

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA



KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA
Herectví činoherního divadla

**Svoboda a odpovědnost při vytváření
herecké postavy**

Diplomová práce

Autor: Václav Švarc

Vedoucí práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Oponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 14. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY



DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE

Authorial Acting

**Actor's freedom and responsibility necessary
for creating a character**

Master's Thesis

Author: Václav Švarc

Supervisor: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Date of exam: 14-06-2017

Academic degree: MgA.

Prague 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou magisterskou práci na téma:

Svoboda a odpovědnost při vytváření herecké postavy

1. Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2017

Václav Švarc

Poděkování

Rád bych využil toto místo, abych poděkoval pedagogickému vedení, že mi vůbec na škole studovat umožnilo a navíc po boku tak talentovaných lidí, jako jsou mí spolužáci. Dále, že mi dovolili se od nich i spolužáků učit a poznat, že mnozí jiní zkušenější se s pochybami setkávají také. Uvědomuji si, že jsem se o sobě za dobu čtyř let na škole dozvěděl mnoho věcí, lichotivých i nelichotivých a to mi umožnilo sebe sama lépe poznat i snad lépe přijmout a vyrovnaněji se před ostatními prezentovat v osobním i praktickém světě a minimalizovat tak snahu dělat se lepším, než ve skutečnosti jsem. Také samozřejmě děkuji všem dalším pedagogům DAMU, se kterými jsem se dostal do styku a kteří jakkoliv přispěli k mému rozvoji. Děkance Doubravce Svobodové patří má nejhlubší poklona za přístupnost a otevřenost. Evě Kučerové mnohokrát děkuji, že mi vyšla vždy vstříc. Děkuji také Martinu Packovi za tvrdý dril, vedení k odpovědnosti za sebe sama a prohloubení pohybových dovedností. Zdeně Sajfertové děkuji za pomoc s vadami řeči a za rady v osobním i profesním životě. Velké poděkování patří všem našim pedagogům, za to, jak se mi v průběhu těchto čtyř let ohleduplně věnovali. Mám srovnání s jinými ročníky a viděl jsem, že takovýto zájem není běžným zvykem. Nemohu opomenout poděkovat vedoucímu mé postupové i diplomové práce Tomáši Töpferovi, jehož jsem měl tu čest pozorovat na jevišti i při herecké práci a který mi pomohl podívat se na herectví jiným, svobodnějším pohledem. Nejvíce však musím ocenit podporu ze strany maminky, která byla po celou dobu studií mým mecenášem. Nikdy nezpochybňovala můj výběr profese a naopak mě vždy nabádala k větší důslednosti a byla mým spravedlivým kritikem. Bez ní bych si nemohl tuto školu dovolit studovat. Rád bych také poděkoval své přítelkyni, že dokázala najít pochopení pro povolání, které jsem si vybral a režim s ním spjatý. Též děkuji celému týmu Disku, že byli většinou schopni připravit takové podmínky, abych se mohl věnovat pouze herectví a nemusel se soustředit na záležitosti okolo. Na závěr musím vyzdvihnout práci produkční Martiny Náhlíkové. Vždy byla důsledná, spolehlivá, připravená a dokonce, nad rámec svých povinností, svolná stát se součástí jednoho z našich absolventských představení.

Abstrakt

Svoboda a odpovědnost při vytváření postavy

Tato diplomová práce se zabývá problematikou herecké svobody a odpovědnosti a sestává z chronologicky seřazených zkušeností ze školní a profesionální praxe. Doplněna je o možnosti kultivace herecké svobody a zároveň se zaobírá chybami, které k ní naopak nesměřují. Dále jsou rozvedeny řemeslné zákonitosti nezbytné pro výstavbu a fungování komedie. Autor prokládá praktické zkušenosti úvahami o výhodách i úskalích reprízování a srovnává je s odbornou literaturou. Také je popsán podtext a dispozice nezbytné pro hlubší porozumění psychologie postavy. Podrobeny rozboru jsou jednání postav a vědomá volba výrazových prostředků. V závěru je autorův pohled na téma herecké estetiky a sebepozorování porovnán s pohledem uznávané herecké osobnosti. Předmětem práce je rovněž snaha o sebereflexi.

Klíčová slova: svoboda, odpovědnost, prostředky, podtext, sebepozorování, sebereflexe, herectví, činohra, divadlo, divadelní představení

Abstract

Actor's freedom and responsibility necessary for creating a character

This master's thesis deals with the issue of acting freedom and responsibility and consists of chronologically presented experience from school and professional practice. It is complemented by the possibilities of cultivating actor's freedom and, at the same time, it deals with mistakes that do not lead to it. Basic principles crucial for rehearsing and performing comedy are further revealed. The author intersperses practical experience with the positives and negatives of repetitions and compares them with professional literature. The subtext and requirements necessary for a deeper understanding of character's psychology are described as well. Character's actions and the conscious choice of body language are both discussed. In conclusion, the author's view on the topic of stage aesthetics and self-observation is compared with that of highly regarded actor. The subject of the thesis is an attempt at self-reflection.

