informace o postavě herci sděluje režisér, jiné získává ze sebe samotného. Avšak základní a zásadní informace o postavě a jejích vlastnostech přináší herci text.

2.4.1. Práce s pevným textem

Divadelní text hry v herci při čtení probouzí každou buňku v těle. Podněcuje jeho fantazii a provokuje jeho emoce už při čtení. Už jsem řekl, že i já si během čtených zkoušek utvořím představy o postavě. Dokážu si ji na základě textu vizualizovat, cítit její vůni, slyšet ji mluvit atp. Text je jedním ze základních stavebních kamenů temporytmu. Pokud se jedná o verš, je to ještě intenzivnější. Herec musí umět verš cítit a pracovat s ním. Stejně tak musí umět cítit i temporytmus prózy. Je-li divadlo 'komunikace komunikací o komunikaci', pak je text nosným prostředkem. Lze s ním pracovat různě: je možné se text naučit ještě před první čtenou zkouškou nebo až po prvním otevření textu až na první čtené zkoušce. Nedá se říct, který ze způsobů je ten správný nebo lepší. Je to individuální. Obdržím-li text ještě před první zkouškou, neubráním se nutkání jej alespoň párkrát přečíst. Obvykle znám jméno postavy, kterou budu hrát a tak po prvním přečtení ještě text procházím jen situacemi, kde se má postava vyskytuje. „[...] *Hned jak dostanete roli, přečtěte si několikrát celou hru, abyste se s ní dobře seznámili jako s celkem. Pak se soustředte jen na svou roli a představujte si ji nejprve scénu za scénou. Pak se zastavte u okamžiků (situací, činností, replik), které nejvíce upoutávají vaši pozornost. Pokračujte v tom tak dlouho, dokud nevidíte vnitřní život postavy i její vnější vzhled a čekejte, až se probudí vaše vlastní city.[...]*”⁷ Mnoho informací o své postavě získávám i z replik ostatních postav. Buď přímo, kdy se o mé postavě baví nebo z kontextu či způsobu jejich řeči. Pochopím, v jakém prostředí se má postava nacházet a je-li pro ni dané sociální prostředí přirozené nebo ne. Od toho se odvíjí do značné míry její pohyb v prostoru, posturální konfigurace i vztah k ostatním

⁷ ČECHOV, Michail Pavlovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. 97 s. ISBN 80-7008-054-X.

osobám.

Někdy je mi tento postup k dobru a urychlí to proces vžívání se to postavy (Treplov, Duval syn). Jindy mi to bylo spíš na škodu a to tehdy, kdy se moje představa rozcházela s režisérovou a bylo třeba ponechat si svůj dojem z postavy jen jako něco, čím mohu případně obohatit výsledný charakter a dodat mu tak něco navíc (Man). Je to pro mě vždy obtížné, ale pomáhá mi v tom například prostor nebo kostým. Pochopím tak, proč jsem se mýlil a kudy se mám vydat dál.

Při zkoušení Manon Lescaut v Národním divadle jsem se pokusil naučit se celý text z paměti ještě před první zkouškou. Při natáčení filmu Tenkrát v Ráji jsem se totiž setkal s Miroslavem Etzlerem, který mi říkal, jak se velcí herci (Rudolf Hrušínský, Josef Kemr) kdysi učili role dopředu a chodili do divadla vždy precizně připravení. Role Duvala syna byla moje první role v Národním divadle a já byl nervózní. Chtěl jsem přijít co nejlépe připravený. Snažil jsem se vyhnout předem naučeným deklamacím textu a jakékoli stylizaci. Proto jsem si text nahlas opakoval s různými (třeba i nesmyslnými) důrazy, zpíval si jej, nebo jsem imitoval všechny naše prezidenty.

V případě zkoušení Goldoniády či Somevoices jsem si pak text otevřel až na první čtené zkoušce. Maximalizovalo se tím vzrušení z postavy a eliminovaly se tím mé negativní analytické sklony a snaha vše racionálně uchopit. Měl jsem vždy postavu více spojenou se svým vlastním hlasem i podobou. Většinou pak ale věnuji větší pozornost práci na zkouškách než domácí přípravě, což někdy bývá na škodu.

2.4.2. Práce bez textu

Jak už jsem naznačil v případě Petra Haška, setkal jsem se i s inscenacemi, které vznikaly bez pevného textu. Takovým způsobem jsem pracoval s ním a s Adélou Stodolovou. První fáze práce se odvíjí od způsobu práce režiséra (viz. níže). Většinu informací ale herec dostává ze situací během práce v prostoru. Vždy se začne u stolu, ale místo čtení se rozpracuje námět a kostra, se kterou přichází režisér. Je velice důležité, aby tématu inscenace všichni rozuměli, proto se první dny věnuje pozornost především debatě o něm. Další fází bývá obvykle sběr materiálu. Improvizuje se na zadaná témata a hledají se způsoby vyjádření. Z toho plynou první situace, od kterých se odvíjí další proces. Někdy vznikne už během prvních zkoušek pevný text, který se pak dále rozvíjí a upravuje převážně na zkouškách. Časem se vše ustálí na konkrétní podobě.

Při zkoušení potřebuji být maximálně uvolněný, otevřený a soustředěný na improvizace. Abych rychleji proniknul do způsobu práce, sleduji režisérovu předchozí tvorbu. Pomáhá mi to pochopit jeho poetiku. Někdy také dostávám seznam konkrétních filmů nebo knih. V nich se snažím nacházet informace ke své postavě i k celku. Forma i celistvá postava je pro mě viditelná až v posledních fázích zkoušení.

2.5. Prostor

2.5.1. Prostor divadla

Prostor, kde se hraje je určující z hlediska užívaných hereckých prostředků (hlasových i pohybových). Prostor klade určité nároky na citlivost herce. Hlasově se musí prostoru umět přizpůsobit a stejné je to i s gestem. Na DAMU jsme zkoušeli a hráli především na učebnách, kde prostor mezi hercem a divákem není velký. Bylo to dobré hlavně proto, že jsme měli s diváky přímý kontakt. Mohli jsme zůstat ve svém projevu civilnější, realističtější, což pomáhá autentičnosti, i když je těžší diváky nevnímat, když je herec vidí. Ve druhém ročníku jsme zkoušeli Goldoniádu a pan Pavlata nás vzal jedno odpoledne před klauzurou do parku na Kampu, kde jsme si poprvé vyzkoušeli hrát v otevřeném prostoru. Hrát pod širým nebem za denního světla a na ulici pro kolemjdoucí byla dobrá škola. Všechna gesta musela být výraznější i hlasitost bylo třeba přizpůsobit tomu, že kolem běhaly děti, jezdila auta a hučela řeka. Celou ukázkou jsme opakovali

několikrát. Poprvé jsme hráli jen pro pár diváků a nebylo to ono. To, co se na učebně jevílo jako příliš, zde bylo hluboko pod úrovní požadavků prostoru.

Při dalších reprízách jsme se postupně zlepšovali. Zvětšit své gesto a hrát hlasitěji, znamenalo zpřesnit hru, dělat gesta konkrétnější, pevná a jasná. Bylo třeba přesně ukončovat situace. Dělat větší pauzy, ostřejší střihy, což přineslo poznání míst, kdy jsem v menším prostoru přesný nebyl. Hrál jsem navíc dvojroli sluhy a musel jsem najednou oba odlišit o to výrazněji. Nestačila pouze mimika. Změna se musela projevit i v postoji a chůzi a nejen nasazením baretu nebo šály. Nebyl čas nad tím dlouze uvažovat. Všechno se muselo změnit hned. Bylo pro mě překvapivé, jak mě to strhlo. S větší přesností, přišlo i větší zanícení a soustředěnost na postavu. Čím přesnější byla hra, tím více jsem se cítil s postavou a naopak. Když jsme se pak vrátili na učebnu, hrálo se mi o poznání volněji. Byl jsem si jistý každou akcí.

