

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2016

Michal Necpál

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PŘEDSTAVY O POSTAVĚ V SOUVISLOSTI SE SOMATOTYPEM  
HERCE**

**Michal Necpál**

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Someš

Oponent práce: MgA. Miroslava Pleštilová

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**

**NOTIONS OF A CHARACTER IN CONNECTION WITH THE  
ACTOR'S SOMATOTYPE**

**Michal Necpál**

Supervisor: PhDr. Jaroslav Someš

Opponent: MgA. Miroslava Pleštilová

Date of exam: 19.9.2016

Academic degree: MgA.

Prague, 2016

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Představy o postavě v souvislosti se somatotypem herce

vypracoval(a) 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.



Předmětem této práce je poukázat na problém s obsazováním herců podle jejich somatotypu a omezování jejich tvůrčího já. Uvádím problematiku na příkladech herců mně blízkých, jak už filmových, tak divadelních. Zabývám se ve své práci negativy i pozitivy hereckých typů, hlouběji zacházím do komediálního využití vnějších tělesných dispozic a popisuji hereckou techniku přístupu k vytvoření postavy. Hlavní část věnuji vlastní sebereflexi, ve které se snažím odhalit svůj vlastní vývoj s pomocí přidělených postav z průběhu studia činoherního herectví na DAMU.

### **Abstract in English**

The goal of this thesis is to point out the issue of casting based on actors' physiques and thus limiting their creativity. I discourse this matter on examples of both film and theatrical actors whom I know well. I deal with the pros and cons of different types of actors, delving deeper into comedic

usage of body layouts and describing acting techniques of creating a character. I dedicate the core part of this thesis to self-reflection, trying to reveal my own development through assigned roles during my drama acting studies at DAMU.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své diplomové práce PhDr. Jaroslavu Somešovi za podnětné připomínky, cenné rady a čas, který věnoval vedení mé práce. Další poděkování patří mé vedoucí ročníku MgA. Jaroslavě Šiktancové Ph.D., za plodné konzultace na daná témata a paní doc.MgA. Zuzaně Sílové Ph.D., za ochotu a doporučení literatury.

## **Obsah**

Úvod .....	9
Škatulkování herců podle somatotypu .....	11
Rozdíl hereckých typů v historii a v současnosti .....	12
Herec, tvůrce.....	13



Komedie .....	15
Komické jednání.....	17
Komické výrazové prostředky .....	18
Mé zkušenosti s komedií .....	18
Ženský element v komedii .....	20
Sebereflexe .....	22
První ročník (scénické klauzury) .....	22
Přijímací zkoušky .....	23
Úvodní seznamovací zájezd do Poněšic .....	24
První rok studia na DAMU .....	24
Oresteia.....	25
Násilník Vávra.....	27
Existují sympatické postavy? Ovlivňuje je somatotyp jejich hereckých představitelů?.....	29
Bubny v noci, postava Murka .....	32
Závěr.....	34
Bibliografie .....	35

## Úvod

V roce 2003 se ve Stavovském divadle uvádělo představení Romeo a Julie, kterého se zúčastnili moji rodinní známí. Pamatuji si, že před deseti lety o zmíněném představení mluvili na jedné rodinné akci a byli velmi kritičtí k obsazení herců. Před třemi roky, když jsem přemýšlel, na jaké téma bych chtěl diplomovou práci psát, jsem byl shodou okolností opět u známých na návštěvě a ptal jsem se, zda si pamatují, co jim vlastně na stavovské inscenaci Romea a Julie vadilo.

Odpověděli mi, že Kateřina Winterová byla v roli Julie ucházející, zatímco Pavel Liška v roli Romea naprosto pohořel. Z jakého důvodu byl Liška rušivým elementem, když je to kvalitní herec, který dokáže být, byť po svém, přesvědčivý v každé roli?

Díky svému vystupování se bohužel zapsal do divácké paměti ve specifickém duchu, jemu vlastním.

V dobách, kdy vystupoval s Tomášem Matonohou v zábavných pořadech hrál, a to velmi věrohodně, především mentálně zaostalá individua, díky kterým se proslavil a spolu s Matonohou se tak stali sugestivní dvojicí. Film *Návrat idiota*, za který dostal cenu Zlatého lva, už před tím potvrdil, jak si je v tomto specifickém komickém směru jistý.

Proto, když se mí známí dozvěděli, že má Liška hlavní roli v nejznámějším dramatu Williama Shakespeara., byli předem zklamaní. Nechápal jsem, jak si mohou být dopředu jistí, že Liška v této roli neobstojí a nepočkají si na jeho výkon, aby ho mohli objektivně zhodnotit. Nepovažují Lišku za nekvalitního herce, ale za herce, který může hrát jen jeden typ postav a když dostane šanci hrát něco jiného, stejně ho lidé vidí jako „naivního hlupáčka“. Stavovskou inscenaci *Romea a Julie* jsem neviděl, takže nemohu posoudit, zdali se Liška pro roli hodil či ne, ale přijde mi nesmyslné nedat mu šanci. Romeo přeci nemusí být nádherný, mladý, s krásným úsměvem a ve velmi dobré fyzické kondici – tak, že by ho dnes hrál například Vojtěch Dyk. Na jevišti bych naopak uvítal malého, obézního a i nehezkého Romea, protože věřím, že právě to dá inscenaci jiný nádech a určitou jiskru. Někdo by řekl, že Romeo takový může klidně být, ale potom ho přeci divák nemůže brát vážně a vidí v tom spíše parodii. Kolik jsme ale už viděli krásných Romeů, tak proč někdy nevybočit ze zaběhnuté škatulky?

Vzhledem k tomu, co jsem všechno slyšel, rozhodl jsem se, že napíšu diplomovou práci na téma škatulkování herců. Nemyslím tím jen to, že někteří herci dostávají od režisérů příležitosti hrát pořád ty samé, nebo jim podobné postavy, ale i jak snadno si diváci dokážou určit škatulky a nechtějí přistoupit na změny, a to jak v divadle, tak ve filmu. Ve své práci se zabývám především sebereflexí, snažím se nastínit svůj herecký vývoj ve škole formou jakéhosi deníku. Jedná se tedy spíše o mou zpověď. Kladu si základní otázky jevištního bytí a snažím se pochopit svoje problémy sledováním svých oblíbených hereckých osobností.

Kdyby opravdu v divadlech i nadále fungovalo pravidlo obsazování herců přesně podle typu a skutečně by se málo experimentovalo, musel bych si položit otázku – jaký já jsem vlastně typ herce?

## **Škatulkování herců podle somatotypu**

Herec je tvůrcem a interpretem, a proto nechce být pouze typem řazeným do jedné škatulky, protože je pak nucen, byť v různých variantách, opakovat jednu a tutéž polohu. Herec touží vytvářet skutečnou hereckou postavu. Nicméně každého herce je možné podle somatotypu zařadit, což mu mnohdy snižuje možnosti rozvíjení jeho hereckých výrazových prostředků, protože bývá často využíván především pro hraní rolí určitého typu. Nestává se často v souborových divadlech, aby měl možnost vytvářet takovou roli - i když by ji třeba výborně zahrál - která by byla naprostým protiúkolem. Podle mě jsou touto běžnou divadelní praxí herci omezováni. I když je herec výrazným somatotypem, neznamená to, že by nechtěl, nebo nedokázal zahrát roli určenou - podle vnímání společenských konvencí - typu zcela odlišnému. Odvaha režisérů při obsazování rolí a jejich vůle vést herce k jinému výrazu bývá jedinou možností pro hercovo vymanění se ze škatulek. Pokud režisér obsadí herce do jeho obvyklého typu, vidí v tom patrně jakousi jistotu, nemá čas na složitější přístup na roli - nebo ho možná ani mít nechce. V opačném případě, ale nejednou vznikla zajímavá spolupráce a ještě zajímavější a originálnější výsledek.

Do typové škatulky se lze dostat velmi snadno, stačí mít na první pohled nápadnější vnější dispozice. Je velmi známé, že herečky jsou obsazovány například na základě barvy vlasů.

Blondýnky hrají něžné, mírumilovné andílky, nebo naopak chladné mrchy. Brunety typicky vášnivé,

temperamentní a dominantní postavy. Tudíž už jen pouhá barva vlasů dokáže divákům evokovat kladnou, či zápornou postavu. Jsou takové herečky, které za celý svůj profesní život nezměnily vzhled. Pokud se herec divákovi herec zapíše do paměti nějakou sugestivní vizáží, chce ho divák v budoucnu zažívat stejně. Ideálním příkladem je herečka Marilyn Monroe, která se díky svým zářivým vlasům, vlnadné postavě, modrým očím a zcela specifické elegancí zapsala do historie jako sex-symbol tehdejší doby. Alfred Hitchcock o ní prohlásil, že byla chudák, protože měla reklamu na sex po celém těle. Tělesné proporce Monroe by samy o sobě asi nestačily k tomu, aby se stala idolem diváků, kdyby nebylo příznačného přitažlivého způsobu jejího projevu. Vždy jsem si kladl otázku, jak kvalitní herečka by mohla být, kdyby měla někdy možnost ukázat, co v ní doopravdy je. U Marilyn si těžko mohli diváci představit, že by hrála chladné postavy, jako u jiných blondatých hereček, například Catherine Deneuve či Grace Kelly.

„I příklad takové hvězdy, jakou byla Marilyn Monroeová, dokazuje, že ať už je herec takřkajíc od přirozenosti velký nebo malý, tlustý nebo tenký, na první pohled sexuálně přitažlivý nebo nenápadný, vždycky to pro něho znamená jisté apriorní typové omezení. Daleko nesnadněji překračují vymezený a omezující rámec, do kterého byli zařazeni, ovšem ti herci, jejichž zjev jako by je k takovému jednostrannému využívání předurčoval předem a bez možnosti odvolání. Snad každý skutečný herec přitom alespoň podvědomě touží projevit se ve svém herectví celý, tzn. nikoli na základě toho, jak se zvnějšku na první pohled „jako takový“ jeví, ale opravdu tvořivým způsobem, jinak řečeno, nikoli vzhledem ke svému vnějšímu zjevu, ale vzhledem ke svým skrytým možnostem.“<sup>1</sup>

## **Rozdíl hereckých typů v historii a v současnosti**

V historii až do konce 19. století byly uplatňovány tzv. herecké typy. Herec měl určitý základ role a varioval už jen s dalšími hereckými prostředky podle postavy, žánru a stylu divadelní hry. Z herce se stával umělec, který vlastní hereckou práci na roli tolik neuplatňoval - pořád byli ovšem schopni improvizace, byť v rámci jediného typu, která si trochu tvořivosti vynucovala. Soubor postavený na těchto typech postav byl například v commedii dell'arte.