Keywords: freedom, responsibility, body language, subtext, self-observation, self-reflection, acting, dramatic art, theatre, theatre performance

Obsah

1 Úvod	7
2 První role v profesionálním divadle	7
2.1 Pulp Fiction na divadle?	7
2.2 Dojmy z první zkoušky	8
2.3 Učím se řemeslu	9
2.4 Herec není středobodem vesmíru	10
2.5 Reprízování	12
3 Pomona – předposlední Disková inscenace	12
3.1 Rozbor postavy a má práce na ní	13
3.1.1 Gesto postavy	15
3.1.2 Vnější prostředky a skromná úvaha	16
3.1.3 Filmová scéna na divadle?	16
4 Tři sestry - Solený	18
4.1 Počátky zkoušení	18
4.2 Podtext.....	20
4.3 Kdo je Aleka?	21
4.4 Nejproblematictější scéna	22
4.4.1 Petr Kracik zasahuje do průběhu zkoušky	23
4.4.2 Vlastní iniciativa a řešení situace	23
4.4.3 Klauzura druhou Diskovkou	24
4.4.4 Opět v koncích?	25
4.4.5 Reprízování k pozornosti k vnějškovým prostředkům.....	26
5 Reprízování: Stanislavského náhled v porovnání s mým	26
6 Otáčivé hlediště Český Krumlov	29
7 Setkání s legendárním hráčem	32

8 Závěr	34
9 Seznam použité literatury.....	35
9.1 Knižní publikace.....	35
9.2 Internetové zdroje.....	35

1 Úvod

Má diplomová práce se věnuje tématu herecké svobody, osobnímu přístupu při vytváření rolí a dílčím zkušenostem ze školy či profesionálních divadel.

Vždy jsem byl svazován přehnaným zájmem o to, co si o mě pomyslí ostatní a často se nedokázal dostatečně povznést nad své nedostatky.

Pokouším se zde tedy co nejotevřeněji, možná místy až žoviálně, seznámit čtenáře s jakými překážkami jsem se v průběhu studií potýkal a jak jsem se s nimi pokoušel vypořádat, jak se mi to dařilo či nedařilo, co mi pomáhá je alespoň dočasně odstranit a také popsat, kde stále selhávám.

Zároveň bych si velmi přál, aby tato práce mohla posloužit dalším studentům, kteří jsou si obdobně nejistí. Třeba by jim mohlo dodat odvalu, že v podobných pocitech nejsou sami a že i s takovými překážkami může člověk školu opustit s nabídkou práce v oboru.

2 První role v profesionálním divadle

2.1 Pulp Fiction na divadle?

O prázdninách, po druhém ročníku, mi zavolał Daniel Hrbek (vedoucí našeho ročníku), že by pro mě měl ve Švandově divadle roli. Také mě pochválil, že jsem zaznamenal od poloviny druhého ročníku, kdy jsme spolu vedli rozhovor na téma: můj přístup ke škole a zodpovědnost, posun kupředu. V polovině semestru nebyl spokojený s tím, jak ve škole pracuji, respektive nepracuji. Chodil jsem do školy pozdě. Spolužáky jsem mnohdy nechal „ve štychu“, třeba když jsem nedorazil na generální zkoušku jevištního pohybu a s půl hodinovým zpožděním se objevil na té

z tance a přitom jsem vůbec nedisponoval takovým talentem či kvalitou, že bych byl schopen svoji laxnost alespoň kompenzovat. Spolužáky jsem pochopitelně taky štvál - co s člověkem, který nikterak nevyniká a místo aby se snažil dorovnat ostatním, ještě na vše kašle. Chtěl mě tehdy vyhodit. Říkal mi, že na základě generálních zkoušek by mě i vyhodit musel, ale klauzurními výkony jsem prý těsně „utekl hrobníkovy z lopaty“. Opravdu jsem se bál, co bude. Nedovedl jsem si představit, na kterou jinou školu bych šel. Určitě se za mě tehdy musel někdo výrazně přimluvit.

Po tomto drobném úvodu opět k věci. Daniel Hrbek mi nabídl roli „Prcka“ v poměrně nové černé gangsterce Zabít Johnnyho Glendenninga skotského dramatika D.C. Jacksona, kterou měl sám režírovat. Nemohl jsem uvěřit tomu, že já Vašek Švarc budu hrát s „dospělými“ herci na velkém jevišti. Ohromně jsem se těšil.

Text jsem měl doma 2 měsíce před začátkem zkoušení. Dychtivě jsem si jej pročítal a dělal si poznámky s nápady k některým situacím. Ve hře se hojně vyskytují vulgarismy a má postava si na nich velmi zakládá. Těšil jsem se, že si budu moct zahrát na Pulp fiction a ztvárnit na jevišti drsného gangstera, rovněž jsem si nastávající průběh zkoušení značně idealizoval. Věděl jsem, že mého parťáka bude hrát Jacob Ertftemeijer, kterého jsem v té době považoval za nejlepšího mladého herce, co jsem znal. Dnes bych si do této kategorie zařadil herců víc, kupříkladu Jiřího Suchého z Tábora. Také jsme se u zkoušení měli potkat s Martou Dancingerovou, Jacobovou spolužačkou z ročníku, který tomu našemu dělal přijímací rituál. Tedy jsme se znali ještě ze školy, kde jsem pravidelně chodil na jejich Disková představení a především na reprízované klauzury na učebnách. Fakt, že tam budu mít spolužáky mi dodával jistoty.

2.2 Dojmy z první zkoušky

Na první čtené, zvyklý do té doby dělat vše doslovně, jak mi autorita radí či nařizuje, jsem si nebyl jistý, zda můžu zkusit čtený text již nějak hrát, vnášet do něj svou embryonální představu o postavě Prcka. Ve škole nás učili, že máme text nejdříve číst „rovně“, byl jsem tedy překvapen, že Ti „dospělí, velcí“ herci jej už

intonačně barví a dokonce u stolu rozehrávají vztahy k druhým postavám. Tímto povzbuzen jsem se do čtení taky snažil vložit více hraní a tuším, že se všichni přítomní místy smáli. Čtenou jsem opouštěl s pocitem, že ve mně tedy nejspíš nějaký talent bude.