Největším divadlem pod širým nebem zatím pro mě bylo Otáčivé hlediště v Českém Krumlově. Více než polovina zkoušení probíhala v divadle v Českých Budějovicích. Zkoušeli jsme jednotlivé situace, ale dokud jsme se neoctli na 'točně', nepropojovali jsme nic. Také souboje s kordy jsme si jen pomalu procházeli. Když jsme poprvé zkoušeli v prostoru, vše začalo jakoby znovu. Bylo třeba situace doladit a najít míru. První zkoušky jsem skoro řval (aspoň jsem měl ten pocit). Po hlasové stránce bylo náročné hrát na takovou vzdálenost. Živě si ale pamatuji, jak jsem poprvé uslyšel svoji ozvěnu. Je zvláštní hrát s partnerkou, držet ji za ruce a řvat na ni, že ji miluji a tvářit se, že se jedná o důvěrnost, za kterou se sám stydím. Bylo potřeba hledat taková gesta, která budou zřetelná a míru mezi nimi. Takový prostor mnoho z hlasového projevu maže a je třeba více hrát tělem. Míra pohybové i hlasové stylizace je maximálně udávána prostorem. Navíc jsme hráli dopolední představení pro děti, takže divácké pozornosti nešlo pomoci svícením. Opět to byla velmi cenná zkušenost pro ověření si své hlasové technické vybavenosti.

Naproti tomu hraní před kamerou vyžaduje práci s každým sebemenším detailem

a intenzitu hry i hlasu maximálně totožné s reálným životem. Prostor je také zcela reálný. Velcí herci jsou schopni postihnout plně tuto škálu prostorových variant ve vztahu k hereckému výrazu a jeho prostředkům.

Kombinací všech možných metod práce s prostorem jsou pak imerzivní formy. Když jsme zkoušeli inscenaci Golem na pražské Štvanici, věděli jsme, že diváci mohou být úplně všude. Mohou se dostat tak blízko jako kamera, ale zároveň jsme počítali s možností, kdy budou situace sledovat z větších vzdáleností. Bylo těžké si to při zkoušení představit. Teprve s prvními diváky jsem dokázal nacházet míru. Někdy nás obklopili tak, že nám doslova dýchali na krk a nebylo možné se skoro hnout. Nakonec jsme se rozhodli, že nejlepší bude varianta hrát jako před kamerou s tím, že hlasitost lehce upravíme. Díky tomu bylo každé představení velice náročné, protože každá situace musela být naprosto uvěřitelná třeba ze dvou centimetrů i pěti metrů. Když jsem potřeboval nějaký prostor pro pohyb, musel jsem si ho mezi diváky občas i dost drze doslova urvat. To samé bylo s diváckou pozorností.

2.5.2. Prostor hry a situace a jeho řešení

V každém případě platí, že prostor musí herec dokonale znát a umět na něj reagovat. První představu o prostoru, kde se odehrávají situace, přináší text. Jinak se bude chovat venkovan na zámku a jinak na poli či u sebe doma. Klasické texty divadelních her obsahují většinou mnoho poznámek o prostoru. S moderními texty to bývá složitější. Vždy mě zajímá, zda je to prostor, kde se postava pohybuje běžně, zda prostor zná a je-li mu v něm příjemně. Pomáhá mi se rychleji v postavě zorientovat. Když se někdo chce přesně vyjádřit, nevědomky přitom těká očima po prostoru. Ulpívá pohledem na různých předmětech a dalo by se říct, že z nich čerpá inspiraci pro svá příští slova. Když člověk lže, hledá si více takových záchytných bodů. Z psychologie víme mnoho o pohybu lidských očí při mluvení a kolik informace nám dává o člověku i o tom v jakém je vztahu k tomu, co říká. To mi pomáhalo v monologu o divadle a herectví v roli Stanislavského. Chodil po prostoru a chytil se předmětů, které byly kolem (skutečné i mé v mé představě). K tomu je znalost prostoru nezbytná. Vždy si ve svých představách prostor dokreslím a zaplním.

Prostory, do kterých jsou zasazeny situace, určuje také výtvarné řešení. To může

dávat zprávu o postavě a vztazích divákovi nebo být naprosto inertní. Někdy udává prostor herci rytmus pohybu (Mučedník a lavice). V případě inscenace Karel, táta vlasti jsme prostor pojali jako půdu, na které si hraje malý kluk. Jedná se o inscenaci pro dětského diváka a bylo třeba rozehrát jeho fantazii a ukázat mu, že svět sice může být jakýkoli, ale má-li člověk otevřenou mysl a vize, lze dokázat mnohé. Mám k dispozici vysoký trůn, pohyblivé plátno s projekcí a železnou konstrukci, která scénu ohraničuje. Trůn v inscenaci ožívá coby kůň, stává se domečkem, kopcem, hradem a v neposlední řadě také oním trůnem pro krále. Když jsem scénu poprvé viděl, zkoušel jsem, co všechno by bylo možné. Neměli jsme tehdy k dispozici text a o své postavě Karla IV. jsem věděl ze školy a z knih, ale kdo je Karel, kterého hraji já, jsem zatím nevěděl. Scénu jsem si prošel, šplhal po konstrukci a zkoušel se na prostor dívat očima malého dítěte. Je paradoxní, jak malé děti změny podstaty trůnu vnímají naprosto přirozeně a nijak je to nevyvádí z míry. Dospělí se nad tím občas pozastavují a ptají se, jestli to bylo tak, že jsem pořád na jednom místě a hraji si, nebo jestli jen ve stejné dekoraci hrajeme různá prostředí.

2.6. Sebepoznání a sebevědomí

Herec by měl mít talent, být pokorný a zdravě sebevědomí. To je základem dobrých pracovních vztahů v každé profesi. Jenže když se pohádají dva zedníci, tak je to jiné, protože spolu mluvit moc nemusí. Divadlo je, jak už jsem říkal, především o komunikaci a také společné dílo celého týmu. Pro dobrý výsledek je důležité, aby si z něj všichni odnášeli něco, co je naplní, nebo posune dál. Když se herec bojí projevit na jevišti, něco zkusit nabídnout, je s ním konec. Aby mohl člověk navazovat dobré vztahy s ostatními lidmi je proto třeba, aby měl dobrý vztah sám k sobě. Na herectví je vzrušující to, že kromě neustálého poznávání lidí a jejich světů (ať už mluvím o postavách nebo kolezích) dochází skrze divadlo herec také k vrcholnému sebepoznání. To je zároveň základním stavebním kamenem jeho práce. Měl by znát stejně dobře své silné stránky jako ty slabé a nebát se udělat si ze sebe legraci. Měl by jednoduše být člověkem s vědomím své existence. Znalost psychofyzického typu je v přístupu k roli klíčová. Každá lidská bytost v sobě obsahuje všechny varianty existence (pijan, boháč, chudák atp.). Závisí jen na jeho inteligenci a schopnosti se učit ze situací a rozhodnutí, která z variant se u něj projeví. Herectví je jako poznávání těchto variant lidské

existence u sebe a jejich následnému probouzení k životu. Být pokorný v herectví podle mě znamená naslouchat sobě i druhým a neustále o sobě trochu pochybovat.