V attické komedii podporovali komediální typy maskami – nechávali na ní zvěčněný výraz charakteristický pro danou postavu – které byly více karikaturami, než reálnými zobrazeními tváří. Měly vysoká čela, velké uši, nápadné špičaté dlouhé nosy a spolu s vycpanými břichy a zadky vytvářely základ komické nadsázky.

Mezi dříve a dnes využívanými hereckými typy spočívá tedy především v tom, že dnes má herec k dispozici vlastní tělo a hlas a ty se tvořivě pokouší zpracovat – proto je důležité dobře poznat a

---

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

pochopit vlastní herecké dispozice, včetně somatotypu (k čemuž se dostanu podrobněji v mé sebereflexi na téma situační komedie). V každém případě se snaží herec ztělesňovat určité představy, které si na základě textu vytvoří a používá sám sebe jako nástroj, aby vytvořil obraz (představu), který má samostatnou uměleckou platnost. Protože je opřený především o jeho individuální schopnosti a zkušenosti, bylo by jistě zajímavé zkoumat, jak velký podíl ve výsledném obraze má vědomí vlastního somatotypu.

V průběhu se jeho představa samozřejmě proměňuje, ale vždy je součástí jím vytvořeného obrazu i odrazem jeho bytosti, jak už se jedná o vědomé, či nevědomé složky osobnosti.

## **Herec, tvůrce**

Možný způsob přístupu k tvoření role popisuje Michail Čechov ve své Herecké technice.

V začátcích je potřeba si stanovit nejtypičtější rysy postavy. Pokud víme, co hledáme, může nám pomoci pozorování lidí kolem nás. Tyto rysy chceme vyjádřit, proto si je zkusíme převést do fyzických prvků a podob těla. Máme kupříkladu línou, těžkopádnou a pomalou postavu. Třeba zjistíme, že tělo takovéto postavy by mohlo být tlusté, zavalité, nevysoké, s pokleslými rameny, silnou šíjí, dlouhými lhostejně visícími pažemi a velkou těžkou hlavou. Toto tělo je úplně jiné, než naše vlastní, přesto tak musíme působit a vystupovat.

Čechov píše, že nejjednodušší způsob fungování v těle, které nám vyplodila naše fantazie, je převlečení se do něj. Stačí si ho na sebe obléct jako šaty. Dalším krokem k úspěchu je osvojení oné imaginární fyzické podoby postavy. Oproti opravdovému kostýmu má ten imaginární jednu velkou výhodu – naši psychiku dokáže ovlivnit desetkrát více.

Skutečně přijaté a procítěné imaginární tělo probudí hercovu vůli a city, sladí je s charakteristickou řečí a pohyby – přemění herce v jinou postavu. Někteří herci zjistili, že stačí používat jen část imaginárního těla, například dlouhé visící paže mohou náhle změnit celou naši psychiku a dát našemu tělu potřebný rozměr.

Pokud k imaginárnímu tělu připojíme ještě imaginární centrum, získáme mnoho dalších nečekaných nuancí. Centrum si můžeme přemísťovat, kam se nám zachce. Když umístíme centrum na špičku nosu, stane se z nás zvědavý, vyzvídavý člověk, který do všeho strká nos. Pokud si přesuneme centrum do jednoho oka je z nás lstivý, vychytralý pokrytec.

Nakonec přichází umělcův poslední dotyk a tím je charakteristický rys – něco naší postavě tak moc vlastního, něco, čím se postava stane ještě živější, lidštější. Něco jako nezvyklý sklon hlavy, určitý druh smíchu atd. Tento rys by vždy měl vycházet z charakteru postavy jako celku a odrážet její psychologickou podstatu. Naše umělecká přirozenost se musí prosadit, pokud ji nebudeme nutit dané imaginární tělo předčasně hrát.

Podstata vytvoření postavy závisí na vztahu já a on. On není nikdo jiný, jsou to moje skryté

možnosti, které při tvoření vyplouvají na povrch. Propojuje se tedy vždy naše já s postavou, alespoň do určité míry. Michail Čechov říká, že máme vyšší já, které se zmocňuje všedního já a začíná ho formovat zevnitř. V podstatě my jako takoví jsme hlavně stavební materiál pro vytvoření postavy, ale nějaký talent v nás nám pomůže vybudovat jevištní postavu. Pak by naše já mělo normálně existovat vedle naší jevištní postavy a mělo by mít tu moc ji regulovat. Hercova schopnost rozžít postavu dovoluje mluvit o jakési proměně, která může být obrovská, ale i nulová. Můžeme se ovšem podobou své postavy do velké míry záměrně odlišit od své civilní podoby, v tom případě se pak mluví o přetělesnění. V prvním extrémním případě se civilní podoba za podobou postavy zcela ztratí, ve druhém extrému je zase civilní podoba od postavy téměř k nerozeznání. Proto mne velmi zaujala právě technika Michaila Čechova, protože upřednostňuje hereckou práci a připouští vývoj výrazových prostředků, nevychází pouze ze somatotypu herce.

Pro příklad proměny podoby civilní a herecké jsem si vybral dva výrazné herecké představitele – Laurence Oliviera a Jeana Gabina, kteří se se svými postavami ztotožňovali, ale každý zcela odlišným způsobem. Laurence Olivier byl mistrem masky, v jeho hereckém ztvárnění postav byla patrná důkladná příprava a artistní využití masky. Všechny své postavy staví na celkové stylizaci těla, což vede i ke změně chování. Když si vzpomeneme na Olivierova Maratónce, kde ztvárnil doktora Szella, na jeho Hamleta, nebo postavu ve filmu Princ a tanečnice, všude je jiný a proměna je tam skoro stoprocentní. Laurence se stal někým úplně někým jiným a proměnil se v něj i fyzicky. Jde tedy o způsob ztotožnění s postavou za pomoci „masky“, tvořené však pouze hercovým tělem. Naproti tomu Jean Gabin svou civilní podobu neměnil. Využíval své civilní, na povrchu klidné a vyrovnané, polohy jednání - zcela jistě mu přidalo na závažnosti stáří – pracoval s kontrastem vnějšího a vnitřního napětí. Možná právě pro způsob, jakým se Gabin se svými postavami ztotožňoval, vydržel v divadle jen něco málo přes rok - ten rok hrál skoro každý den. Jednalo se o hlavní postavu Jeana Gallona ve hře Žízeň od Henryho Bernsteina, se kterou se ztotožňoval tak věrně, že se každý večer na konci představení blížil infarktovému stavu. Věřil, že kdyby své postavy nežil, nebyl by pro diváky přesvědčivý. Vůči postavám odstup neměl, a aniž pracoval na své vnější přeměně, vytvářel na základě vnitřního napětí jemnými a lehkými nuancemi základní stylizaci svých postav. Jeho projev byl minimalistický, avšak důrazný a zemitý, vždy velmi přitažlivý a působivý pro diváka. Už jen chůzí nebo základním držením těla dokázal vytvořit tajemství postavy. (Pro zajímavost: Gabinova žena mluvila o mimořádné proměnlivosti jeho civilního chování z hodiny na hodinu).

Víme tedy, že jeho zdánlivě civilní výraz byl opět pečlivě vytvořenou hereckou maskou.

S vytvářením herecké podoby/masky je to v tragédii a komedii trošku jinak. V tragédii postava přesahuje lidskost “směrem nahoru“, kdežto v komedii se naopak využívají i prvky nízké a zvířecí. (Například: herec Zdeněk Štěpánek si při vytváření postav představoval různá zvířata, podle kterých

se pak na scéně pohyboval. Ladislav Pešek se při hledání svého Pseudola nechal inspirovat kulhavým káčátkem).

## Komedie

Nemohu popřít, abych se vrátil k ústřednímu tématu své magisterské práce, že vnější tělesné dispozice herce, tedy jistý somatotyp, se stávají výhodnými především při tvorbě komických postav. Herec místo toho, aby se je snažil schovat, je naopak může využít pro to, aby působil komicky. Může na nich postavit stylizaci celé postavy, může z této dispozice udělat překážku, která mu neustále vadí a plete se mu do cesty při jeho snaze dosáhnout cíle, což může vést k nejrůznějším komickým situacím.

Z hereckých pamětí vyplývá, že ti herci, kteří získali uznání na poli komedie, nepřestali usilovat o uznání ve vážných rolích a žánrech. Je možné položit si otázku, proč například americký herec a režisér Woody Allen, kterému se dostává téměř vždy uznání, pokud natočí komediálně laděný příběh, usiluje o vážně laděná filmová dramata, o která diváci příliš nestojí. Sám si často s povzdechem tuto otázku kladl...Nebo Jim Carrey a Will Ferrell, kteří také toužili vystoupit ze své zaběhnuté šablony. Pro Carreyho znamenalo první vykročení směrem k vážnějším filmům obsazení ve Formanově Muži na měsíci a posléze ve Weirově Truman Show a Gondryho Věčném svitu neposkrvněné mysli. Ferrell ukázal svoji překvapivou charakterní stránku ve filmu Horší už to nebude.

Podobný příběh je možné najít i mezi českými filmovými herci: Vladimír Menšík byl valnou část svého života pokládán za vynikajícího komika. Ve své velmi obsáhlé filmografii má ale několik pozoruhodných tragikomických či dramatických rolí. Mezi ně patří například Bernard v Markétě Lazarové či Joska Pyřk v Jasného filmu Všichni dobří rodáci. Výborné dramatické studie Menšík předvedl také v televizních inscenacích Tažní ptáci či Ikarův pád. V rolích jako byl obuvník Bursík v Kachyňových Láskách mezi kapkami deště získal Vladimír Menšík možnost sáhnout k hereckému výrazivu mnohem širšímu. Obuvník Bursík je jednou z nejvlastnějších postav tohoto herce. Vytváří zde figuru „hlubokou, bezesbytku životnou, ani kladnou, ani zápornou, postavu zkrachovalého obuvníka, který přes vlastní neúspěch neochvějně věří své práci a odmítá se smířit s opakem. Charakterní herectví Menšíka zde dostává potřebný prostor k plnému výrazu a zralost, promyšlená uvědomělost hercova projevu dokazuje, že je schopen vytvořit postavu dramatickou, s vlastní filozofií, zcela věcně a plasticky“.

V mnoha rolích, především v normalizačních schematických komediích, býval obsazován do karikатурních postaviček budovatelů, dělníků a později tatínků. V těchto případech bylo využito především jeho somatotypu. Právě množství figurkových postav v mnohdy průměrných či

podprůměrných filmech (a to jak v kontextu uměleckého zpracování, tak obsahem scénáře) se zasloužilo o vnímání Menšíka jako komika.