2.3 Učím se řemeslu

Začal jsem selhávat při přechodu do prostoru. Byla toho spousta, co jsem neuměl a je toho spousta, co neumím doteď, ovšem tehdy bylo potřeba vložit do mě zgruntu řemeslné informace ke tvorbě komedie a vlastně i ke stavbě situace.

Na začátek jsem musel pochopit, že zde není prostor pro vzpomínání na text nebo hlubokomyslné úvahy, že jde naopak o přesný „ping pong“, okamžité navazování na slova partnera, kdy herci jednotlivé repliky a akce stavějí energicky nad sebe, až už není kam stupňovat a vyvrcholením je pointa. Učil jsem se znovu a znovu, že žádná jevištní situace nemůže začínat z nuly, protože by pak byla pro diváka nezáživnou. Protože jsem měl celou komedii vykopávat, vštěpoval mi Dan Hrbek, jak je důležité se začátkem představení nastavit míru energie a stylizace se kterou se hraje, jakýsi klíč pro diváka, který mu napoví „takhle divoké to bude“. Takzvané „vykopnutí“ představení je pro mě úkol značně nelehký. Chápu to jako čistě technickou záležitost. Otevírám toto představení replikou: „Ten venkov mě fakt ale sere.“ Po pár reprízách měl potřebu mi s tímto úvodem poradit člen souboru Robert Jaškóv, kdy mi tuto jedinou repliku předehrál a já si zapamatoval její intonaci. Tu si vždy před představením vybavím a vím, že toto je minimální míra, se kterou lze představení otevřít. Naučil jsem se rovněž lépe pracovat s timingem, tedy načasováním jednotlivých akcí, pro komediální žánr dispozicí rovněž naprosto nezbytnou. Zajímavým postřehem pro mě bylo, že to čemu se divák směje, je jakási deformace myšlení jednotlivých postav a především střet těchto myšlenkových pochodů. Taky jsem pochopil, že repliky, které by se daly „na první signální“ sdělit ironicky, řečené naprosto vážně zajistí salvu smíchu. Pro názornost uvedu příklad. Můj komplic a já vtrhneme do bytu novináře, kterého máme za úkol pohlídat. V jednu chvíli nám tento novinář začne vyhrožovat, konkrétně replikou: „Já mám styky!“, načež se postava Prcka zeptá: „V tvém věku jo?“ – zde mě zprvu nenapadlo, že

podstatně vtipněji vyzní téměř obdivná varianta, ve které není ani špetka ironie. Zároveň tato vážná verze není žádným konstruktem, protože kdybych byl vnímavější, všiml bych si, že má postava předtím sama říká, že je novinářovým fanouškem. Měl jsem ale problém se spoustou věcí, které pro mě byly nové nebo i staré, jen stále nezažité a tak jsem další stejně podstatné věci přehlížel.

Vzhledem k tomu jak se se mnou natrápili nejen režisér inscenace Daniel Hrbek a můj jevištní partner Jacob, měl bych jim ze svého každému uhradit alespoň 5 let života. Několikrát se stalo, že kvůli mně, kterému šlo zkoušení pomaleji, se včas na řadu nedostali herci, kteří mají rodiny, další povinnosti a závazky. Připadal jsem si pěkně hloupě, přestože jsem cítil, že se mi ostatní snaží pomoci. Ani tak jsem se neubráníl občasným pocitům beznaděje, které rozhodně neposouvaly zkoušení a mou jistotu dále.

2.4 Herec není středobodem vesmíru

Poprvé jsem až zde pochopil, co znamená pro mne doposud tajemstvím opředené povolání inspicient. Jde o významnou funkci, která je koordinátorem celého představení, jež řídí na základě režijního nastudování. Komunikuje se všemi složkami, tak aby zajistila hladký průběh představení. Svolává techniky na přestavby, herce na příchody, komunikuje s osvětlovači, zvukaři a kýmkoliv jiným, kdo se na představení rovněž podílí. Zjistil jsem, jak nedílnou složkou představení, zvláště těch technicky náročných, je. Po takto profesionální zkušenosti jsem častokrát zalitoval, že tato pozice není nikterak zastoupena v Disku. Na druhou stranu je určitě zdravé, že se nás jednotlivé klauzury a dále Disk snaží naučit samostatnosti a vědomí, že jako herec nejsem středobodem vesmíru. Na klauzurách se musím sám postarat o vlastní kostým, rekvizity a pohlídat si jednotlivé nástupy. V Disku nám rekvizity připraví produkční, přesto považuji za svou povinnost si je, pro správný chod představení a vlastní jistotu, jít překontrolovat. O kostýmy je v Disku také postaráno, na každé představení dochází garderobiérka, což ovšem neznamená, že bude po jednom večeru dávat do půlnoci kostýmy do pořádku. Školou jsme vedeni k tomu, že herec zodpovídá za svůj kostým a pokud jej beru jako součást role, ani k němu být lhostejný nemohu.