3. Pevným text

3.1. Somevoices

Inscenace *SomeVoices* (Slyšet hlasy) vznikla z čisté touhy hrát. S nápadem přišel Jakob Erftemeier. Původně jsme hru nazkoušeli pro prostor půdy v Cross clubu a později přesunuli na DAMU do učebny. Celkem jsme scénu změnili třikrát (s každým přesunem se trochu změnilo výtvarné řešení prostoru). Byli jsme ve druhém ročníku a toužili jsme si vyzkoušet nějaký moderní text. Chtěli jsme zároveň něco, kde bychom si mohli vyzkoušet a ověřit načerpané zkušenosti a vědomosti ze školy a tak byla inscenace *Somevoices* velmi o herecké práci s naprosto realistickou scénou. Od samého začátku jsme na úpravách textu pracovali společně. Jakob vždy nosil nějaké návrhy a měl konečné slovo, ale jinak jsme se vždy radili o tom, jak a co proškrtat a proč. Čtené zkoušky byly o hledání motivů, podtextů a různých významů, ze kterých jsme vybírali. Byla to postupná pomalá, leč krásná cesta k výsledku.

Já jsem v inscenaci hrál roli Petea, staršího ze dvou bratrů, který si domů přiveze z bláznince mladšího Raye trpícího schizofrenií. Jeho víra v to, že všechno spolu zvládnou, ale brzy málem shoří i s svou restaurací a je nucen vrátit Raye do nějakého zařízení s alespoň částečnou odbornou péčí. Peteův příběh je velmi smutný. Je to muž, který velmi brzy ztratil téměř vše (ženu, rodinu) a jediné, co mu zůstalo je jeho malá pizzerie, kterou navíc odkoupil pod cenou od svého otce (Ray tvrdí, že ukradl). Je to racionálně uvažující mladý muž, který je neschopný se otevřít světu a novým možnostem, což je právě to, kde s Rayem nevychází.

Tahle inscenace je pro mě cenná, protože je to první zkušenost s civilním herectvím v celé jeho kráse. Také je to první zkušenost, kdy jsme něco vícekrát opakovali. S Petem jsem strávil mnoho času a trápil jsem se s pravdou a uvěřitelností. Jak cítit, jak prožívat, jak být Petem. Při práci na této inscenaci jsme skoro všichni využívali herecký deník. Poznámek bylo nespočet a řešili jsme každý detail. Mně se tento způsob práce moc neosvědčil, protože jsem nevěděl, jak s tím pracovat. Brzy jsem se ztratil v připomínkách a nevěděl, co hrát dřív. Trvalo mi pak dlouho, než jsem byl schopen od papírů odhlédnout a vrátit se k práci na postavě z vnitřku. Když si zpětně prohlížím ten svůj deník, zjišťuji, že nejčastěji se opakuje připomínka „Poslouchej partnera...“ A pak také „Pokaždé znovu.“ Opakování k herecké divadelní práci patří. Pokaždé musí vztah být naplněný, pokaždé vše musí vzniknout znovu. V tom je velká část hereckého umění. Mě se to začalo dařit, když jsem splnil první připomínku. Vycházet

s partnera, poslouchat ho. Okamžitě jsem totiž přestal přemýšlet nad tím, co mám nebo nemám cítit, co si mám nebo nemám myslet a vše se dostavilo naprosto přirozeně. Byla to však dlouhá cesta.

3.2. Kabaretiér

Kabaretiér byla má první role v Disku. Podivný vypravěč o době, která tolik ovlivnila dějiny Evropy. Muzikál Kabaret jsem předtím nikdy neviděl a ani onen slavný film s Lizou Minelli. Neholdoval jsem příliš muzikálu snad jen Jesus Christ Superstar, coby malý kluk. Kabaret můj pohled na muzikál změnil.

Text jsem četl poprvé až na čtené zkoušce a přiznám se, že jsem byl trochu zmatený. Písňové texty a mezi tím něco málo činoherních situací? Nechápal jsem, proč mi tedy všichni říkají, jaké mám štěstí, že mám tak velkou a krásnou roli. Navíc moc nemám rád, když je na mě kladen nárok jen proto, že je to krásná role. Mám pak strach, že v mém podání nebude tak silná a že ji zkazím. Navíc kolem této role a vůbec prvního obsazení do Disku panovalo velké napětí v našem ročníku. Nicméně nastalo příjemné období hudebních a tanečních zkoušek, což jsou disciplíny, které mám rád. Zpěv mě baví a písně se mi líbily. Rozhodl jsem se, že se na film Kabaret nepodívám minimálně do premiéry. Měl jsem strach, že mě to ovlivní, nebo že budu mít tendenci se srovnávat. Nevydržel jsem to. Viděl jsem ho asi v polovině generálového týdnu a velmi mě uklidnilo, že podobnost jsem nenašel.

Když přišlo zkoušení v prostoru, byl jsem celý natěšený zkoušet. Ale místo toho jsem se na zkouškách ocitl jen několikrát, protože se zkoušeli situace a já nebyl třeba. Na první zkoušce v divadle si nás Lumír Olšovský posadil dozadu ke stěně a vyzval mě, ať rovně přijdu na forbínu. Neudělal jsem ani dva kroky a už mě vrátil zpátky. Šlo to takhle asi hodinu, než jsme se posunuli dál. Chtěl po mně, abych přišel s napětím. Abych přišel sebevědomě, klidně, aby to bylo 'něco'.

Když se mi to podařilo dvakrát za sebou, řekl, že takhle mám přicházet už pokaždé. Od té doby se k mé práci v roli Kabaretiéra vyjádřil už jen několikrát, z toho dvakrát na můj opakovaný dotaz, jestli je to správně a co tam mám dělat. Měl jsem si najít situace, které budu pozorovat mimo své písňové výstupy. Měl jsem pocit, že nestojím za nic, když se mnou ani nechce pracovat,

ale myslím, že dobře věděl, co dělá.

Podle Olšovského měl vystupovat dvojitým způsobem. V příběhu jako ředitel kabaretu a nad to jako zmíněný vypravěč celého příběhu. Kabaretiér je postava, která stojí mezi reálným světem a nadpřirozenem. Je někým, kdo ví, kam se to všechno řítí a ironicky a kousavě to komentuje. Provokuje diváky, aby tu mašinerii zastavili, aby zastavili jeho, ale dobře ví, že to nikdo neudělá. Miluje Sally, ale ví, že s ním ona nikdy nebude. Ví, že ona nikdy s nikým nebude. Je to podivný Mefisto, který by možná měl sílu změnit běh dějin, ale neudělá to. Miluje svobodu nadevše, ale také ví, že ji musí ztratit. Jakoby věděl, že tam kde je touha po svobodě a životu v míru, je stejně silná touha po válce, diktátu a po krvi.

Zprvu se mi zdálo nemožné všechno tohle vyjádřit a zahrát. Měl jsem pocit, že to není možné zvládnout, ale čím méně jsem přemýšlel nad rámeček a více v postavě, tím bylo všechno jasnější. Při prvním výstupu, kdy se líčím před lidmi, jsem si vždycky představoval, že do něj vstupuji. S každým tahem rtěnky, běloby i dalším pohybem jsem byl méně Petr a více onen Kabaretiér, kterého jsem si pojmenoval, Max. Bylo to mé oplzlé, úchylné alter ego, které má něco ze Ziggyho Stardusta (alter ego Davida Bowieho) a Nicka Cavea. Pohrdá diváky, pro jejich nízkost, která se z jeho pohledu odráží v tom, že dřepí a sledují, co se před nimi děje.