Až později se propojila Menšíkova tvorba komediální i dramatická, průběhem let a postupným vyzráváním jeho uměleckého projevu rostla hercova schopnost v rámci role obě tyto polohy střídat. Prokázal, že dokáže postavy budovat jak bez zbytečného sentimentu, tak bez nabízejícího se patosu. Dalším výrazným představitelem somatotypu komika je tzv. král komiků Vlasta Burian. Jeho vysoká postava, aristokratický zjev a schopnost nosit společenské obleky všeho druhu ho předurčily k možnosti velice účinně využívat velká gesta, prudkou slovní nadsázku, improvizaci pohotovost a neobvyklou mimickou proměnlivost. Tyto složky se staly v jeho herectví nejvýraznějšími prostředky, kterými parodoval patetičnost, opovržení snoby, zvýrazňoval směšnost mnoha lidských vlastností. Bezprostřední, jednoduchý (až dětský) humor a bezpochyby neuvěřitelná improvizací schopnost vedla k proměňování charakteru v rámci jedné role. Hlasové dispozice - velký rozsah (o hlas se opíral, dokonce často zpíval) a celé tělo měl vždy pod kontrolou: dokázal využít fyzického napětí - nejvíc je to vidět na prstech u rukou, má v nich na pohled velkou citlivost, hodně s prsty pracuje – aby postavy, které vytvářel, byly vysoké, vznesené, a, byť komicky, důstojné. Nebo využíval předklonu, aby zdůraznil směšnost jejich momentální situace. Tak v určitých momentech evokuje dirigenta, jindy vypadá jako neposedné, hyperaktivní dítě. Je zcela zjevné, že Vlasta Burian se svým somatotypem vědomě pracoval, nenechal se jím omezit, ba naopak jej využíval.

Na základě těchto pozorování jsem se vrátil k literatuře, která pojednává o komediálním herectví. V teorii komediálního herectví vnímáme nejzásadněji pojem komično. Trochu obsáhlejší výklad pojmu jsem našel v knize *Metamorfózy komična* „Komično je říše inflace, v níž se nesmírná bohatství rozpadají, ponechávajíce své majitele s prázdnými rukama, zatímco potrava se před očima smrtelně hladového „hamižníka“ proměňuje ve zlato. Mocní tohoto světa vypadají zde jako bezmocní umíněnci, starci se proměňují v děti, děvčátko ve svoji vlastní babičku.“<sup>2</sup>

Vladimír Borecký<sup>3</sup> rozdělil komiku do čtyř hlavních poloh – naivity, ironie, humoru a absurdity. Dle obsahu ji dělí do čtyř velkých oblastí - animální, sexuální, sociální a kulturní. Druhou skupinu vedlejších rysů rozděluje coby neverbální, verbální a výtvarné formy. Do neverbální komiky patří gagy a žerty. Pod komiku verbální spadají aforismy, pošklebky, bonmoty, slovní hříčky, vtipy, anekdoty, parodie, travestie, perzifláže, mystifikace, dramatické formy - frašky, burlesky či komedie.

## ***Komické jednání***

Nejzásadnější úlohou ve funkčním komickém jednání je neúspěšnost, která vzniká střetem jednání a protijednání. Typickým příkladem je fraška, kde odstranění jednoho maléru vede ke vzniku nového,

---

<sup>2</sup>VULIS, Abram Zinov'jevič. *Metamorfózy komična*. Praha: Československá televize, 1982. Edice Československé televize.

<sup>3</sup>BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. Dílna (Hynek). ISBN 80-86202-65-8



třeba i horšího. Zaznamenáváme neúměrnost jednání vzhledem k situaci.

Hlavním modelem je mechanické opakování svých chyb, kde se neúspěšnost ještě stupňuje. V situační komedii převažuje jednání fyzické, zatímco v konverzační komedii jednání mluvní.

Zvětšení akce dosáhneme rozporem mezi vnějším a vnitřním jednáním - mezi slovem a mimikou, mimikou a gesty. Důležitá je práce s kontrasty, kdy využíváme rychlé změny rytmu a tempa nebo střídání poloh - komická pointa je tím peprnější, čím vážněji je připravována. S kontrastem úzce souvisí moment překvapení, kde se používá technika opakování, kdy je nějaký stereotyp narušen překvapivou odchylkou nebo nepravdělností. Pro komiku jako takovou je samozřejmě nesmírně důležitá komická nadsázka. Nadsadit můžeme situaci, děj, charakter, ale i herecký výraz (pohyb, gesta, jazyk, mimika).

V komedii můžeme využít různých fyzických akcí, které by měly ústit do komické pointy. Jednou z takových komických point může být gag.

### ***Komické výrazové prostředky***

Hercovy výrazové prostředky jsou buď vizuální, nebo hlasové. Ve vizuální složce si můžeme všimnout obličejů, vlasů, líčení, ale také mimiky, práce s gestem a chůze postavy. Do hlasové složky potom patří intonace, rytmus mluvy, zabarvení hlasu a členění textu. Tyto prostředky se používají stejně v komedii i tragédii. U komedie je stěžejní, jak se s výrazovými prostředky naloží, aby to pro celek bylo co nejvýhodnější. Kromě vizuální a hlasové složky je dalším bodem práce s rekvizitou.

Důležité je, jakou nebo jaké rekvizity si herec zvolí a jak s nimi nakládá. Vůbec nejideálnější je snažit se využít všechny rekvizity, které se nacházejí na jevišti, z tohoto důvodu já osobně preferuji spíše divadlo oprostěné od zbytečností.

### ***Mé zkušenosti s komedií***

Během studia jsem se nesmírně těšil, až budeme pracovat na komediálním tématu. Byl jsem si jistý, že mám smysl pro humor a během různých improvizčních cvičení jsem měl pocit, že tento směr pro mne bude jedním z těch pravých. Situační komedie ovšem nebylo to, co jsem očekával, přesto že v tomto stylu jde především o jednání pohybové, ve kterém jsem dominoval. V tomto specifickém humorném stylu nejsou divadelní hry, kde by byl text, který by měl nějakou hlubší myšlenku, většinou jsou příběhy prvoplánové. Ve hře *Dáma od Maxima* od Georgese Feydeau v režii Štěpána Tretiaga jsem hrál postavu Petypona. Byl to člověk, který se živil jako lékař – tichý, introvertní, uzavřený do sebe, který měl rád své soukromí a žil v každodenním stereotypu. Měl manželku Gabrielu a jediného přítele Mongicounta, který byl též lékař. Hlavní dějová linka nastává v tu chvíli, kdy Petypon zjistí, že si po minulé noci, kdy s Mongicountem vyrazili za zábavou do šantánu U Maxima, přivedl domů místní slavnou tanečnici *Môme Crevette*, která si říká Číča.

Petypon se svým přítelem se snaží dostat Čiču z domu, ale nakonec jsou nuceni ji neustále schovávat před Gabrielou – typický příběh pro situační komedii.

Postavy řeší jednoduché situace zbytečně komplikovaným způsobem a v tom tkví kouzlo situační komedie. Ovšem interpretace v prostoru není vůbec jednoduchá. V průběhu jsem přicházel na to, že čím více se snažím být vtipný, tím více jsem trapný a nudný. Pamatuji se, že s tímto druhem divadla jsem měl na škole největší problémy.

Rád bych zmínil jednu dějovou situaci, která mě doháněla k šílenství. Jedná se hned o první scénu, ve které se Petypon objeví. Má postava se na začátku děje nachází spící pod gaučem s obrovskou kocovinou. Po určité době Petypona najde Mongicount, v roli mého kolegy Vojtěcha. Měli jsme narežirovanou situaci tak, že mě Vojta probudí a já mu začínám v kocovině klást nejrůznější, velmi stručné otázky typu „kde to jsem, jak jsem se sem dostal a proč mě tak šíleně bolí hlava,.. Tuto situaci jsme zkoušeli nejvíce, údajně to měla být jedna z nejkomičtějších chvil, ale moje interpretace to nepotvrzovala. Na mnoha zkoušeních se vystřídala řada pedagogů a každý mi řekl, že takhle to hrát nejde. Postupem času jsem se dostal do fáze, kdy jsem vůbec nevěděl, co dělám, co říkám – což popisuje Declan Donnellan ve své knize *Herec a jeho cíl*.<sup>4</sup>, založené na odbourávání překážek, které v nás zůstávají z všedního života nebo z předcházejícího hraní. (Donnellan se snaží herci poradit, jak unikat omylům a zůstat odblokovaný, uvolněný skrze zaměření se k něčemu nebo někomu, co souhrnně a obecně nazývá cílem. Chtěl herci poskytnout co nejméně pravidel, a tak svou knihu rozvrhl podle osmi "pavoučích noh" do osmi vět, z nichž každou uvádí charakteristickým „nevím“ – nevím, co dělám, co chci, kdo jsem, kde jsem, jak se mám hýbat, co bych měl cítit, co říkám a co hraju. V každé větě je podle něj ukryta dvojí past v herecké sebestřednosti a iluzivní pseudostabilitě – to JÁ nevím, co JÁ dělám atd., které právě ničí a blokuje dialogickou otevřenost a herce izoluje od onoho NĚCO čili cíle).

Vůbec jsem nerozuměl, proč se mi nedaří tuto situaci ztvárnit, jelikož jsem ve svém životě už pár kocovin zažil a pamatoval si jak při tom funguji a co dělám. Přeci to je jedna z důležitých součástí herectví, že zažívám v životě spoustu pozitivních i negativních situací a snažím fixovat, to co jsem při tom cítil, abych to mohl později v divadle využít. Ovšem problém byl v tom, že údajně jsem hrál tragickou kocovinu a ne komickou. Netušil jsem, jakých prvků mám využívat, abych splnil, co se ode mě očekávalo a v podstatě jsem na to nikdy nepřišel. Na klauzurách jsme to řešili tak, že jsem pod tím sofa zůstal ležet, aby mě pro jistotu nebylo vidět, ale bylo mě pouze slyšet. O pár měsíců později jsme zkoušeli jinou divadelní hru a během zkoušení dostal můj spolužák Marek stejné zadání, jako já v roli Petypona – zahrát vtipně probuzení s kocovinou. Přiznám se, že to pro mě nebylo lehké pozorovat, protože tohle zadání Marek splnil naprosto úžasně, takže jsem se smál ještě

---

<sup>4</sup>DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7

hodinu po tom. Ovšem bylo těžké v něčem takovém Markovi konkurovat, jelikož fyziognomie těla toho zařídí hodně a Marek vypadá na první pohled komicky. Myslím si, že herci, kteří často hrají komické postavy a vyzařuje z nich něco výrazného a sugestivního, to mají v prezentaci v komedii o něco jednodušší. Například vidíme herce, který má v nepoměru hlavu s tělem nebo má krátké tělo oproti končetinám a pak působí jako pavouk. Vidíme tedy přicházet na jeviště herce, jehož postava sama o sobě vytváří už vlastně jakousi nadsázku. Stává se často, aniž cokoliv udělá, působí komicky. Samozřejmě oproti tomu je problém, když tito herci vystupují jako vážné postavy v tragické hře a diváci se už potutelně usmívají, jelikož si je pamatují a mají je zaškatulkované v jiném žánru. Nemohu vyvrátit, že herec takto komicky působí, ale často se stává, že diváci jsou zaslepení především tím, jak si herce pamatují a ničemu novému už nevěnují pozornost. Ti herci, kteří o sobě vědí, že jejich silná komická stránka je v tělové indispozici či hlasové stylizaci a upozorňují na to, hrají na to a přidávají tomu, se nemohou divit, že se takto zapsali do paměti diváků a režisérů. A může se stát, že se z této škatulky nevymaní. I přesto spousta herců, které diváci znali především v komediálním žánru, dokázala mile překvapit i ve vážných rolích.