Vzhledem k tomu, že si představení žádá mnoha efektů - střelbu ze zbraní, krvavé efekty a exploze - je zde zapotřebí přítomnost mnoha techniků, z nichž někteří akce provádí, jiní je jistí nebo jsou zálohou hercům, pro případ, že by se na scéně třeba zasekla zbraň a ve správný okamžik nevystřelila. V takové chvíli stojí v portálu technik s nabitou zbraní, připraven vzniklý problém zachránit. Je patrné, že jde o povolání, které pro diváka není vidět, zároveň by ale bez nich nejen tato inscenace nefungovala a pokud, tak pouze ve velmi zjednodušené formě. Snažím se technikům ve Švandově divadle po každém představení poděkovat, nikoliv z lítosti, že veškerou slávu sklídí herci, ale proto, aby cítili, že si uvědomují jejich nepostradatelnost a vážím spolehlivosti, s jakou se představení věnují.

V zákulisí na mě nejen po prvním výstupu čeká garderobiérka, aby mi pomohla s převlekem, maskérka, která mi zablátí nohavice spolu s botami a rekvizitářka, která tuto spoušť utře. Přiznám se, že je mi tento komfort příjemný, přesto se nemůžu ubránit pocitu, že je ponižující, aby mladému klukovi asi padesátiletá paní pomáhala s oblékáním a jiné ženy se kolem plazily po kolenou a uklízely v podstatě můj nepořádek. Samozřejmě, je to jejich práce, vytvořit takové podmínky, aby se herec mohl soustředit skutečně pouze a jen na svůj výkon. Doufám však, že mi jejich ochota nezevšední. Vymyká se totiž pouhému rámci práce, neboť u nich nalézám i povzbuzení - slovem, dobrou náladou nebo jen tím, že absolutně nedávají znát, že by je cokoliv, co se pro mě může jevit jako ponižující, obtěžovalo. Naopak, s veškerou pečlivostí mi věnují pocit důležitosti a přesto, že jsem ve Švandově divadle hostem, podílí se na tom, abych se cítil jako doma. Garderobiérka jako „zlomvazky“ na premiéru rozdávala čokoládová vajíčka Kinder. Jsa milovník sladkostí, projevil jsem tehdy velké nadšení a její nápad ocenil. Od té doby mi na každou reprízu jedno vajíčko ke kostýmu přichystá. Dokonce, i když ví, že se představení účastnit nebude, nechá mi jej poslat. Věřím, že se tato skutečnost může zdát bezvýznamnou či směšnou, ale pro mě to byl (především ze začátku) a stále je podstatný symbol, že k tomuto představení, mezi tyto lidi a do tohoto prostředí nějakým způsobem patřím.

2.5 Shrnutí

S určitostí jsem pozoroval, že má herecká sebejistota od tohoto zkoušení razantně stoupla a že se zvýšila i její minimální míra. Dokázal jsem poprvé nějak obstát před publikem i před výrazně zkušenějšími kolegy. Stále, i po přeříkání si textu s kolegy, se ale bojím, že množství replik, které jsou z velké části konverzační, popletu způsobem, že se celý hodinový strojek, kterým by komedie měla být, zasekne a nedej bože rozpadne.

Z této práce jsem pak dále čerpal pevnější základy pro zkoušení absolventských inscenací v Disku. Záměrně volím výraz pevnější, protože jsem povaha labilní a je naprosto snadné mě z pocitu jistoty vyvést a výše zmíněná sebejistota není konstantní, zvláště u vstupu do neznámých vod, což znamená každé nové zkoušení. Jsem si ale vědom, že mohu její stálosti alespoň napomocť poctivou domácí přípravou – porozuměním situacím a vztahům v nich, přesnou znalostí textu a rozmluvením, abych se mohl soustředit pouze na reprodukci myšlení postavy (od čehož se odvíjí její akce, intonace, tělesný postoj atd.) v prostoru.

3 Pomona – předposlední Disková inscenace

Kolem třetí „diskovky“ byla velká neznámá, původně jsme se měli pustit do Dámského krejčího od Georges Feydeau, klasické frašky. Nakonec se tak nestalo a režijně-dramaturgický tandem Jan Holec a David Košťák změnili a obhájili výběr hry Pomona mladého autora Alistaira McDowella, kterou údajně napsal, když se opakovaně snažil dostat z Manchesterského okruhu do centra. Měl tehdy pocit, že se zacyklil a toto téma zacyklení ve hře dále rozvíjí a předkládá k interpretaci.

Kolem Dámského krejčího panovala původně spousta spekulací. Jednou z nich bylo, že by mužské role mohly hrát dívky a obráceně. Na jednu stranu mi to přišlo zajímavé, na druhou to pro mě zavánělo tím, že si je režijně-dramaturgický tým vědom nějaké omšelosti hry a aby se jí vyhnul, chce ji, jen proto zkoušet nějak inovativně. Zároveň jsem měl pocit, že je to jeden z kusů, na který má většina

osobností divadelní sféry názor, jak se má dělat. Proto jsem byl rád, že máme hru, kterou nikdo, ani sám autor hry, jak jsem, po debatě s Davidem Košťákem a Honzou Holcem, kteří s ním komunikovali, vyrozuměl, netuší nebo nemá přesnou představu, jak by se měla inscenovat. To nám dávalo volnost a zaručovalo, že chtě nechtě bude kladen větší důraz na naši invenci a že bude na čase si ověřit, zda jsme schopni sami bez většího zásahu vedení představení nazkoušet.

Ve hře se střídají dva světy: realita a virtuální realita. Moje postava se vyskytuje pouze v té virtuální rovině. Měl jsem být jedním ze sekuritáků, kteří pod mostem stráží vjezd do Pomony, občas do ní pustí nějakou dodávku s povolením, přitom sami netuší, co se v Pomoně skrývá. Charlie, má postava, je v názoru na Pomonu podstatně naivnější, bojí se jejích útrob, zároveň ale nemá konkrétní představu, zatímco můj kolega Moe (Viktor Javořík) je daleko ostřílenější a přesvědčený, že se uvnitř točí snuff filmy.