Vzpomínám si na jeden mrazivý okamžik z představení, kdy jsem se otočil s růžovým hitlerovským knírkem, napodobil krátce Hitlera a po krátké pauze v hledišti začal jeden divák tleskat. Napadlo mě, jestli tleská tomu, že to byl podařený výstup, nebo tleská tomu projevu, nebo mu to přijde komické. Měl jsem po zbytek představení obrovský knedlík v krku a nebyl schopen zpívat. Přiznávám, že mě role strhla a propadal jsem jí každý večer.

3.3. Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Když jsme ve druhém ročníku zkoušeli klauzuru $1+1=3$, usadil se ve mně pocit, že nejsem a neumím být vtipný na jevišti ani mimo něj. Báł jsem se hrát

komedie, protože, jsem měl pocit, že se mi diváci nikdy nebudou smát a já budu jenom trapný. V televizi jsem slyšel tehdy hovořit paní Ivu Janžurovou o tom, že komedie je těžší než drama nebo tragédie. Smiřoval jsem se následující dva roky s tím, že já jsem prostě od základu tragéd a komedie hrát nikdy nebudu. Naivně jsem věřil, že se jim prostě nějak vyhnu, a že když už to přijde, budu to hrát jako tragedii a vtipní a zajímaví budou ostatní.

Z omylu, že to takhle půjde, mě vyvedla až druhá disková inscenace Mučedník, kde se ale můj pocit jenom prohloubil. Jinak tomu nebylo ani u Čechova na Jaltě a role Stanislavského. Od první čtené zkoušky jsem se styděl. Prostyděl jsem se doslova celým zkoušením a poprvé jsem šel před diváky a rudý jsem byl studem až na zádech. Litoval jsem Iva Kristiána Kubáka, že musí pracovat s takovýmhle materiálem. Odevzdaně jsem na poslední generální zkoušce poslouchal paní Miroslavu Pleštilovou, která mi říkala, že takhle to nejde a že to je špatný a musím s tím něco dělat. Vůbec nevím, jestli se lidé na premiéře smáli nebo ne. Vůbec nevím, jaké to bylo. Nevím to do teď.

Přesto se z této role stala pro mě velmi cenná zkušenost i příjemná vzpomínka. Diváci se totiž nakonec aspoň někdy smáli a navíc mě hrát největšího učitele všech herců bavilo. Ivo Kristián Kubák pracuje s herci velmi otevřenou formou. Během první čtené zkoušky představí vše, co o postavách i hře ví, následuje vhled do tématu a problematiky a pak začne zkoušet. Má osobitý styl humoru: jízlivý, ironický ale hlavně cynický. Střílí si z patosu, utahuje si z géníů a na každém nachází jeho lidský rozměr, čímž jeho velikost zároveň nesráží, ale naopak podtrhuje.

Potřebuje pro svou práci sebevědomé herce, kteří mají stejné smýšlení jako on. Nebojí se experimentu a jeho zkoušky jsou až na výjimky předem rozvrženy. Pomáhá herci v postavě najít téma a zároveň ho nějak ironizuje. Každé postavě také nachází nějaký prvek, který je potom pro postavu charakteristický (v případě inscenace Deník 1959-1974 jsem měl diaprojektor a magnetofon, T. Havlínek měl marimbu a brýle a J. Böhm lampičky). Když není po ruce předmět, je to alespoň nějaké jasné komické gesto, které je pro postavu charakteristické. Při tvorbě postavy velmi vychází z herce a z toho, co mu herec nabízí a zároveň zadává herecké úkoly.

V případě Stanislavského jsem měl zahrát samotného hereckého mistra s tím, že na rozdíl jeho dvou metrů výšky já jsem malý. Stanislavskij je roztržitý egocentrik a megaloman, který se neustále prožívá a jediné na čem mu záleží, je divadlo. O ničem jiném nesní, než o pravdě na jevišti a věří, že dostane novou Čechovovu hru, Tři sestry. Vše se změní až s poznáním Čechovovy prostopášné služby Fjokly. Bohužel je to jen na chvíli.

O Stanislavském jsem se nejvíce dozvěděl z životopisů a knih a z replik ostatních postav. Velmi živě o něm totiž asi hodinu hovoří postupně snad všichni. Když jsem se dozvěděl, že měl Stanislavskij přes dva metry, rozhodl jsem se hrát ho s napoleonským komplexem, a sice jako někoho, kdo by rád dva metry měl. Obecně jsem při zkoušení Stanislavského vycházel ze sebe. Jsem upovídaný, megaloman a občas se ve svých promluvách zapomenu. Když o něčem zaníceně hovořím, většinou přidám velká gesta a tak jsem tak učinil i v případě Stanislavského.

Byla to postava, která mi navíc o mně samotném a o tom, jak mě lidé berou, řekla mnohé. Uvědomil jsem si, že do podobných situací jsem se mnohokrát dostal já sám, že se mi také stává, že mluvím tak dlouho, že už vlastně nikdo neposlouchá apod. Snad i proto jsem se tak styděl vyjít před diváky poprvé v této roli, protože jsem věděl, že jdu tak trochu s kůží na trh. Ale pomohlo mi to alespoň částečně odbourat můj stres a strach z komedií.

3.4. Duval syn

Práci s Danielem Špinarem jsem se už částečně věnoval. Nyní se k ní ještě vrátím. Mou první mluvenou rolí v Národním Divadle byl Duval syn ve hře Manon

Lescaut. Na první čtené zkoušce mě překvapilo, že se Manon předtím nikdy v Národním divadle nehrála a to i přes svou slávu (zvláště na recitačních soutěžích mezi holčičkami) a časté reprízování v jiných českých divadlech. Před zahájením zkoušení doma jsem si přečetl text upravený přímo pro tuto inscenaci, původní text i předlohu, podle které Vítězslav Nezval Manon napsal.

Role mladého Duvala není moc velká. Jedná se o jeden dialog a dvě scény bez textu a přesto je klíčová. Jedná se o mladého muže z dobré společnosti. Má vybraný slovník, způsoby i peníze. Řeklo by se zástupce zlaté mládeže. Poprvé se Duval syn objevuje po boku svého otce (Ladislav Beneš) na dekadentní párty. Vzhledem k tomu, že se ve hře objevuje i otec, rozhodl jsem se sledovat jeho práci tak, aby se syn otci trochu podobal a to především galantním vystupováním, trochu způsobem mluvy i gest, protože děti se také svým rodičům podobají. Ladislav Beneš je v roli Duvala pozorným gentlemanem. Chodí rozvážně, vzpřímeně až pyšně jako kohout a před Manon působí vždy, jakoby omládl a rozkvetl.

Horor hereckého nováčka. V takovém divadle dostat jako první roli sebevědomého mladistvého nafoukance i šarmantního svůdníka s dobrými mravy, verš a vše zvládnout během jediné krátké scény? Na čtených zkouškách vše vypadalo jednodušeji, než na scéně se zlatými portály. Pomohlo mi to, že jsem na scéně stál s kolegy, které jsem znal buďto ze školy, nebo jsem s nimi už někdy hrál. Navíc mi velmi pomáhali, když jsem si nevěděl rady.

Špinar jasně definoval, co od této postavy chce. Měl být povýšený až arogantní a mít dobré vystupování. Ačkoliv se celou scénu věnuji Manon a špitám si s Tibergem, na uvítanou podám ruku Des Grieux, ale počkám si, až ke mně dojde sám. Bez vyzvání si беру židli a chovám se, jakoby mi všechno patřilo.