Iva Janžurová mě vždy ve svých rolích bavila, samozřejmě se jednalo o komedie, jelikož hlavně ty jsem s velkým zájmem vyhledával. Měla mimořádné komediální vlohy, jež prokázala např. ve filmech *Pane, vy jste vdova* nebo *Čtyři vraždy stačí drahoušku*. Měla velmi sugestivní stylizaci hlasu, kterou často ve filmu využívala. Připadalo mi to jako by se dostala do takového hlasového ultrazvuku, které mi připomínalo jódlování a i když mi připadalo, že toho je někdy až moc, tak ve většině případů jsem ji sledoval s velkým obdivem a zalíbením. Právě proto mě překvapila ve filmech *Kočár do Vídně* hlavně *Petrolejové lampy*, kde s přehledem uhrála role proti svému typu. V psychologickém dramatu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* se Janžurová pro mě jevila jinak než jak jsem viděl v komediálním žánru.

## ***Ženský element v komedii***

Muž živitel a žena pečovatelka, jako přirozené sociální zařazení vnímáme už od dávných dob – už to bychom mohli nazvat takovou malou sociální škatulkou. I postavení hereček tudíž musíme vnímat v širším sociálním kontextu. V divadle si je žena s mužem rovna, neexistuje diskriminace, ale už jen předpoklad mateřství staví ženu do znevýhodněné pozice. I ve světě divadla, stejně jako jinde, většinu divadel řídí muži, většinu her píší muži, většina režisérů jsou muži. Ženy herečky se uplatní zvládnutím své role, ve které si ji představují režiséři, či autoři – muži.

Dalším sociálním územím je skutečnost, že ženy hrají ženy a muži muže. Pokud je to naopak, divák je mnohdy nespokojen, protože je něco jinak, než je na to zvyklý. Je tedy v prvé řadě třeba publika, které bude chápat humor. I očekávání vůči muži a ženě je odlišné, pokud muž i žena budou mít tentýž text, bude u obou vnímán jinak – význam bude posouván nastavenými konvencemi

společnosti.

Humor na jevišti je závislý na tom, kým je tvořen. Muž si toho může dovolit mnohem více, je totiž ten, který má převahu a je aktivní. Pokud karikuje ženy, degraduje se na jejich úroveň a pobaví, naopak to nefunguje. Žena se může degradovat, aby byla vtipná – může ze sebe udělat hloupou blondýnu, pak humor funguje. Komik či komička může být dobrá jedině tehdy, pokud si ze sebe dokáže udělat srandu. Prosadí se tedy jen silné individuality, charismatičtí herci.

Jednou z žen, která to dokázala, byla herečka typová, Helena Růžičková. Její první filmová role ji potkala v dětském věku, kdy jako čtyřletá holčička ztvárňovala ve filmovém zpracování románu Boženy Němcové Babička jedno z dětí. Její druhou filmovou rolí byla Cilka, dívka z vesnice, ve filmu Soudný den. Na DAMU ji nepřijali, vystudovala na zdravotní škole obor zubní laborantka. Jiří, její manžel, se kterým se shodou okolností poznala na přijímacích zkouškách na DAMU, po dokončení studia přijal nabídku do angažmá v Mladé Boleslavi a Helena šla s ním jako choreografka. Po roce Jiří přešel do angažmá v Příbrami, kde pracovala jako osvětlovačka.

„I když nebyla žádná krasavice, jako typ se hodila do každého druhého filmu. Chtěl-li režisér do svého filmu robustnější a ukecanou, měl ji mít.“<sup>5</sup>

„V českém filmu začínala Helena Růžičková jako epizodní herečka, jejíž kypré tvary se staly nedílnou součástí jejího typu a která měla blízko ke komediálnímu herectví. Časem se však vypracovala až k velkým a zásadním rolím, v nichž zdaleka nenabídla jen prvoplánový humor těžící z hlášek, hurónského smíchu či mohutné figury.“<sup>6</sup>

Její zpracování filmových rolí je pro většinu z nás nezapomenutelné, ať už hrála Heduš v triologii Ecce homo Homolka režiséra Jaroslava Papouška, vražedkyni Stubovou v komedii Václava Vorlíčka Pane, vy jste vdova! či čarodějnici v Troškově pohádce O princezně Jasněnce a létajícím ševci. „Chloubou její divadelní éry byla rozhodně Hejtmanka v Gogolově Revizorovi, se kterou se dostala spolu se souborem Činoherního klubu až do Londýna. Léta pak schraňovala pochvalné recenze z The Daily Telegraph a The Guardian. „Helena Růžičková hraje Hejtmanku jako neukojenou rozkošnici. Je jí všude plno. Září v růžovém a zeleném, dokáže se ponořit do hlubin zklamání. Groteskní, komická, se schopností vyjádřit všechny tóny herecké kreativity,“ napsal o jejím hereckém výkonu londýnský recenzent.

## **Sebereflexe**

### ***První ročník (scénické klauzury)***

Naši režiséři druhého ročníku měli za úkol vybrat si jakoukoliv národnostní menšinu a vymyslet

---

<sup>5</sup>ROHÁL, Robert. *Klauni v sukních*. Praha: Petrklíč, 2011. Osobnosti (Petrklíč). ISBN 978-80-7229-242-4. str.89.

<sup>6</sup>ROHÁL, Robert. *Klauni v sukních*. Praha: Petrklíč, 2011. Osobnosti (Petrklíč). ISBN 978-80-7229-242-4. str.90.

vhodný příběh, který by ji co nejuvstíženěji charakterizoval. My herci, jsme byli rozděleni do několika skupin k jednotlivým režisérům a naším hlavním cílem bylo, v rámci možností, zjistit co nejvíce informací o soukromém životě jednotlivých menšin v souvislosti s jejich náboženstvím a kulturou. Naše skupina sestávala ze dvou dívek a dvou chlapců a zabírala se tematikou vietnamských rodin v tuzemsku. Abychom mohli pečlivě zkoumat jejich chování, vzala nás režisérka do největší pražské vietnamské tržnice Sapa, kde jsme měli možnost pozorovat rozdíly v chování v rámci jejich sociální skupiny, oproti chování mimo – k zákazníkům. V té době jsme ještě nevěděli, jaké budeme hrát postavy – režisérka s dramaturgyní řešily dilema při rozdělení mužských rolí, proto se uchýlily k improvizacním hrám, během kterých nás pozorovaly a snažily se určit, který z nás se bude více hodit na danou postavu. Režiséři se ještě báli riskovat s obsazením a chtěli takzvaně „sázet na jistotu“ - byly to naše první klauzury. Ovšem v té době nás ještě neznali a nevěděli, co by bylo nejuvhodnější.

Příběh naší divadelní inscenace byl prostý – šlo o vietnamskou rodinu (otce, syna a dceru), kteří se přistěhovali do České republiky a otevřeli si zde obchod se smíšeným zbožím. Charaktery postav byly také jasně dané – otec byl hlava rodiny a snažil se své děti naučit disciplíně pomocí jakýchkoliv prostředků. Byl to člověk nesmírně pracovitý, tichý, ale přitom velice impulzivní. Také konzervativní, striktně se držící své kultury a svých pravidel, odmítavý k evropské mentalitě, s čímž nesouhlasila druhá postava, jeho dospívající syn. Ten je nespokojen s otcovou tvrdohlavou odmítavostí přistoupit na místní poměry. Nerad se zapojuje do rozvoje podniku, jelikož v tom nevidí žádný potenciál do života a spíše se zajímá o to, o co se kluci v jeho věku zajímají, tedy o středoškolské mejdany a hlavně o dívky. Hlavní konflikt nastává, když syn přivede do otcova obchodu českou dívku, se kterou má už nějakou dobu vztah a otec se to dozvídá teprve tam. Hlavním cílem v prezentaci tohoto příběhu bylo poukázat na naprosto odlišné vnímání reality dvou rozdílných charakterů.

Původně měl roli otce dostat můj herecký kolega, jelikož působil po vizuální stránce starší, byť jsem o čtyři roky starší. Ovšem na základě již zmíněných improvizacních her, ve kterých jsme si zkoušeli vztah otce a syna, jsme postupně přicházeli na to, že jsem do role otce vhodnějším kandidátem díky dominantnímu projevu.

### ***Přijímací zkoušky***

Rád vzpomínám na první hodnocení mých hereckých klauzur, kdy se mě vedoucí našeho ročníku Jaroslava Šiktancová a Lukáš Hlavica zeptali, jaký si myslím, že jsem typ herce, jaké bych chtěl dostávat role a co jsou moje plusy a mínusy. Víím, že jsem na to nedokázal odpovědět. Přišlo mi absurdní takhle na začátku umět odhadnout, jaký vlastně po herecké stránce jsem, když jsem ještě

neměl žádné zkušenosti a z čeho vybírat. Dnes, s odstupem času, se na to dívám jinak a abych si dokázal odpovědět jaké byly mé studijní herecké začátky, musím se vrátit k přípravě na přijímací řízení na DAMU a ještě do dob před tím, jelikož aktivita, kterou jsem se zaobíral celý můj život, mne určitě

velice ovlivnila.

Od raného dětství jsem se aktivně věnoval sportovnímu společenskému tanci, párovému tancování ve standardním a latinskoamerickém stylu. Tedy téměř od plínek jsem byl učen, jak se má muž správně chovat k ženě a ve společnosti, tak jak je to dáno v etiketě. Jednoduše řečeno jsem byl veden ke galantnosti. Mimo společenskou výchovu, která mi do jisté míry značně ovlivňovala chování, jsem musel pracovat na určitém postavení a držení těla. Typické pro společenský tanec je tzv. držet osu, tedy být co nejvíce narovnaný, skoro až nepřirozeně, mít vtažené břicho (centrum) dovnitř a vytočená chodidla od sebe, připomínající stylizovanou chůzi Charlieho Chaplina. Pokud se tímto člověk zaobírá od dětství, je zřejmé, že mu to celkovou stavbu těla ovlivní a jak jsem se stačil v herectví přesvědčit, velmi často negativně.