Snuff film je pornografický snímek ve kterém je reálně zachycena vražda nebo surové mučení oběti za účelem prodeje a zisku.

Byl jsem nadšený, když jsem zjistil, že mého „partáka“ hraje Viktor Javořík. Považuji jej za nadmíru talentovaného herce, který si je nejjistější v komediálních polohách, kdy má zřetelnou diváckou odezvu, zároveň však je schopen přesvědčivě vytvořit i postavu vážnou. Nad to je bezvadným jevištním partnerem a přesně proto jsem se na tuto spolupráci těšil. Doufal jsem, že se mi povede od něj odkoukat jeho způsob načasování, stříhů a výrazových prostředků.

3.1 Rozbor postavy a má práce na ní

Režijní představa si nárokovala komiksové prostředky. Zpětně si uvědomuju, že inspirací mohl být například výkon Jacka Nicholsona v roli Jokera. Nikoliv však přesnou inspirací pro moji postavu, ale spíše pro uvědomění si, jaká míra gest a práce s hlasem je žádoucí.

Sám jsem neměl žádný předobraz. Možná je to na škodu, možná mi to naopak pomohlo, že jsem se nesnažil napodobovat, ale spíš si sám hledal, jaký by

mohl můj Charlie být. Nechci, aby to teď vyznělo, že si myslím, že jsem stvořil nejlepší postavu, kterou kdy kdo na prknech Disku divákům představil, snažím se neohrabaně vyjádřit, jak zásadní pro mě bylo toto cvičení a aktivní hledání, kdy jsem věděl, že mi byla nabídnuta tvůrčí svoboda, jejíž výplody občas korigovala paní Salzmanová, herecký pedagog našeho ročníku přidělený k této inscenaci a režisér Jan Holec. Převážně jsme se ale na jednotlivých scénách domlouvali s Viktorem a říkali si vzájemně, co funguje a co ne.

Vím, že je to ostuda, ale poprvé za tři roky na DAMU jsem si při této hře něco zkusil doma. Občas jsem si předtím pro účely samostudia zamluvil na chvíli třídu, kvůli nějaké etudě nebo monologu na klauzury z jevištní mluvy. Nejspíš mě skutečně donutil fakt, že mi nikdo neporadí „jak to má být“, zároveň si uvědomuji, že impulzem byl též vlastní zájem, bavila mě absurdita myšlení mé postavy. Ve druhé scéně strážců Charlieho a Moea vede totiž Charlie intimní monolog (pro úplnost se jedná o dialog s Moem, který se po chvíli vyvine v monolog, aby v zápětí v dialog zase přešel), kdy se má postava svěřuje svému zkušenějšímu kolegovi s netradiční úchylkou: „postříkat všechny a všechno svým semenem“.

Nejsem (zatím) natolik poctivý, abych kolem textu kroužil tužkou a technicky jej dopodrobna rozebral, je ale pravda, že jsem si občas udělal k nějakému nápadu poznámku, jinak jsem však text a třeba tuto situaci rozebíral převážně v hlavě. Běhal jsem po pokoji a zkoušel si nafázovat jednotlivé stříhy – shodli jsme se s paní Salzmanovou a režisérem Holcem, že Charlie je postava hyperaktivní, která rychleji mluví a jedná, než myslí – vlastně je tohle hloupost. Ve skutečnosti nelze rychleji mluvit a jednat, než myslet, protože sebemenší hloupost, která ze mě občas vypadne, je podložena alespoň myšlenkou: „Prostě se mi to v tu chvíli chtělo říct.“ Spíš tímto zažitým rčením narážíme na absenci kvalitnějšího myšlenkového procesu. Takže zpět. Charlie je postava hyperaktivní, která mluví a jedná rychleji, než si vůbec stihne své akce promyslet. Ve hře, na konci této scény, oba strážci odkazují na Sigmunda Freuda, proto si neodpustím konstatování, že Charlie je veden pudově, tedy idem, o čemž svědčí už sama jeho bizarní touha.

Stran této atypické touhy jsem se popravdě nezamýšlel nad tím, proč chce skutečně na všem zanechat své DNA (myslím tím skutečný motiv na pozadí). Přišlo mi, že pro mě jako pro herce stačí vědět, že to, co Charlie o této úchylce říká myslí

vážně a že se za ni zároveň trochu stydí, respektive je duší puberták a takzvaně „testuje vody“. Zkouší, jestli tím Moea vyvede z míry i zároveň, jestli u něj nenajde porozumění. Častokrát jsem se kamarádovi svěřil s něčím obdobně hloupým a chtěl jsem se utvrdit, zda je to „výjimečné“ nebo naopak normální. Jelikož jsem si přál být výjimečný, zjištění, že se to stává více lidem a jde o zcela běžnou věc, mě vlastně docela mrzelo, ale i uklidnilo. Ještě zpět. Přišlo mi, že je na divákovi, aby se rozhodl, zda Charlie skutečně chce potřísnit svět, protože si myslí, že by to lidem mohlo „pomocť nebo ulevit“, jelikož, jak sám říká „... spermie jsou něco jako životní síla“ nebo zda svou úchytku takto obhájí před Moem a sebou samým a ve výsledku jde pouze o sexuální obsesi. Připadá mi, že pro herce je to jedno, neboť Charlie sám není postava, která by hloubala nad tím, zda si náhodou tyto důvody nevsugerovala. Navíc nám připadalo výhodnější jej hrát jako fanatického mesiáše, který věří, že svou tělesnou stopou spasí svět.