V roli Duvala syna se alternujeme s Matyášem Řezníčkem. Ukázalo se to velkým přínosem a doufám, že pro oba. Pravidelně jsme se na zkouškách střídali a druhý vždy sledoval kolegu. Vždy jsme spolu pak hovořili a předávali si informace, jak co vypadá a co funguje. Nemyslím si, že jsme zároveň v roli

stejní. Každý volíme trochu jiné prostředky a rytmus.

Velkým problémem bývá, když se herci role zautomatizuje. Zde to ale nehrozí, protože téměř každá role má alternaci a každý ji hraje trochu jinak. Nedá se zároveň odpovědět na otázku, kterou často lidé kladou a to, s kým se hraje lépe. Každý pojímá svou roli jinak a díky tomu je každé představení živé a nové, protože alternace se mezi sebou kříží. Proto v každé kombinaci je třeba počínat si trochu jinak.

Takhle velké divadlo klade na herce nároky, co do artikulace i hlasu. Na začátku jsem byl při zkouškách velmi nervózní. I když jsem si myslel, že mluvím pomalu a verš říkám správně, na zkouškách byla přítomná jako odborná hlasová spolupráce paní doktorka Pálková. Velmi rychle mě vyvedla z omylu. Nebylo mi ze začátku vůbec rozumět, měl jsem špatně snad úplně všechno. V pauzách mi pak vždy nosila lístečky a rady (děkuji).

Na práci s Danielem Špinarem se mi líbí, že dostanu maximum informací hned během prvních čtených a aranžovacích zkoušek. Pak už je to na mě, co přinesu a co zkusím. V připomínkách to pak vždy zhodnotí a řekne, která z variant se mu líbila víc. Ze začátku jsem vůbec nevěděl, co všechno si můžu dovolit pozměnit a posunout. Kvůli křížovým alternacím jsme do poslední chvíle celou inscenaci projížděli dvakrát. Takže pan Beneš, který alternaci nemá, hrál oboje. Bylo zajímavé pozorovat, jak pokaždé vyzkoušel nějakou novou variantu. Někdy se jednalo o drobnosti a jindy třeba i o celkové pojetí. Vždy ale zůstal Duvallem, který dobře rozumí tomu, co Manon chce a ví, že on jí to může nabídnout. S panem Benešem jsme spolu nikdy osobně nemluvili, ale mnohé jsem se od něj takto naučil.

Jednou z věcí, se kterou jsem se setkal v případě Manon Lescaut, byla i tzv. Desítka, neboli desátá repríza, po které se sejdou herci a inscenační tým a společně zhodnocují zpětně, jaký úspěch daná inscenace má z jejich pohledu. Čtou se kritiky a každý z herců i členů týmu může říct své poznámky a výhrady.

Živě se debatuje o tom, jak lidé reagují, co by se dalo zlepšit a kde třeba herci odběhli od toho, co bylo nazkoušené a zda je to lepší či horší. Nikdy předtím a zatím ani potom jsem se s tím nesetkal, ale mám pocit, že to je velice cenné. Jednak jako herec cítím, že režisér inscenaci neopustil ihned po premiéře a pak je také dobré si zpětně říct, že by něco šlo změnit a jak naší práci přijímá odborná i široká veřejnost. Je normální, že se o tom spolu baví herci v divadle a občas se některý z nich sejde i s režisérem, ale tohle je otevřená diskuze, která napomáhá z mého pohledu i vztahům v celém souboru.

4. Námět a dramtizace

4.1. Citový komediant

Studio hrdinů je divadlo, kde je kladen důraz na výtvarnou složku inscenace. Je

to divadlo, které se snaží osobitě navazovat na práci Pařízkovy Komédie. Příklad Citového komedianta, což je inscenace o Juliu Fučíkovi reflektující některé body jeho života ještě před vězením, uvádím hlavně proto, že v ní mám několik rolí. Vystřídám zde roli malého chlapce s rolí rolníka v Interhelpu a nakonec jsem Jiřím Weilem, dlouholetým Fučíkůvým přítelem.

Na začátku práce s režiséry Janem Horákem a Michalem Pěchoučkem, jsme měli text s několika obrazy komentujícími Fučíkův život. Jednalo se o citace z jeho novinových článků, úryvky z knihy o něm, kterou napsala Gustava Fučíková, nebo třeba o krátké situaci ze života v Interhelpu nebo Fučíkova života.

Abych byl schopen jednotlivé postavy od sebe oddělit, opět jsem si vytvořil herecký deník. Vymyslel jsem si pro každou nějakou charakteristickou chůzi, gesta, mluvu atp. Jenže na zkouškách nic z toho nefungovalo. Oba režiséři chtěli, abych byl autentičtější a méně nad postavami dumal. Klíč k tomu, jak mám pracovat, mi pak poskytl kolega Stanislav Majer. Mám se prý jen stát součástí obrazu. Inscenace je z režijního pohledu vždy jakousi pohyblivou instalací, takovou výtvarnou divadelní koláží, kde žádná z obsažených složek nenese téma jen sama za sebe, ale teprve v prostoru mezi těmito složkami lze nacházet sdělení. Herec zde má především přinést informaci. Musí ustoupit výtvarné složce, již má pouze rozhýbat. Já jsem si to pro sebe přeložil tak, že nad tím nemám tolik přemýšlet.

4.2. Karel táta vlasti

Karel táta vlasti je inscenace Malého Jihočeského divadla. Režíroval ji Petr Hašek. O této inscenaci a práci na ní jsem se už zmiňoval. Na první čtené zkoušce v divadle jsme nedostali text, ale erudovanou přednášku o životě a době Karla

IV. a návrhy kostýmů a scény. Zjistili jsme, že budeme pracovat s animacemi (všechny kulisy jsou jen promítacím plátnem) na příběhu malého kluka, který si představuje, co bude dělat, až bude dospělý.

Na zkouškách jsme pak dostávali vždy text jen jedné situace a během jedné zkoušky jsme měli vymyslet nějaké základní řešení dané situace. Byla to zvláštní a pro mě hodně těžká práce. Když pracuji s pevným textem, jsem zvyklý si postavu nějakým způsobem rozvrhnout a najít si stěžejní situace a místa. Z jejího chování v různých situacích se pak skládá obraz nějaké bytosti, který se já pokusím dále rozvíjet a konkretizovat.

V tomto principu, jsem nevěděl o postavě nikdy víc, než co mi přinesla konkrétní jedna situace a obrázek se skládal velmi pomalu. Nejprve jsem s tím měl velký problém a ptal jsem se, jak to bude dál apod. Odpověď jsem ale nikdy nedostal. Měl jsem místo toho za úkol soustředit se vždy jen na danou jednu situaci a sebe v ní. Časem jsem pochopil, že tímto způsobem se dá pracovat jen s maximální otevřeností a důvěrou v režiséra a jeho tým. Z toho jakým způsobem jsme situaci řešili, vždy do druhého dne vznikla další. Nezbyvalo než vycházet ze sebe jak to jen jde. Hodně jsem si u zkoušení hrál. Našel jsem díky tomu polohu malého chlapce, který postupně objevuje svět tak, jak já jsem objevoval prostor situace.