Na konci mé taneční kariéry ve dvaadvaceti letech jsem si podal přihlášku na činoherní herectví na DAMU. Našel jsem člověka, který pomáhal s přípravou na zkoušky. Vzhledem k tomu, že jsem byl herecky nepolíben, nevěděl jsem, jak si správně vybrat vhodnou postavu a text, který bych mohl prezentovat v prvním kole přijímacího řízení. Pan Jan Novák, který mi pomáhal s přípravou, se nejprve snažil poznat, jakého jsem charakteru, na co by bylo dobré moc nepoukazovat a co by naopak upřednostnil - to souviselo s výběrem rolí. Oba jsme věděli, že díky patnáctileté praxi v koordinovaném pohybu mám v tomto směru jistotu, proto role Angela z divadelní hry Tango solo byla více než výhodná. Mohl jsem do jakéhokoliv monologu zakomponovat tanec, což se pro mne stalo takovou „hereckou berličkou“. Věděl jsem, vzhledem k tomu jaký jsem trémista, že v momentě hereckého zaváhání mohu kdykoliv zařadit jakoukoliv taneční kreaci a tím se to lehce vykompenzuje. Můj první výstup na přijímacím řízení proto souvisel hlavně s pohybem. Udělal jsem si tím jakýsi úvod před komisí, později do vybraného ročníku. Během přijímacích zkoušek jsem zjistil, že v herectví využívám často křiku, což jsem přisuzoval svému charakteru, jelikož jsem člověk impulzivní a výbušný. Pokud jsem během interpretace monologu cítil, že je někde hluché místo a mám možnost zvýšit hlas, tak jsem to prostě udělal - bez ohledu na to, jestli se to hodilo, či ne. Tím pádem jsem už během zkoušek na DAMU pocítoval, že si budu nejspíš nejvíce jistý v dominantních a impulzivních rolích.

### ***Úvodní seznamovací zájezd do Poněšic***

Během tohoto pobytu jsme byli režiséry rozděleni do skupin a pracovali na nejrůznějších úkolech,

při kterých se nás snažili poznat. Pokaždé, když jsme měli pracovat na postavě a jejím charakteru, výsledek mé prezentace byl naprosto stejný i přesto, že byla jiná zadání. Měl jsem pocit, že vše musím interpretovat poněkud expresivně, abych dohnal své vystoupení k divácké atraktivnosti. Většina mých spolužáků se už v něčem cítila bezpečně a na to se snažili hrát. Tedy z našeho každého, tehdy ještě předškolního, vystoupení se vytvořil balíček, který se postupně vrýval do paměti našich režisérů a nás samotných. To způsobilo, že než jsme vůbec začali oficiálně studovat, měl už každý z nás takovou malou škatulku. Někdo byl mistr na komické situace, další měl talent pro dramatické situace a někdo byl šikovný v umění slova. Prostě každý z nás byl natolik odlišný, že jsme dohromady tvořili ideální herecký tým. Díky těmto individuálním „mini škatulkám“ se předpokládalo, na co a pro co je každý z nás vhodný.

### ***První rok studia na DAMU***

První ročník byl pro mne nejzásadnější. Hledal jsem herecké prostředky, ve kterých bych mohl vynikat, abych se nemusel neustále spoléhat pouze na pohyb. V hereckých hodinách jsme pracovali na nejrůznějších tématech a improvizčních cvičení. Jednou z prvních věcí, kterými jsme se zabývali, byly čtyři základní typologie osobnosti. Naším úkolem bylo umět teoreticky popsat charakter cholera, sangvinika, melancholika a flegmatika následně získané poznatky aplikovat do praxe. Tímto tématem jsme se zabývali několik hodin. Vždy jsme dostali zadání vybrat si jeden jednoduchý, krátký příběh z našich životních událostí a interpretovat ho v prostoru pomocí jednoho z vybraných charakterů. Tak jako u většiny jiných cvičení jsme byli rozděleni do dvojic a prezentovali jsme jeden a ten samý příběh - jednalo se o zákazníka v restauraci, který objevil ve své polévce mouchu a snažil se prostřednictvím určitého charakteru s číšníkem vyjednat kompenzaci za své poškození. Téměř vždy byly výsledkem komické situace. V domácí přípravě jsme si charakter vybírali a pracovali na něm, poté nám na hodině byly určeny charakter v prostoru a improvizovali jsme. Bylo úžasné sledovat mé kolegy, jak pracují s jednotlivými charaktery, i přesto, že to byl pro některé těžký protiúkol. Pamatuji se, když přišla řada na mě, co by choleraického zákazníka a mou spolužačku, co by flegmatickou číšnici, měli od nás spolužáci velká očekávání, jelikož jsme typologicky takoví byli. Předpokládalo se, že Necpál bude křičet a slyšet až na katedru alternativního divadla a Firlové to bude fuk – a bylo to tak. U každého z nás se už předem předpokládalo, v jakém charakteru bude silnější a v čem si naopak bude méně jistý. Nejvzácnější situace nastaly, když jsme během jednoho výstupu měnily nálady podle charakteru – ku příkladu, když jsem v prostoru z cholera přecházel do melancholika, a po té do sangvinika. Pociťoval jsem, jakým způsobem pracuji v těchto změnách se svým hlasem a tělem. Podle mého mínění by mě nikdo v té době do role melancholika neobsadil, protože jsem se často prezentoval takovým „macho“ stylem a měl jsem pocit, že bych v roli přehnaně sentimentálního člověka mohl

zklamat. Nicméně to byly úplné začátky a postupem času se toho hodně změnilo.

## ***Oresteia***

Na konci prvního semestru jsme měli herecké klauzury na téma antické divadlo. Proces zkoušení, který tomu předcházel, byl, alespoň pro mě, velmi náročný. Byl jsem v tříčlenné skupině připravující se na hru Elektra. Byly nám vybrány dva nebo tři dialogy - já v roli Oresta, mé spolužačky se střídaly v roli Elektry. Od začátku studia nám bylo vtoukáno do hlavy, že máme k dispozici pouze naše tělo a hlas a to by nám k interpretaci jakékoliv postavy mělo stačit. Ovšem během zkoušení antiky jsem měl pocit, že máme k dispozici pouze hlas, pohyb těla najednou nebyl tak důležitý. Abych to uvedl na pravou míru, mám na mysli dialogy, kdy muž a žena stojí naproti sobě, odříkávají text a nesmějí se pohnout - měl jsem pocit, že musí působit až směšně, když v tak emotivní situaci, jako je setkání Oresta s Elektrou, stojíme metr od sebe po celou dobu rozhovoru. Neustále mne to v intimnějších fázích dialogu svádělo chodit k mé herecké partnerce a skoro jí šeptat do ouška, ale v tu chvíli se zkoušení stoplo a nastalo kázání, že tak se to dělat nemá a že to musím ustát. Tak jsme začali znovu a já cítil, jak mám neustále pravou ruku v takové tenzi, že jsem rozhodně nemohl působit uvolněně a přirozeně. Jakmile opět nastala intimnější chvíle a já měl opět tendenci jít k mé partnerce a přitom jsem dobře věděl, že nesmím, začala se mi dít zvláštní věc. Tělo stálo na místě a hlava se drala kupředu, dostala se do fáze tzv. průzkumníka, což zapříčinilo nahrbení celého těla. Najednou jsem neměl postavení hrdiny, nýbrž zvědavého stařečka. Samozřejmě jsem na to býval upozorněn, sám jsem si to při hraní neuvědomoval, až do chvíle, než jsem viděl naše klauzury natočené na videu. Zjistil jsem, jak moc je pro mě důležité využívat při herectví pohyb. Bylo vidět, jak pro mě bylo těžké spolehnout se pouze na mluvené slovo a ustát statickou pozici těla. Samozřejmě to byl od našeho vedení záměr, měli jsme si vyzkoušet, jak se dá také divadlo dělat. Víím, že jsem během zkoušení neustále inicioval, aby se při dialozích děly nějaké větší fyzické akce - v té době jsme totiž pravidelně jezdili na workshopy pohybového divadla do Berouna. Na těchto víkendových akcích vedly dílny dvě herečky, členky souboru Farma v jeskyni. Pracovali jsme na různých pohybových improvizčních cvičeních a cílem bylo mít uvolněné a propojené tělo. Na začátku jsem si myslel, že v těchto věcech budou vynikat především ti, kteří mají za sebou jakoukoliv pohybovou průpravu, tedy, že i pro mě to nebude žádný problém, ovšem opak byl pravdou. Měli jsme si například představit, že máme v rameni včelu a tu se snažíme dostat ven. Všichni jsme tedy pouze třásli ramenem a nechápali, proč v tom máme pokračovat hodinu a půl v kuse, když na tomto cvičení stejně není co zdokonalovat, jelikož v tom není žádná technika. Neustále jsem býval opravován, že můj pohyb neodpovídá zadání...vůbec jsem tomu nerozuměl. Všichni jsme dělali stejný pohyb, ale údajně mezi námi byli tací, kteří v tom vynikali a naopak. Pamatuji si, že jsem v sobě dusil zlost a obrovskou nechuť vůči těmto cvičením. Ve škole jsem v



koordinacním pohybu dominoval a při triviálních pohybových akcí jsem byl neustále opravován. Problém byl údajně v tom, že díky celoživotnímu fungování ve sportovním tanci, jsem měl přehnaně překontrolované tělo a nedokázal jsem se dostatečně uvolnit. S tím jsem ovšem nesouhlasil, cítil jsem, že tělo flexibilní mám, ale je zároveň v pohotovosti. Díky pravidelným návštěvám těchto workshopů jsem si vytvořil lehkou averzi a škatulku vůči takovému divadelnímu směru, i přesto, že když jsme byli pozváni na představení Farmy v jeskyni, bylo obdivuhodné, co dokáží herci se svým tělem dělat. Na druhou stranu musím uznat, že v posledních fázích workshopů jsem se na tento styl divadla a výuky díval optimističtěji. Pracovali jsme totiž individuálně na vytvoření určitých pohybových struktur, které později vyústily v podstatě v takovou choreografii a to mi vyhovovalo. Výsledek byl takový, že každý do své choreografie musel zakomponovat jakýkoliv jeho monolog z antiky, který se po té prezentoval. Každý z nás chodil postupně do prostoru - nejprve vytvořil nějaký pohybový prvek, poté k tomu přidal část monologu. Musím uznat, že ve většině případů vznikaly fantastické situace. Nejzajímavější bylo, když jsme v průběhu prezentace dostávali připomínky, např. abychom maximálně zrychlili mluvu a naproti tomu zpomalili pohyb a naopak. Často se ten určitý pohyb vůbec nepotkával se slovem a to na tom bylo právě to kouzelné, i přesto že to v podstatě nedávalo smysl. Atraktivní situace nastaly především tehdy, když jsme neměli čas přemýšlet nad tím, co děláme.