3.1.1 Gesto postavy

Hledal jsem pro Charlieho nějaké specifické gesto spojené s jeho obsesí. Zkoušet jsme začali před letními prázdninami na konci třetáku a navazovali jsme 22. srpna. Mezitím jsem, jak s oblibou říká Tomáš Töpfer „účinkoval“ na Shakespearovských slavnostech jako člen Orsinovy družiny ve Večeru tříkrálovém aneb cokoliv chcete. Měli jsme tam živou kapelu. Jednou u stolu kytarista zapáleně o něčem vyprávěl a ve chvíli, kdy si nemohl vzpomenout, udělal gesto dlaní v úrovni hrudi, které ale nápadně připomínalo onanii. Nabízelo se mi na „první dobrou“, ale nenapadlo mě předtím, že by mohlo vypadat tak neškodně. Nechtěl jsem totiž působit lacině a nutit tento posunek divákovi takzvaně „lopatou do ucha“. Nyní jsem ale viděl, že je trochu neobvyklé, ale použitelné.

Přinesl jsem jej na zkoušku do Disku a rozhodl jsem se jej přesně použít ve stejné situaci, nikoliv, kdy Charlie mluví o své úchylice, ale ve chvíli, kdy si nemůže něco vybavit, jedině tak by mohlo působit nenásilně, říkal jsem si. Honzu gesto pobavilo, kolegy jsem na krátko odboural i paní Salzmannová byla spokojená a radila mi, abych si našel ještě nějaké další podobné, které by znázorňovalo roztěkanost postavy. Postupem reprízování a možná už i na premiéře jsem od

tohoto gesta trochu upustil, protože mi přišlo, že se příliš snažím prodat pouze ono samotné a situaci, ve které dva kolegové čekají na narážku, to zbytečně retarduje, zvláště u hry, která ze žánru vyžaduje pevný rytmus, nasazení a navazování.

3.1.2 Vnější prostředky a skromná úvaha

Pro nastínění jednoduchosti a bezelstnosti charakteru volím infantilní prostředky, vyšší hlas, dětinské intonace, kdy se Charlie chvílemi chová k Moeovi jako malé dítě k mámě. Místy se stylizují do dynamického raracha, když Charlie vypráví o své obsesi. Zároveň ale pracuji s civilnější rovinou. Vzhledem k tomu, že herectví je vědomá tvorba a že jsme 4 roky pedagogy vedení k tomu, abychom byli schopni svoje akce obhájit, uvědomil jsem si, že akorát zpětně hledám důvod, který by mé rozhodnutí volit civilnější výraz opodstatnil. Došel jsem k názoru, že je to zbytečné. Přece si můžu dovolit přiznat, že jsem se nechal vést intuicí a vědomě se rozhodl tento prostředek zvolit, aniž bych znal pojmenovatelný důvod. Uvedu konkrétní příklad. Při další scéně a dialogu Moea s Charliem, po výměně názorů, Charlie řekne: „Já jsem prostě nemohl jinou práci sehnat, jasný?“ Zde jsem měl pocit, že se jedná o repliku, která zaznívá zkrátka odjinud a je potřeba ji sdělit bez stylizovaného zabarvení. Přišlo mi, že je to citlivým místem postavy. Dosazoval jsem si za repliku stručně, že měl Charlie problémy ve škole, kvůli laxnímu přístupu jej z ní vyhodili, na základě toho jej vyrazili rodiče z domu či mu zemřeli (ztratil zázemí a jistotu, kterou domov poskytuje) a on se potloukal od práce ve skladu, k pomocným pracím v kuchyni, odkud ho vždy také vyhodili, protože pokaždé něco pokazil nebo přišel pozdě. Teď má práci, kde nemá, co zkazit, protože jsou na ni dva a navíc jej má na starost Moe, jenž na něj přísně dohlíží a případný problém vyřeší za něj, jako rodič. Není v ní ale šťastný, protože mu takový způsob přežívání znovu a znovu ukazuje, jak je nesamostatný, neschopný se sebou cokoli udělat a jeho nejbližší přítel je kolega v práci.

3.1.3 Filmová scéna na divadle?

Důležitou scénou této hry je bitka mezi Charliem a Moem. Spolu dostanou od šéfkyně zakázku: zabít nepohodlnou osobu pod hrozbou, že si pro ně v opačném případě přijde TA Dívka, postava, která ve hře funguje jako živoucí mýtus,

symbolizující smrt. Charlie není člověk, u kterého se dá vražda vyvážit penězi nebo čímkoliv jiným, proto tuto osobu po tom, co ji s Moem chytí, pustí. Moe protože má Charlieho zjednodušeně řečeno rád se rozhodne, že vymyslí záložní plán, smyšlenou verzi toho, co se stalo, kterou sdělí šéfce – že nepřítel bylo víc, ti jim ublížili a utekli. Problém je v tom, že ani jeden z nich zmláceně nevypadá, proto si zranění musí přivodit sami. Moe přesvědčuje fackami Charlieho, aby jej praštil, do doby, než se Charlie naštvě a ve vzteku Moa praští, následně praští Moe Charlieho, který jej pak ve vzteku kopne a má všeho dost, chce s tím přestat. Moe stupňuje hru tím, že vyžaduje, aby jej Charlie bodl, celá situace dojde do bodu, kdy se Moe, kvůli svým problémům s násilím z dřívějších dob, neudrží a Charlieho fatálně pobodá, ten mu umírá v náruči za znění své oblíbené písničky, kterou Moe pustí z Charlieho mobilu.