Když byl hotový všechnen text, přišla řada na to, abychom se naučili pracovat s animacemi. Jsou totiž dalšími postavami a někdy rekvizitami. Není lehké si zvyknout na to, že všude kolem se něco děje, co doslova dokresluje každou akci. Je proto třeba být v gestech konkrétní a jasný a zároveň lze být i poměrně minimalistický (ostatně i vzhledem k velikosti divadla). Na ty části výsledné inscenace, které vznikly intuitivně, reagují děti velmi pozitivně. Většinou je moc nebaví situace, které vznikaly nějakým myšlenkovým konstruktem. Vezmou to jen jako součást celku, což je pro mě dobrým poznáním.

5. Imerzivní divadlo a performance

5.1. Dominika Lang a performance

Tato kapitola je věnována performance a imerzivnímu divadlu. Jsou to podoby

herectví, kterým by slušela možná samostatná práce. Performance se v mém případě vždy pohybovala na pomezí konceptuálního umění a divadelní formy. Dvě mé nejvýraznější zkušenosti byly spojeny s Dominikem Langem, který patří k předním českým představitelům konceptuálního umění a sochařství. Poprvé jsem s ním spolupracoval v Národní galerii v rámci konceptu s názvem Východ - západ.

Jednalo se o počín ze světa site-specific. Postavil v pátém patře u východní a západní zdi dvě stěny, do kterých následně prořízl kruhové otvory, jimiž při východu a západu slunce prosvítalo světlo. Jenže návštěvník galerie neměl nikdy šanci tento jev vidět, kvůli návštěvním hodinám. Apeloval tím na fungování galerií u nás a jejich zkostnatělý uzavřený přístup k umělcům i návštěvníkům. V rámci tohoto díla jsme pak já a ještě Hynek Chmelař přicházeli vždy v pravé poledne a hráli jsme si s různými kulovitými předměty a kruhy. Vždy po půl hodině jsme si obřadně vyměnili strany. Vždy jsme své počínání prováděli s jistou mírou obřadnosti a vždy jsme byli oblečení v oblecích. Jednalo se o podivný rituál slunce.

Někdy jsme v tichu hráli kuličky každý sám se sebou, jindy jsme měli hrnčířský kruh a žonglovali s pomeranči a míčky. Já byl představitel mladého slunce východu a Hynek představitel západu. Při výměně stran jsme si podali ruku a v průběhu rituálu na sebe pravidelně mávali. Nekomunikovali jsme nijak s návštěvníky naopak. K mému překvapení to budilo u lidí velký rozruch a vydrželi rituál sledovat v některých případech i celou hodinu. Při rozhovorech jsem zjistil, že nikdo z nich nečekal na žádný dramatický moment ani změnu. Jen se prostě přišli zastavit a vnímali skrze nás východ a západ slunce.

Lukavský píše o tom, že divadlo je vždy spojeno se svátečností, obdobím klidu, zastavením a očistou. Už jen z tohoto úhlu pohledu, když pomínu všechno ostatní (měli jsme vlastně role i nějaký jednoduchý příběh apod.) se jednalo o divadlo, kde navíc opět probíhal přenos energie i komunikace mezi námi a lidmi. Sdíleli jsme společně tento očistný okamžik, v němž jsme se byli všichni schopni

zastavit a to skutečně. Ne jako, když se o Vánocích říká, že jsou to svátky klidu, míru a zastavení. Uvědomil jsem si návaznost na rituální původ divadla a dost dobře jsem si dokázal představit, že kdyby někdo z nás promluvil, posunul by celý akt radikálně blíže k dnešnímu chápání divadla. Slovo, které nezaznělo, neslo právě ve svém nevyřčení veliké napětí a energii.

5.2. Golem a imerzivní divadlo

Poprvé jsem se s pojmem imerzivní divadlo setkal ve spojení s inscenací Golem na pražské Štvanici. Inscenace pocházela z dílny tandemu Kubák- Nováková a předlohou byla kniha Golem od Gustava Meyrinka. Knihu jsem dočetl až v poslední fázi zkoušení. Vůbec to nebylo na škodu.

Golem byl inscenací, kdy diváci přišli do prostoru Vily na Štvanici. Celá budova byla přístupná a bylo pouze na nich, kam se půjdou podívat a jakým způsobem se budou pohybovat v průběhu inscenace. Bylo možné sledovat nějakou konkrétní postavu, sednout si na jedno místo a sledovat odtud dění kolem sebe, nebo šlo se volně toulat prostorem dle indicií, akcí a libosti. Nikdy však divák neměl šanci vidět vše a přesto nikdo z herců neslezl z jeviště po dobu tří až čtyř hodin.

Jak už jsem zmiňoval, při zkoušení bylo těžké představit si divákovu přítomnost a snažit se odhadnout jeho chování v prostoru. Bylo možné, že divák bude mou postavu nejen sledovat z velké blízkosti, ale také po celou dobu inscenace i přesto, že situace, které jsem nazkoušel, měly třeba pouhou hodinu. Zbytek byl čirá improvizace vycházející ze znalostí postavy. Každá taková improvizace musela stylově i jazykově zapadat a nesměla prozrazovat něco napřed nebo posunout děj dál.

Každý herec měl nějaké narážky (troubení vozu venku, někdo jde po schodech, něčí replika apod.), které znamenali, že má posunout děj a jít odehrát další předepsanou situaci. Pro takovou situaci si ale musel mnohdy doslova nalákat diváky. Než se tak stalo, bylo třeba pohybovat se prostorem a komunikovat s ostatními postavami a třeba tím upozornit diváky na to, že se v nějaké

místnosti děje něco zajímavého.

Měl jsem možnost alternovat se ve dvou postavách jmenovitě Savioliho a Charouska. Každý měl jiný osud, jiné tempo, jiné možnosti a svůj svět. Abych je od sebe odlišil, dá se říct, že u Charouska jsem pracoval s maskou a způsobem přetělesnění. Zvolil jsem pro něj kulhavou chůzi, pokašlávání (souchotinář), pokřivené držení těla. Navíc jsem měl výraznou masku v podobě rozčuchaných vlasů, kruhů pod očima a silných brýlí.

Byl to student medicíny, který bydlel pod schody a rád hrál šachy (hrával jsem i s diváky v úvodu). Vycházel jsem pro něj z předobrazu nepochopeného rozervaného básníka, který je ale básníkem vědy a díky své nemoci ve společnosti vykřičeného domu, kde bydlel neoblíbený. Snažil jsem se představit si, jaké to je, mít celý život chřipku. Snažil jsem se nedýchat pravidelně a ve fyzicky náročných okamžicích jsem se dýchal, jako kdybych celou dobu třeba seděl na židli. Stav, který nastával, byl příšerný, ale od něj se odvíjel celý zbytek postavy. Z kostýmu mi pak pomohli rukávy, dřevěné a krátké triko a hodně obnošené punčochy. Z toho jsem usoudil, že bude sice inteligentní, ale pro normální život nepoužitelný. Navíc postupně umírá a ví to. Není se svou chorobou a smrtí smířen a vzdoruje.

V závěru inscenace si vzal život nakonec sám, když se mu nepodařilo zabít v pomstě svého otce (zabil ho už někdo jiný). Od otcovy mrtvoly k místu, kde měl spáchat sebevraždu, bylo třeba nalákat nějaké diváky. Vzhledem k tomu v jakém rozpoložení jsem se ke konci inscenace nacházel, nebylo těžké ze sebe při pohledu na otcovu mrtvolu vypravit několik málo slov (toho jsem měl zabít já atp.) a s křikem a brekem vyběhnout pryč od tohoto místa.