Další fáze naší prezentace v prostoru byla už v rámci dialogu. Pamatuji si velmi dobře, když jsem nastoupil se svou spolužačkou a komunikovali jsme spolu skrze pohybové struktury v dialogu Orestes a Elektra. Povedlo se nám, především díky pohybu, napojit se na sebe natolik, že vznikaly zajímavé situace. Snažil jsem se průběh těchto situací fixovat, protože jsem měl radost, že se nám daří náš dialog konečně oživit, je pro nás zábavný a zároveň i pro oko diváka zajímavý. Pravda byla taková, že to nejzajímavější, co nastalo, bylo díky choreografiím, ne díky slovům. Tedy obsah textu se najednou stal nepodstatným a většinou se stávalo, že pozorovatelé ani nevnímali, o čem herci v prostoru mluví, a přesto je to bavilo více, než naše výsledné herecké klauzury na téma antické divadlo, kdy dva herci stáli nehnutě naproti sobě a pouze hovořili. Mrzelo mě, že nemůžeme využít více pohybu, i přesto, že by to bylo mnohem expresivnější. Půlroční „mučení“ v Berouně na téma „kam až může dojít pohyb na divadle“ spojené s řečí, se mohlo zužitkovat už během výsledné prezentace na zkušebně 107 při klauzurách z antiky. Podle mého mínění z toho šlo vytěžit mnohem víc a nemuselo to působit tak stroze, upjatě a konzervativně. Šlo ale o první práci na škole a později jsme se naučili pohyb využívat čím dál tím víc, což jsme asi nejvíce zužitkovaly v našem souboru BodyVoiceBand.

### ***Násilník Vávra***

Často jsem byl během začátku studia obsazován do rolí hrdinů a v podstatě takových princů. Bylo

to způsobeno tím, jak už jsem zmiňoval, že jsem se prezentoval velmi dominantním způsobem. Ovšem měl jsem pocit, že herecké prostředky, kterých jsem využíval v těchto rolích, byly brzy vyčerpané. Během druhého ročníku jsme pracovali na vesnickém realismu. Byla to tematika, která mi nebyla blízká, už díky dobovému nářečí. Jelikož s námi pracovalo sedm režisérů a nevědělo se, kdo v budoucno zůstane u režie a kdo půjde dramaturgickou cestou, pracoval jsem ve třech skupinách zároveň. První skupina ve které jsem vystupoval pracovala na Maryše a já v ní studoval roli Vávry. Pro režiséru to byla jasná volba, jelikož věděla, že tuto suverénní a násilnickou roli bych měl zvládnout. Druhá skupina pracovala na Její pastorkyni, tam jsem měl prezentovat roli Števy, což pro mne byla výzva, protože jsem se mohl ukázat v úplně jiném světle. Třetí skupina měla opět Maryšu, kde jsem vystupoval jako hospodský. O práci jsem opravdu neměl nouzi. Když se ve vzpomínkách vrátím k Vávrovi, musím říct, že zkoušení z mé strany proběhlo kupodivu naprosto v klidu a s přehledem. Vždy před tím jsem během příprav na roli pociťoval velký stres a nervozitu, což se samozřejmě nejvíce projevilo v posledních fázích zkoušení, kdy už není času nazbyt a všichni se snaží zachránit, co se dá. Klidný průběh zkoušení jsem pociťoval díky častému chválení od pedagogů a i režisérky. Nejprve, při čtených zkouškách, jsme dopodrobna rozebírali moji postavu, snažili jsme se společně přijít na to, jaké by byly nejvhodnější herecké prostředky pro prezentaci této postavy a vůbec jak to celkově pojmout. Tím, že se v našem ročníku pracovalo na třech Maryšách zároveň, chtěla každá skupina využívat rozdílných prvků, aby byl ve výsledku vidět rukopis každého režiséra. I pro nás pro herce bylo nesmírně důležité, aby byl každý Vávra odlišný. Proto jsem byl nadšen při první generálce, kdy jsem viděl u jedné skupiny naprosto flegmatického Vávru, který ve mně dokonce vyvolával pocit lítosti, kdežto ve druhé skupině byl pravým opakem – sadistickým, násilnickým despotou. Řekl bych, že můj Vávra, díky režii, jelikož já jsem chtěl větší násilí, byl takovým zlatým středem. Během zkoušení jsem v této postavě různě experimentoval, abych přišel na to, jaká herecká poloha pro mě bude nejvhodnější. Byly zkoušky, kdy jsem v prostoru jenom křičel, snažili jsme se o různé extrémy a přehnaně cholerickejší Vávra byl jedním z nich. Na další zkoušce jsem naopak mluvil polohlasem, skoro až šepotem a i to bylo ve výsledku v mnoha ohledech velmi inspirující. Paradoxně se v běžném životě i na divadle často stává, že člověk člověku nahání větší strach, když drží vnitřní napětí a šeptá, nežli zvyšuje hlas. Ovšem po technické stránce je to mnohem náročnější, protože zakřičet umí skoro každý. Proběhly zkoušky, kde jsme Vávru pojali jako galantního, fešného, diplomatického gentlemana a naopak jako vesnického, prostoduchého křupana. Byl jsem nadšen, kolik hereckých poloh mi režisérka umožnila, díky tomu jsem začal pociťovat, že už mi kupodivu nevyhovují polohy, které pro mě do té doby byly pohodlné. Snažili jsme se ve výsledku pojmout Vávru jako galantního křupana, jestli to lze takhle popsat. V první fázi příběhu, kdy se Vávra Maryše před jejími rodiči dvoří, jsem působil něžně a klidně a v dalších fázích, kdy už jsou sezdáni jsem mohl využít opačných prostředků. Velmi jsem si užíval

situaci, kdy stojím z půlky za stolem, spolužák pode mnou drží v jedné ruce láhev s vodou, v druhé prázdný kýbl do kterého lije vodu a já hraji, že v opilosti močím. Během toho všeho vyslyším Maryšu ohledně podezřele častých návštěv Francka. Po té, co Maryše její odpovědi nevěřím, vstanu, vezmu pásek, kterým vydávám nepříjemný zvuk, který se stupňuje a Maryša jde s každým šlehnutím pásku k zemi níž a níž, jako bych ji tím páskem bil. Povedlo se nám díky tomu vytvořit věrohodný obraz násilí, aniž bych se k ní přiblížil. Zároveň k ní polohlasem skrz zapnuté zuby promlouvám.

Díky skvělé režii jsme měli velmi úspěšné klauzury a já jsem za prezentaci Vávry dosáhl kladného ohodnocení.

### ***Existují sympatické postavy? Ovlivňuje je somatotyp jejich hereckých představitelů?***

Během studia na DAMU jsem zjistil, že mi nejvíce vyhovují postavy, které se mi jeví jako záporné, nesympatické. Jistě je velmi diskutabilní, která postava v dramatu je záporná a která kladná, víme, že postavy nejsou černobílé. Někdy to však dramatik dává najevo. Postavy Vávry ze hry Maryša a Murka ze hry Bubny v noci byly jistě možné jako záporné interpretovat - proto mi jejich ztvárnění připadalo jednodušší. Bylo možné je také všelijak herecky vybavit, pokřivit, ať už fyzicky či hlasově. Ale jak má herec přistupovat k roli, která je pro něj svým charakterem naprosto nezajímavá a působí tak nějak „nijak“. Právě tuhle zkušenost jsem - patrně svou nedostatečnou schopností dramatické postavy číst- zažil při uvedení naší druhé diskové inscenace Měsíc na vsi od Ivana Sergejeviče Turgeněva v režii Jaroslavy Šiktancové. Po prvním přečtení této hry jsem měl jediné přání! A to abych byl obsazen do jakékoliv role kromě Beljajeva, protože právě tato postava ve mně nevyvolala vůbec žádné emoce! Rozuměl jsem tomu, že je to právě Beljajev, kdo změní chod celého děje, kdo uvede do pohybu citu všech ostatních postav, ale přesto jsem měl pocit, že by se o něm ve hře mohlo pouze mluvit a on by tam nemusel vůbec být. Na začátku první čtené zkoušky se sdělovalo obsazení a já se bohužel musel smířit s faktem, že jsem si svými obavami a odporem postavu Beljajeva přivolal. Navíc jsem se dozvěděl, že naše inscenace bude zčásti improvizovaná. Toto zjištění by mě za jiných okolností tolik nerozhodilo, protože tímto způsobem jsme s paní Šiktancovou a panem Hlavicí pracovali po celou dobu studia, ale v tomto případě jsem to vnímal jako něco zcela jiného! Aby herec mohl za danou postavu v prostoru improvizovat, musí si být přece vědom, jakých hereckých prostředků chce využívat! A ty si určí na základě charakteru postavy! A poté se o ně může opřít, stanou se jeho záchytnými body. Kromě zkoumání textu jsme také tančili, ale ačkoliv jsem se na začátku studia o pohyb vždy opíral, tady jsem žádnou oporu v pohybu necítil. V začátcích zkoušení v prostoru jsem ještě neměl pocit, že si tyto opěrné body nebudu umět vytvořit. Jak jsem již zmínil, Beljajev v příběhu figuruje jako jedna z nejdůležitějších postav, kolem které se vše točí. Ale ve mně tyto situace nevyvolaly žádné vzrušení.

Příběh hry Měsíc na vsi jsme přejmenovali na Letovisko, pro naše herecké i výtvarné pojetí to bylo výstižnější. Základní linkou bylo vyprávění o milostném trojúhelníku Natalie, jejího manžela Arkadije a jeho nejlepšího přítele Rakitina, který je do Natalie delší dobu zamilovaný. Ona jeho lásku vnímá a přijímá, avšak neopětuje. Tento trojúhelník naruší příjezd mladého učitele Alexeje Beljajeva, který měl během léta učit Kolju, desetiletého syna Natálie. Beljajev si svou bezprostředností, upřímností i vitalitou získá obdiv všech místních obyvatel. Nejprve strhne Kolju, potom okouzlí sedmnáctiletou schovanku Natálie, Věročku - a nakonec podlehe lásce k němu i sama Natálie.

Po upravení textu jsme získali jen jakousi základní strukturu dialogů - jejich úprava byla řízena také snahou vypořádat se pro naše představení s faktem, že mezi postavami dramatu je velký věkový rozdíl. Proto byla tetička změněna v sestru a od začátku bylo jasné, že nebude ve hře vystupovat dětský herec jako představitel Kolji. Paní Šiktancová s dramaturgyní Terezou Vereckou nám nabídly Kolju nepřítomného, stále hledaného nebo někde čekajícího – v jevištním ztvárnění jsme nakonec užívali pro zpřítomnění Kolji velký míč, sloužil nám navíc jako určitý rytmizační prvek. Ale tuto linii nechci ve své práci sledovat. Zajímá mne především, proč jsem, ačkoliv stále bojuji s pojetím škatulek a předčasným zařazováním herců podle somatotypu, měl s tím mladíkem Beljajevem takový problém.