Za předobraz nám Honza Holec dával známou scénu z filmu Klub rváčů. Velmi neohrabaně jsme na zkušebně do tohoto obrazu pouštěli a chroptěli po umělých úderech do břicha. Hledali jsme míru stylizace. Zkrátka jak moc má být tento výstup komediální anebo naopak působit reálně. Ještě u stolu jsme se bavili o tom, že by nám choreografii ke scéně mohl udělat Rostislav Novák, principál Cirku La Putyka. Ohromně jsem se těšil, že uvidím, jak dělá profesionál reálně vypadající bitku na divadle. Z toho ovšem sešlo a my byli odkázáni sami na sebe a režiséra. Na rozdíl od ostatních scén, které jsme s drobnými přizpůsobeními scéně, pouze převedli, tato vznikla pořádně až v Disku. Viktor má v jevištních tricích více zkušeností, tak mi jich pár ukázal (jak nafingovat ránu pestí či kopanec do hlavy). Když se povedou, mohou působit reálně, tím spíš, že pro dokreslení máme k dispozici váčky karamelové směsi imitující docela důvěrně krev. Tuto situaci hraju opravdu rád, je velmi dynamická a dává mi možnost zkusit si esteticky umírat, což zní dost morbidně a poněkud úchylně zároveň. Myslím to tak, že mě tento výstup zaručeně drží po celou dobu v pozornosti, protože kdyby ne, mohl bych kolegovi ublížit a naopak. Stejně tak mě učí dávkovat emoci, aby byla jevištně uvěřitelná, tak abych Viktorovi neřval bolestí do replik a taky, abych mohl střídavě hrát strach z Dívky, kterou při předsmrtném blouznění vidím, a následně se zas vztahovat k pobodanému břichu a postupně umírat až umřít s úsměvem na rtech po tom, co naposled uslyším svoji oblíbenou písničku, Viktorovi v náručí a tím mu nahrát na vteřinové zhroucení z toho, že bezstarostného kluka, který mu tolik věřil, zabil.

4 Tři sestry - Solený

Na začátku letního semestru třetího ročníku museli pedagogové vyřešit na škole zřejmě nestandardní situaci. Zbyl nám jeden ročníkový dramaturg a jeden ročníkový režisér, kteří si navíc nerozuměli natolik, aby dokázali spolupracovat. Bylo nás devět a bylo nutné nás rozdělit na dvě skupiny. Jednu méně početnou – o třech hercích – a jednu o osmi, což jistě matematicky nevychází, pro dovysvětlení – Michal Lurie a Beata Kaňoková si zahráli v obou klauzurních ukázkách. Zadání znělo, pokud se nepletu, psychologický realismus.

Proti sobě jsme zkoušeli Slečnu Julii, režírovanou Janem Holcem v tandemu s dramaturgem Davidem Košťákem a úpravu Tří sester, pod pedagogickým vedením Tomáše Töpfera, kdy naše ročníková dramaturgyně Barbora Hancilová značně proškrtala většinu okrajových a starých postav, s ohledem na to, aby všechny ponechané měly téměř srovnatelný prostor a patrný vývojový oblouk.

Ještě v Poněšicích jsem se dozvěděl, že se budu pasovat s postavou Soleného, jsa docela nevzdělaný člověk, komentoval jsem to: „a proč ne Pocukrovaného, ha-ha-ha.“ „Ha-ha“ mě přešlo na první čtení: „Tohle byl ten velký, opěvovaný, uznávaný Čechov?“, měl jsem pocit, že linka postavy kapitána, jehož většina replik se zakládala na zvolání „kvá kvá kvá“, musela vzniknout někdy nad ránem, v latríně patřící susedící krčmě někde na venkově v Rusku, jako hloupý žert.

Měl jsem tendenci tuto postavu zlehčovat, považovat ji za bezpodmínečného blázna, na vteřinu se nezastavit a nepřemýšlet nad tím, proč takto jedná. Bylo snazší od ní utíkat, ať už kvůli mé pohodlnosti či nezralosti, než se ji snažit rozkrýt.

4.1 Počátky zkoušení

Na každé čtené zkoušce nám Tomáš Töpfer postupně odhaloval vztahové roviny jednotlivých situací, pro názornost hodiny doplňoval výklad o historiky, které se týkaly dílčích scén. V průběhu zkoušení nám je několikrát opakoval a připomínal výklad vztahů a motivace jednotlivých postav. Nebylo těžké rozumět tomu, co po mě

pan Töpfer vyžaduje, ale trvalo pochopit to. Velmi jsem záviděl Adamovi Vaculovi Veršinina a Viktorovi Javoříkovi Tuzenbacha. Měli totiž dostatek textu a já jsem si tehdy myslel, že by mě to určitě zachránilo, víc bych mluvil a méně se hýbal, zkoušení v prostoru jsem tehdy považoval za kámen úrazu.

Během zkoušení na Vinohradské zkušebně jsem se stejně zoufale, jako do té doby vždy na začátku, vrhal do jednotlivých scén bez představy, zapomenuv veškerou rozvahu, kterou s sebou přineslo zkoušení Jaga v předešlém semestru. Báł jsem se stále, že zdržuju ostatní a nevěřil si na jakoukoliv hereckou akci, poněvadž jsem na začátku stále netušil, koho a co vůbec hraju.