Když za mnou nikdo neběžel, čekal jsem na diváky v mezipatře domu a to tak, že jsem si přidal okolnost, že mu třeba fyzický stav nedovoluje vyběhnout souvisle a musí tedy čekat. Vždy, když jsem si v průběhu dodal nějakou dobrou okolnost, poznal jsem, že je dobrá, když okamžitě rozvinula další možnosti postavy. Pochopil jsem také, že řešitelná je téměř každá situace, a že když

nepřemýšlím nad ničím jiným, je to nejlepší způsob práce s postavou.

Naproti tomu u Savioliho jsem vycházel více sám ze sebe s menší mírou stylizace. Aristokrat z nižších kruhů, který třebaže patří k vrchnosti, působí spíš jako ruský prodejce ropy s italskými gesty a vystupováním. Zestárlý milovník, jehož předobrazem pro mě byli politici a skandální zprávy z jejich životů.

Každý večer byl pro mě velký zážitek. Tím, že víc než situace bylo důležité postavou být a dýchat v ní celý večer, jsem oběma postavám propadnul. Brzy se z narážek staly jen jakési podvědomé body, ale vědomí zůstával s postavou u její činnosti. Málokdy jsem si uvědomoval sebe jako herce. Když se například Charousek běžel zabít do pracovny svého bratra, nejednou se mi stalo, že jsem se úplně samovolně rozplakal nebo jsem vzteky a zoufalstvím křičel. Ještě dlouho po představení mi dělalo problém nechodit jako moje postavy a najít zase sám sebe.

6. Od čistého stolu a Nos

Posledním typem, z hlediska textu, je práce, kdy text není žádný a všechno od tématu až po konkrétní akce je otázkou zkoušení. K tomuto přístupu je

výhodné, když se soubor dobře zná navzájem, nebo když zkoušení probíhá jako divadelní soustředění intenzivně. Osobně mám takový způsob rád, protože časem se všem podaří alespoň částečně se oddělit od okolního světa a soustředit se více sami na sebe a své kolegy.

Nos je inscenací o všem, co v nás je a co není, o našich skutečných povahách i o maskách, za které se rádi schováváme. Jedná se o pohybovou obrazovou koláž Adély Stodolové. Nejprve jsme dostali jen klaunský nos. Měli jsme k němu říct vše, co nás napadne a objevit ho. Potom jsme začali pracovat s tím, jak se člověk promění, když si ten nos nasadí a že začne najednou být vtipné prakticky všechno, co říká, hlavně když chce mluvit vážně. Z tohoto objevení přišel princip, že klaunský nos vždy nějak změní člověka. Další týden jsme každý hledali, kdo jsme a nejsme s nosem a bez, tedy kdo jsem já uvnitř a navenek. Každý hledal svého klauna, což v praxi znamenalo být k sobě hodně tvrdý a hledat, to, co ho na sobě štve nebo to, co rozčiluje druhé. Potom vždy následovalo hledání nějakého pohybového či slovního gesta a hravé situace vycházející formou z práce Slavy Polunina.

Ke mně se pak nejvíce hodilo označení Prezident zeměkoule. Zprvu jsem za něj nebyl rád a vůbec jsem nevěděl, co s tím. Samozřejmě, že o tom, že jsem prezidentem zeměkoule, vím. My jsme se však snažili dobrat se těch jemných detailů ve větných stavbách, u kterých to vzniká. Ukazovali jsme na sebe, na své chyby a mluvili o nich velmi otevřeně.

Asi po týdnu jsem měl pocit, že jsou všichni smějící se bestie a mockrát jsem měl chuť brečet a jet domů. Pak jsem se rozhodl to pojmout jako psychoterapeutický tábor, kde jsou na tom ostatní stejně a hůř než já, a zůstal jsem. Měl jsem pocit, že všem ostatním jde lépe vymýšlet, co dělat a jak rozvíjet toto své označení. Měl jsem pocit, že mají lepší role, lepší výchozí situaci a snad i lepší tepláky. Časem tahle křeč ale povolila. To, když jsem si nic nepřipravoval dopředu, nesnažil se vyrábět legraci a snažil jsem se být tím, kým jsem nejvíc, jak jsem uměl. Dostával jsem v různých obměnách ten samý úkol: „Postav se na scénu a mluv. Poučuj a vysvětluj, jak se co má dělat. Připoj k tomu nějaký příběh, tak jak to děláš v civilu, no.“ Často jsem si dokonce říkal, jak je strašné, jaký obrázek o sobě dokážu do světa poslat. Všechno ale začalo fungovat

správně teprve ve chvíli, kdy jsem svého klauna začal po svém a velmi zvláště mít rád. Nacházet v něm komiku i hořkou pravdu o sobě bylo těžké, ale krásné.

Pro každého z nás pak vznikaly situace z toho, co jsme na zkouškách vytvořili a z toho, co Adéla Stodolová připravila. Takže jsme jeden den vždy hledali pohybový slovník a druhý den z toho tvořili choreografie a situace, kde docházelo k interakcím mezi našimi já a našimi klauny navzájem. Viděl jsem na sobě, že by bylo potřeba tímto způsobem s Adélou Stodolovou spolupracovat častěji, abych se mohl lépe orientovat ve zkoušení, v tom, co se ode mě chce i v tom, co se právě děje a proč. Je to pak energeticky mnohem méně náročné. Nicméně takováhle zkušenost je vždy přínosem, protože mě vrací k sobě a nutí přemýšlet přímo o sobě a aktivně. Znalost sebe sama je pro tvorbu hereckých postav zásadní.

7. Herectví před kamerou

Není třeba zdůrazňovat, že je velký rozdíl mezi divadelním herectvím a herectvím před kamerou. Film je založen na detailu a jemné práci. Je také více

o hereckém nabízení a méně o fixaci, i když, jak už jsem zmínil, fixovat by herec aspoň něco měl, protože u filmu je výsledný použitý záběr závislý na dalších složkách. Ne vždy se vybírá záběr jen podle herecké kvality.

Během studia na DAMU jsem se chtěl práci před kamerou naučit. Proto jsem každý rok pravidelně točil s mnoha studenty z filmových škol. Naučit se mluvit s režiséry, kteří herecké práci moc nerozumí a řeší spíše celek, je složitá a je třeba naučit se hodně ptát a vědět na co. Například dnes vím, že mi pomáhá nechat si dopředu ukázat storyboard (plán záběrů). Rychleji proniknu do způsobu vyprávění filmu a dá se z toho získat i přibližná představa zamýšleného temporytmu. Dále je dobré znát základy kamerové práce, jako je třeba osa záběru a kdy a jak se porušuje. Proč se někdy přes záběr musí přejít zleva a jindy jen zprava. Proč se jen málokdy chodí rovně proti kameře atp. Dále jsem se učil pracovat s jemnou mimikou a soustředit se třeba na práci očí. Velmi často je mi vytýkáno, že to je moc divadelní tedy zbytečně moc. Jde o to, že herec je z divadla zvyklý realitu posouvat skrze jasné a většinou velké znaky. Ve filmu je třeba pracovat s menšími prostředky, ale neznamená to zároveň jen ubrat. Náplň musí zůstat stejná, jen s využitím jiných prostředků.

Zmíněná práce se studenty filmových škol pro mě byla klíčová. Díky tomu, že oni sami se svou prací také učí, jsou ochotní více vysvětlovat základy a je na vše čas. Na tzv. velkých placech, jsem se potom lépe orientoval a cítil jsem se svobodnější. Stejně jako se já učím od filmařů, snažím se jim to vracet tím, že jim vysvětluji, jak pracují herci, aby i oni věděli, co potřebují pro práci já.