Při zkouškách jsem hledal různé herecké polohy, abych zjistil, jaký směr je pro mě, mého Beljajeva, nejvýhodnější. Nejprve jsem si shromáždil informace, které o něm vím: jak o něm hovoří ostatní lidé a jak o sobě hovoří on sám. Při našem studijním pobytu v Poněšicích jsme k postavám Letoviska (areál v Poněšicích nám v tom skvěle posloužil) hledali cestu pomocí dopisu, který „by postava mohla či chtěl napsat“. Možná mi nejvíc překáželo, že Alexej je podle názoru ostatních postav jednoduše řečeno mladý a velmi sympatický člověk. V tom byl právě pro mě problém celého zkoušení! Protože, jak se vlastně hraje sympatický člověk!? Myslím, že jsem v této fázi zkoušení příliš soustředil na to, jak mne ostatní postavy vnímají, místo abych zkoumal to, co já jako Beljajev chci od nich, s čím vstupuji do dialogu. Uvedu jako příklad jednu situaci v ději - Beljajev s Rakitinem se poprvé setkávají v prostoru Letoviska. To dosud patřilo Rakitinovi. Začíná dialog mezi nimi. Vzhledem k tomu, že je mezi nimi poměrně velký věkový rozdíl, hovor iniciuje starší Rakitin. Tento motiv byl ale v našem provedení pouze podnětem, protože jsme stáli vedle sebe s Michalem Balcarem a lze stěžít říci, kdo z nás dvou vypadal starší. Jednalo se tedy spíše o způsob chování, míru sebeovládání, kterým by se dal věkový rozdíl naznačit. Stejně ale z konfliktu zůstalo živé pouze to, že on by s Natálií dříve a cítil se být jejím ochráncem a důvěrníkem, ale já= Beljajev jsem mu tyto jistoty rozbil. Rakitin považuje Beljajeva za svého hlavního soka, protože cítí, že Natalie k němu chová jisté sympatie a chce z něho vytáhnout co nejvíce informací, které by později

mohl případně použít proti němu. Rakitin je samozřejmě jak po mentální, tak intelektuální stránce mnohem vyspělejší a snaží se Beljajeva nenápadně ponížovat. Všechny dialogy jsme uměli z paměti, protože slovo zůstávalo stejně. Měli jsme zkoušet, v jaké situaci lze tento text říkat. A jaký kontrast může fyzické jednání ve vztahu k textu způsobit. My jsem s Michalem zkoušeli nejprve v prostoru tuto situaci tak, že jsme se na základě různých pohybových dovedností hecovali. Nehráli jsme tedy starší a mladší postavu, ale prostě dva kohouty na dvoře, kteří spolu soutěží. V začátcích zkoušení to i pro mne vypadalo, že by to mohlo být zábavné, soupeřili jsme v prostoru v akrobacii, tanci, různých zvukových strukturách a dokonce jsme několikrát zkoušeli zakomponovat i zpěv, ale to jsme brzy opustili - vzhledem k našim pěveckým schopnostem. Nebo jsme začali dělat s Michalem kliky. Chtěli jsme prostřednictvím tohoto pohybu poukázat na rivalitu, kterou mezi sebou tyto dvě mužské postavy mají. Spolužáci nás v tom podporovali, a to nám přidávalo na kreativitu. Někdy jsme opravdu zacházeli příliš daleko, ale procházelo nám to. V mých očích nízká atraktivita textu nás s Michalem vedla (ale myslím, že nejen ) k tomu, že jsme výsledně každý dialog začali nějakým expresivním pohybem a čekali, co s tím partner udělá. Mohli jsme se sice opřít o pevný text a chronologii děje, ale jednotlivé situace nebyly pevně postavené, a proto jsme nikdy netušili, co se v prostoru stane. Často vznikaly komické pohybové struktury, které ovšem nebylo možné znovu opakovat, protože to byla kouzelná pravda toho jediného momentu, tady a teď. Pro mne nastal problém v tom, že se vše velmi brzy vyčerpalo, alespoň mně se to tak zdálo.

Ale i další situace, ve kterých Beljajev vystupoval, pro mě byly náročné. Jakmile jsem nastoupil na scénu s Věročkou, bylo zjevné, že všechno, co Beljajev dělá, ji okouzluje. Je do něho zamilovaná. Ale to jsem já nedokázal vnímat, měl jsem pocit, že já ji musím neustále a za každou cenu okouzlovat. Při každé repríze jsem se snažil zkoušet jiné věci, jednou jsem tančil, jindy zase využíval pásku, se kterým jsem zkoušel různé triky, ale to všechno se také brzy vyčerpalo a já jsem později v podstatě nenabízela nic a pouze aktivně čekal, co se stane. K tomuto experimentálnímu představení jsem cítil čím dál tím větší averzi a každá další repríza pro mě byla demotivující, protože byly i takové chvíle, že se pro mne nestalo nic a já cítil, jak situace, do které jsem vstoupil uvádá a postupně se stává mrtvou. Působí to, jako bych se přípravě dostatečně nevěnoval, ale když jsem dopředu promýšlel, co v prostoru udělám, většinou jsem nedosáhl kladné zpětné vazby od diváků. Cítil jsem, že svou postavu nemám vůbec podchycenou, což mě samozřejmě deprimovalo. „Kdo je Beljajev“ - ptal jsem se stále dokola...sebe i spolužáků. Chtěl jsem radu, abych se alespoň trochu přiblížil většímu poznání této postavy. Patrně nestačilo, když jsem vycházel z toho, že sympatický být dovedu, v tom by neměl být žádný problém - ale mohlo to stačit? Ve filmu možná ano, tam mnoho významů nese tvář, vnější obraz člověka. Ale v divadle jsem byl ztracen. Zpětně vím, že to byla to moje chyba, protože jsem si nedokázal najít dostatečné a výmluvné herecké prostředky, gesto, kterému bych uvěřil natolik, že bych je mohl a chtěl opakovat.

Nechápu, proč jsem nevyužil pohybovou strukturu - na kterých jsme již od dílen z Berouna po celou dobu studia pracovali - která by Beljajeva charakterizovala a jako typ originálně vykreslila. Proč jsem neobjevil jakoukoliv vlastnost, která by vycházela třeba i z Beljajevovy zdánlivé bezbarvosti? Nejbezpečněji mi bylo v situacích s Natálií. Domníval jsem se, že to bylo proto, že veškerou pozornost posbírala ona, hovory iniciovala ona a já jsem v podstatě jen reagoval. Ale zpětně vím, že to bylo také tím, že jsem já věděl, co Beljajev od Natálie chce, nemyslel jsem pouze na to, jak působím a jaká bude zpětná vazba u diváků, což se mi ve chvílích nejistoty stává. Využíval jsem stydlivosti, nesmělosti a prostoduchosti. Ale připadalo mi, že jsem užíval jakési „pasivní herectví“. Herci často viditelně hrají, že poslouchají, což může působit směšně a tomu jsem se snažil vyvarovat. Myslím si, že jsem se vůbec nedokázal srovnat se somatotypem Beljajeva, jak jsem si ho ve své představě vytvořil, nepřijal jsem jeho postoj k životu, choval jsem k němu různá podezření a téměř pohrdání. Celkově považuji roli Beljajeva považuji za nezvládnutou, i když mne zpětně napadlo, že právě moje obsazení do role nesmělého a nezkušeného mladého muže bylo od režisérky krokem proti mnou tolik nesnášenému škatulkování.

### ***Bubny v noci, postava Murka***

V prvním ročníku druhého semestru jsme byli rozděleni do dvou skupin, jedna pracovala pod vedením paní Šiktancové a druhá s paní Marií Málkovou, která nám všem o Brechtovi zajímavě vyprávěla. Já jsem patřil do skupiny, která s paní Šiktancovou pracovala na hře *Bubny v noci*. Děj hry (který jsme na začátku zkoušení všichni kreslili různými barvami na balící papír a vytvářeli tak jeho základní a přehledný půdorys) vypráví o mladičké Anně, jejíhož milence odvedli do války, ve které údajně zahynul. Po tříletém čekání je rodiči tlačena do svatby s vypočítavým kariéristou Murkem. Ona sama se už nějakou dobu s Murkem stýká, ve chvíli, kdy hra začíná, zjistí, že je s ním těhotná. Také proto Anna konečně přistoupí na svazek manželský, ale právě v den jejich zasnub se vrací domů ze zajetí její bývalý milý, voják Kragler a uplatňuje na ni svoje právo. A kolem tohoto milostného trojúhelníku nastává plno konfliktních situací.

Obsazení herců nebylo pro způsob práce paní Šiktancové důležité, všichni jsme měli tudíž možnost vyzkoušet si práci na více postavách. Pánská část naší skupiny se střídala ve třech hlavních mužských postavách – byli to: Ondřej Kragler – válečný hrdina, Bedřich Murk zbabělec a vychytralý zralejší muž a otec Anny, panu Balick, pragmatický podnikatel. Každý z nich byl natolik charakterově odlišný, že jsme tak získali možnost zkusit si velmi různé herecké polohy a zároveň pozorovat, co náš somatotyp s danou postavu dělá, nakolik jí pomáhá nebo jak ji komplikuje. Kragler a Murk mě už během čtených zkoušek nesmírně bavili. Kragler byl pro mě typický hrdina, Murka jsem chápal jako jeho proticharakter. Právě díky tomu, že jsme se v rolích střídali, uměli jsme všechny texty a často jsme mohli převzít od svých kolegů i dobré scénické řešení v dialogu. To

nám, a hlavně paní Šiktancové, při práci vyhovovalo. Když se blížily klauzury, určili jsme sice chronologii situací, které vznikaly na základě naší práce při zkouškách. Výsledné obsazení jsme dozvěděli necelých čtrnáct dní před klauzurami. Nakonec jsem se dělil se svým spolužákem o postavu Bedřicha Murka. Já jsem získal dialogy z první poloviny hry, kdy si Murk Annu namlouvá. Všechny jejich dialogy působí proto pozitivním dojmem. Druhou půlku děje, kdy situace nabývají na vyhrocenosti, vytvářel Murka můj spolužák. Tehdy mě mrzelo, že nemohu za Murka zahrát celý průběh děje, protože druhá půlka je mnohem konfliktnější a více bych se vyřádl. Ovšem v té době jsem nemohl tušit, že o pár let později s naším ročníkem založíme soubor a druhou naši inscenací budou právě Bubny v noci. Tentokrát jsem byl už plně obsazen do role Murka a náramně jsem si proces zkoušení užíval. Mohl jsem už přistupovat k roli jinak – i díky tomu, že jsem mohl vycházet ze všeho, co jsem se naučil v prvním ročníku. Během zkoušení jsem na sobě pozoroval, že aniž bych se snažil, dokázal jsem bez problémů odbourat přehnaně vyšponované tělo, poznamenané tancem a vědomě s ním pracovat. Dostal jsem tělo naopak do příkřčené, téměř pokřivené pozice, s hlavou stále trochu vytrčenou vpřed. Měl jsem pocit, že tento, mnou již dříve zmiňovaný průzkumník, je pro prezentaci Murka naprosto výstižný. Navíc mi vždy jistým způsobem evokoval Jaga ze Shakespearovy hry Othello. Samozřejmě, že každý z nich měl zcela jinak nastavené hodnoty a není možné srovnávat ani, nakolik a jakým směrem se díky jejich charakteru změní linka děje, ale každopádně jsou oba velmi vypočítaví, neobvykle výřeční a egoističtí. Proto, kdybych měl někdy možnost zahrát si i roli Jaga, vím, že bych ho v mnohém pohybově ztvárnil podobně jako Murka. Vše, co se mi během prezentace jeho postavy s tělem dělo, bylo jistě i díky tomu, že jsem text vnímal jako atraktivní. Jeho obsah je závažný. Murk má několik významných monologů, kterými jsem se nechal vést. Došel jsem k jistému zjištění, a sice, že jsou pro mě tyto „pokřivené“ role přitažlivější a inspirativnější než role tzv. sympat'áků nebo princů a jiných kladných hrdinů. Možná právě proto, že jsem pro podobné, v má h očích jalové a nijaké postavy slušně vybaven, jak mne ubezpečila moje kamarádka režisérka, což mne na nějaký, čas lehce lehce znepokojilo. Stále jsem si ale jistý tím, že každý herec, tedy i já, může hrát jakoukoliv postavu i přesto, že je svou fyziognomií a hlasovými dispozicemi pro některé role „jako stvořený“ a je tedy pro ně vhodnějším adeptem, než pro jiné.

## Závěr

Během studia na DAMU jsem zažíval nádherné okamžiky jak na divadelní scéně, tak v zákulisí. Od prvního ročníku studia jsme byli motivováni zkoumat poctivě hereckou práci, všichni jsme měli samozřejmě velké ambice být dobří. Vždy, když jsme přistupovali k novému tématu, měli jsme za úkol načíst co nejvíce daný materiál a vše, co s ním souvisí. Samostatně přemýšlet o postavách. Pro mě bylo skutečně velmi důležité absolvovat pečlivou domácí přípravu, abych mohl později na hereckých zkouškách svobodně fungovat. Velmi oceňuji způsob práce našeho ročníku, protože, jak jsem v této práci zmínil, ve všech hereckých hodinách jsme často experimentovali v prostoru, improvizovali a zkoušeli k výsledkům dojít cestou „škola hrou“.

To nejsilnější, co jsem v herectví zažil během studia, bylo zkoušení hry Racek od Čechova. Začátek druhého ročníku začal v Poněšicích, našem studijním a výcvikovém zařízení. My jsme do Poněšic vyjížděli vždy s nějakým novým zadáním, s novým úkolem. Tenkrát jsme měli za úkol vybrat si některou z povídek Antona Pavloviče Čechova a na základě vlastní interpretace ztvárnit příběh zvolené postavy v prostoru. Pamatuji se, že jsem domácí přípravě věnoval spoustu času, protože s úsměvem mohu přiznat, že jsem během léta neměl peníze a většinu času jsem trávil doma. Dokonce jsem se kvůli tomu i začal učit ruský jazyk. Vybral jsem příběhy ze tří povídek, upravil si je k obrazu svému a vytvořil z nich jeden vlastní. V té době jsem ještě nevěděl, jakým způsobem a skrze jakou postavu budu chtít tento příběh ve výsledku interpretovat. Nejdříve mě napadlo, že v prostoru budu využívat hlavně svoje tělo – tedy zakomponuji pohybové, někdy až akrobatické složky. Ovšem brzy jsem tuto myšlenku opustil, protože jsem cítil, že tím bych málo riskoval a chtěl jsem okusit něco pro sebe neprozkoumaného a nového. Původně byl můj vytvořený příběh velmi smutný až tragický a já chtěl pomocí pohybu akcentovat jeho hloubku. Když jsem si doma zkoušel, co bych mohl v Poněšicích prezentovat, zjistil jsem, že se mi paradoxně nabízejí spíše herecké prvky komického žánru. Začal jsem tuto myšlenku rozvíjet a nakonec, a to mohu říct s klidným svědomím, se mi podařilo vytvořit úspěšnou etudu - hrál jsem vytvořenou postavu režiséra, který si zorganizoval casting, který i sám uváděl. Hned prvního herce (mou imaginární postavu), který navštívil casting, jsem si vyzkoušel v prostoru a zjišťoval jsem, jak dokáže zahrát určité situace v příběhu. Na tom byla celá etuda postavená. Práci s touto imaginární postavou jsem měl přesně



nacvičenou. Poprvé jsem na sobě pozoroval, že se v prostoru prezentuji jinak, než doposud – především postavení těla a můj pohyb v prostoru byl jiný. Dříve jsem býval upozorňován na rovné postavení s hrudníkem nahoru a vtaženým břichem (centrem) dovnitř – pamatuji se, jakou měl ze mě pana Hlavica legraci, že působím jako „překontrolovaný číšník“. V mnou vytvořené postavě režiséra jsem byl konečně uvolněný a mohl se svobodně pohybovat po prostoru, podařilo se mi být flexibilní, ale přitom aktivní a v pohotovosti. Vědomě jsem šel proti svému charakteru i klasickému tanečnímu držení těla. Bylo mi v tomto povoleném, zvláště vláčeném držení těla s povislými pažemi a vystrčenou hlavou dobře. Po svém mini představení jsem byl jak spolužák, tak vedením ročníku kladně ohodnocen, což v té době pro mé nedostatečné herecké sebevědomí hodně znamenalo. Pocit, který jsem zažil při této práci, jsem se snažil fixovat a čerpat z něj při vytváření Medvěděnka v klauzurním Rackovi. Mohu říct, že jsem se (nejen) touto zkušeností ujistil, že nejsem typem herce, který bude potřebovat hrát postavy impulzivní a dominantní jako byl například Vávra ve hře Maryša. Čím dál tím více na sobě pozoruji, že bych radši směřoval k rolím opačného směru.

Tedy kdyby mi dnes paní Šiktancová a pan Hlavica znovu položili otázku „Jaký myslím, že jsem typ herce?“, odpověděl bych: Ať už působím na jevišti jakkoliv, důležité je, že u sebe pozoruji neustále měnící se vývoj a není vůbec důležité, do jaké škatulky bych teoreticky mohl zapadnout. Nebo je spíš důležité do žádné z nich nezapadnout. Navíc je mých zkušeností v herectví a v práci s postavami celkově ještě málo na to, abych mohl říci, jak si sám sebe v prostoru uvědomuji jako typ. Nejsem zatím schopen se přiřadit k určitému hereckému typu.

Téma 'škatulkování herců' jsem si vybral hlavně ze dvou důvodů. Chtěl jsem se pozastavit u mých oblíbených hereckých vzorů a připomenout si, jakým somatotypem působily a jak je mohli diváci vnímat, nakolik to prohloubilo působení jejich postav, jak tím byl ovlivněn výběr hereckých prostředků. Nakonec jsem se v této své zpovědi sám ujistil, že nemá smysl tolik se zaobírat úvahami o tom, jaký mám vlastně být a kam bych se měl řadit, že je mnohem důležitější být takový, jaký chci být já sám. Mé bádání rozhodně není u konce a čeká mě ještě dlouhá cesta. Ani dnes nedovedu přesně říci, které jsou moje nejsilnější herecké stránky, na které bych měl poukazovat a na které mohu spoléhat. Způsob práce našeho ročníku jen potvrzoval, že jsme nemuseli tolik přemýšlet o nás samotných co individualitách, ale jako o hráčích v týmu, což se nám vždy vyplatilo.

Nicméně jsem přesvědčen, že každého herce jsme nějakým způsobem schopni přiřadit do určité „škatulky“. Jsou herci, kteří dokážou být v postavách proměnlivější než jiní. Někteří jsou schopni zařadit sami sebe do určité herecké skupiny a často je vidíme, že, byť v rozdílných postavách, působí stále identicky. Herci, kteří jsou pro diváka velmi specifictí a sugestivní – například svou fyziognomií, hlasem či nějakou fyzickou indispozicí – mohou ze své výjimečnosti udělat svoji výhodu a ještě více ji zvýraznit. Jednoduše řečeno, herci se mnohdy záměrně prezentují v určitém

světla a jednoduše chtějí dostávat role jednoho typu, protože se v nich cítí jistě a pohodlně. Můžeme tedy říci, že sami sebe uvádí do škatulky.

Pokud bych to převedl na svoji osobu, často jsem se v mé diplomové práci zmiňoval, že mojí výraznější jevištní schopností je pohyb. Oslovují mě režiséři do nejrůznějších divadelních i televizních projektů a nabízejí mi role, u kterých je třeba právě tanečních schopností. I přesto, že se snažím v herectví tance využívat co nejméně, do projektů stejně nastoupím, jelikož pro mě, coby začínajícího herce, jsou to vždy cenné zkušenosti. Ale nemohu nepozorovat, že vzniká jakási řetězová reakce v divadelním světě – pokud je potřeba kdekoliv využít hodně pohybu, zavolají mě. Mohu tedy říci, že už jsem v jisté herecko-taneční škatulce? Pokud ano, jsem rád, že se alespoň něčím stávám lidem zapamatovatelný. Pokud by se jednou objevila hlavní divadelní či filmová role, která by byla postavená především na pohybu, vím, že bych byl za tu příležitost velmi rád, byť se tancem na jevišti chci v budoucnu prezentovat co nejméně. Rád bych totiž rozvíjel a zkoumal i jiné herecké výrazové prostředky, abych i skrze ně získal na jevišti více uvolněnosti a hravé jistoty.

## **Bibliografie**

- OLIVIER, Laurence. *Hercova zpověď*. Praha: Práce, 1989. Erb (Práce). ISBN 80-208-0336-X.

- SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně: od divadla k filmu*. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-116-5.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-046-9.
- ČECHOV, Michail Pavlovič. *O herecké technice*. V Praze: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.
- *Sláva a bída herectví*. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-109-7.
- HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-86970-63-9.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.
- WERICH, Jan, BĚLÍKOVÁ, Marie (ed.). *Úsměv klauna*. Vyd. 4., V tomto celku vyd. 3. Praha: Brána, 2011. ISBN 978-80-7243-543-2.
- ROHÁL, Robert. *Klauni v sukních*. Reedice. Praha: Petrklíč, 2015. Osobnosti (Petrklíč). ISBN 978-80-7229-571-5.
- PEŠEK, Ladislav a Zdeněk HEDBÁVNÝ. *Tvář bez masky: skutečnost a sen*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. Dílna (Hynek). ISBN 80-86202-65-8.
- DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
- VULIS, Abram Zinov'jevič. *Metamorfózy komična*. Praha: Československá televize, 1982. Edice Československé televize.