Při natáčení je navíc velký stres a pak dlouhé čekání. Někdy je to nesnesitelné. Například při natáčení popravy v Terezíně už pomalu zapadalo slunce a musela se celá poprava natočit během půl hodiny. Pro mě to byl jeden z nejtěžších záběrů, bylo třeba vytvořit si proto přes den prostor a udržovat se neustále v určitém vakuu a se svými pocity a vytvořit si pevnější kruh veřejné samoty. Mám tím na mysli to, že si každý herec musí umět vytvořit prostor pro svoji práci. Komunikovat ve volném čase se štábem, aby si navzájem vycházeli vstříc a občas jim pomoci ze směny odnést třeba bedny. Jsou pak přístupnější, když člověk potřebuje při práci před kamerou prostor a neklepou na hodinky a třeba se při emocionálně náročných scénách nesmějí a chovají se profesionálně.

8. Práce s a v cizím jazyce

Každý jazyk je osobitý. Má svůj rytmus i tempo, je květnatý i chudý podle toho, kdo jej momentálně užívá. Hrát v cizím jazyce je zvláštní pocit. Většinou jsem se

s cizím jazykem v herectví setkal před kamerou. Navíc u velkých produkcí jsem se setkal jen s němčinou, a protože německy neumím, učili jsme se to s Janem Budařem jako básničku nebo písničku. I tak bylo ale zvláštní, že mám z těch natáčecích dnů pocit, že jsme mluvili česky. Hrozně jsem si ale toužil zahrát v cizím jazyce divadlo. Zdařilo se.

Nazkoušeli jsme se zahraniční studentkou Idou Balslev inscenaci Revolver trilogy v angličtině. Jednalo se o tři jednoaktové hry, které na sebe lehce navazovali. Překvapilo mě, že když jsme se dostali přes první zkoušky v prostoru, přestal jsem vnímat, že myslím anglicky. Když jsem partnerovi na jevišti nerozuměl, což se mi občas stávalo, nezbývalo než si všimnout jen toho jak to říká, jak stojí, jak se tváří a co u toho dělá. Zjistil jsem, že jsem mnohem koncentrovanější. Cizí jazyk mi mě zbavil určitých stereotypů, kterých se občas dopouští asi každý, aniž o tom ví. Platí jiné intonační hodnoty. Například angličtina je velmi tvárný jazyk a vzhledem k pevné větné stavbě je gramaticky svázanější. To znamená, že velké množství významů, které v češtině tvoříme pozicí slova ve větě, zde přechází do intonační roviny. Jenže rychleji vyjde najevo každá faleš a nepřesnost. Dalším přínosem pro mě bylo, že jsem začal více rozumět jambickému rytmu řeči a tomu, jak se s ním pracuje v próze. Tyto znalosti se dají dobře využít při studiu Shakespearovských rolí i v češtině. Angličtina mi navíc pomohla s tím, že jsem se méně soustředil na sebe a nekontroloval jsem se tolik, protože jsem se musel věnovat mluvě. Na druhou stranu mě překvapilo, že naučit se text v cizím jazyce mi zabralo přibližně stejně času jako v češtině. Ty pasáže, které mi šly lépe, byly více spojené s pohybem a temporytmem. Dalo se tak dobře ověřit, zda jsem ve výrazu přirozený. Nikdy mě nenapadlo tímto způsobem ověřovat svůj výkon v českém textu.

Angličtina je navíc čím dál častější při různých kamerových zkouškách. Mnoho práce pro herce přichází ze zahraničí a tak si myslím, že by každý student herectví měl projít zkoušením v cizím jazyce. Přínosem byla také spolupráce s režisérem z jiné země. Navíc v divadle, kde na sebe mají s režisérem více času,

než u filmu.

9. Závěr

Hercovo dílo je tedy herecká postava, od které je herec neoddělitelný. Postava

přesto není pouze hercovým dílem. Je založena na jeho osobních životních zkušenostech. Informace o ní se herec dozvídá nejen ze sebe, ale i z textu a od režiséra, který může herci nabídnout další informační zdroje (knihy a postavy v nich filmy, lidé, zvířata atp.). Konečná herecká postava je pak složením hodnot, citů a úvah, které se vynořují v průběhu zkoušení konfrontací hercova nitra s dramatickými situacemi, režijním přístupem i informacemi z vnějších zdrojů. Je třeba nacházet zdravý poměr mezi racionálním myšlením a spontaneitou v přístupu k roli. Téma a smysl konkrétní hercovy práce se vynořuje v průběhu zkoušení. Režijní přístup a text vymezují prostor pro hercovu práci a určují do značné míry způsob, jakým herec ke své postavě přistupuje. Mám na mysli míru a způsob stylizace, zda vycházet z autostylizace nebo využít přístup přetělesnění a v jakém poměru bude hercovo přemýšlení uvnitř postavy a jeho uvažování na scéně jako herce. V každém případě je třeba, aby herec byl při své práci uvolněný a vstupoval do aktivního dialogu se svým nitrem i režisérem bez obav, nestyděl se nabídnout a uměl se plně otevřít, tudíž byl tady a teď v plné míře soustředění.

Atmosféra při práci se na výsledku přímo odráží. Herec si proto musí být schopen umět vytvořit pro sebe dobré podmínky a to dialogem s hereckými partnery i ostatními složkami, které se na vzniku inscenace podílejí. Musí být schopen přijmout konstruktivní kritiku a nebrat si osobně režijní připomínky, umět se někdy odosobnit. Což může být těžké vzhledem k tomu, že postava je s hercem spjata a herec postavou žije různým způsobem. Z mých úvah pak vyplývá, že je třeba být pokorný k sobě i ostatním a samozřejmě k dílu samotnému. Je třeba si být neustále vědom toho, že se podílím na společné práci a jsem součástí jednotného obrazu. Podle toho bych pak měl volit svůj přístup k práci a techniku v závislosti na formě, kterou si žádá text, režisér či výtvarné řešení.

Dalším aspektem přímo ovlivňujícím výsledné dílo je prostor, který udává základní míru vnější pohybové i hlasové stylizace a způsob vnějšího vyjádření. Herec by měl všechny tyto aspekty vnímat jako další okolnosti pro tvorbu své

postavy.

Jak už jsem zmiňoval: Slovo dílo nechápu jen jako termín 'umělecké dílo', ale především jako uvědomělou, dělnou lidskou činnost – jako obyčejnou poctivou práci. To pro mě dílo znamená a jako takové vyžaduje dostatečnou míru sebekázně, pečlivosti a citlivosti pro práci. Vnímám potřebu jisté řemeslné zručnosti a znalosti nikoli však v pejorativním smyslu. Řemeslo vnímám jako soubor teoretických pouček a prověřeného manuálu, který je třeba znát. Řemeslo ovšem nezaručuje kvalitu. Je třeba vždy vycházet ze sebe a řemeslo vnímat jen jako způsob ověření a umět se vymezit a hledat svoji vlastní cestu. Je třeba naučit se znát a ovládat právě svůj 'nástroj', tedy svoje tělo a poznávat sám sebe. Učit se ze své práce i života o sobě samém – o svém nitru. I když mám někdy pocit, že je mi postava na hony vzdálená, vždy se v ní skrývá důvod, proč ji mám hrát zrovna já. Proč si režisér pro danou postavu zvolil můj psychofyzický typ. V každém případě se tedy snažím hledat spojitost mezi sebou a postavou.

Literatura

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk

(Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt/monology o herectví*. 2., vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

ČERMÁK, Ivo a Jitka LINDÉNOVÁ. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Větrné mlýny, 2000. Čas, akce, prostor. ISBN 80-86151-42-5.

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