Tomáš Töpfer mě uklidňoval, ať při výstupech nespěchám, říkal pěknou, pravdivou věc (netvrším, že je autorem): „Myšlenka předchází slovo.“ - „To by ovšem předpokládalo, že nějaká přijde.“ - říkal jsem si. Stále na zkušebně, pan Töpfer mi předehrává Soleného (já po něm akce pouze opakuju) a konkretizuje motivace mé postavy.

V tuto chvíli jsem začínal být značně frustrován, protože jsem nedokázal nic vymyslet, s ničím přijít sám. Říkal jsem si, že dobrý herec přece neplní jen to, co mu předehraje režisér. Zkoušel jsem si v hlavě představit nějakou akci, kterou mi Tomáš Töpfer předehrál, jinak, po svém, a nenapadalo mě nic, co by jeho trumflo. Někaký čas jsem takto deprimovaný chodil domů, po čase tento stav na chvíli vystřídala apatie. Bylo mi jedno, co bude se Soleným.

Po nějakém čase, nejsem schopen se této doby dopočítat, vím jen, že to bylo až někdy při přesunutí zkoušení do školy, dva až tři týdny před klauzurami, kdy jsem si tyto herecké problémy nosil v hlavě, mi začaly samy do sebe zapadat. Vlastně bylo pohodlné plnit, co někdo jiný za mě vytvořil, ovšem zbývala důležitá část, plně pochopit a reprodukovat vše za zkoušení nastřádané tak, abych to mohl vydávat za své, nikoliv v civilu, ale na jevišti, o tom ale později.

4.2 Podtext

Podtext chápeme jako „*Význam (soubor významů), který v textu není vyjádřen explicitně, ale vyvozuje se interpretací v určitém kontextu.*“ Upřesňuje rovněž, jak něco říkám, s jakou intonací a na které slovo dám přirozeně důraz. Považuji podtext jako základ pro vznik ironie.

Pan Töpfer mi vysvětloval, že v Ruském impériu, zvláště na venkově, byly věci navrženy tak, aby obyčejný člověk sloužil vlasti. Dodával: „Víte, proč měly v Rusku dveře nízká futra? Aby se člověk musel sehnout předtím, než vejde.“ Všechny tyto doplňující informace jsou velice cenné pro pochopení v jakém prostředí se hra odehrává a až jakým způsobem může má postava přemýšlet. Jistě je v profesionálním divadle pro výklad hry a jejího pozadí určen dramaturg s režisérem, ale už nikdy se mi nejspíš nikdo nebude takto věnovat stran konkrétních replik, jako na škole, což mě mrzí, protože, pokud se někdy potkám s jinou intelektuální hrou, budu si uvědomovat stejný osobní limit. Ten nepramení pouze z mé neznalosti historie – ta se dá snadno načíst, zvláště v době internetu, ale především z mé lenosti a rovněž neschopnosti pochopit události, které mi jsou vzdálené, v širším kontextu a díky tomu je účelně aplikovat. Dalo by se tedy říct, že tato dovednost zcela nepochybně plyne ze symbiózy vědomostí, zkušeností, inteligence a představitivosti. Myslím to takto: bez vědomostí nevím nic, bez zkušeností si vědomosti nedokážu vztáhnout k sobě samému a „hmatatelné“ je pochopit tak, že mi něco dává smysl beze zbytku, to mi rovněž pomáhá tvořit si názor. Bez inteligence nebudu schopen nejspíš předešlé dvě propojit a vytáhnout ze sady informací ty podstatné a porovnávat je se zkušenostmi. Nakonec představitivost mi k tomuto všemu pomůže vytvářet varianty, nádstavbu - v tomhle případě myslím nádstavbou právě asociace pana Töpfera, celý myšlenkový pochod, který dále, aniž by vybočil z kontextu, rozvíjí těch pár slov, do kterých se obsáhlou myšlenku nebo slet myšlenek rozhodl zabalit Anton Pavlovič Čechov. Obávám se, že se mi nikdy nepodaří dosáhnout této úrovně myšlení kvůli vlastním nedostatkům v kterékoliv z uvedených složek. Na druhou stranu jsem rád, že jsem díky tomu poznal jiný způsob, jak nad textem přemýšlet. Samozřejmě se tento druh myšlení nedá uplatnit u každé hry. Ne každá je takto oduševnělá a protkaná skrytými významy.

4.3 Kdo je Aleka?

Vrtalo mi ale hlavou, proč se Solený odvolává stále na postavu, která se ve hře neobjevuje – Aleku. Pan Töpfer, pokud si to pamatuju správně, mi na některé ze zkoušek říkal, že Solený byl určitě sečtělý a viděl se v soudobých hrdinech románů, například Puškinových. Proto jsem zapátral, jestli se v dílech od Puškina postava Alek/Aleko/Aleka nevyskytuje. Stopa vedla k povídce Cikáni. Půjčil jsem si tedy v knihovně AMU sbírku Puškinových povídek a tuto konkrétní jsem si přečetl. Záhy jsem pochopil, co tím Solený myslí, tím spíš, že se o Alekovi zmiňuje pouze v situacích, kdy je sám s Tuzenbachem. Otevírá to otázku, proč se Solený vůbec Tuzenbachovi svěří, když si vzájemnou rivalitu dobře uvědomuje. Možná i chce, aby to skončilo jako v románu, stejně tak jako spousta nás naivních mladých lidí si v určitém věku představuje situace a budoucnost podle filmů. Na klauzurách a v představení mám tento moment zmotivován jako skutečnou zповěď Tuzenbachovi, z nějakého pocitu samoty u něj hledám porozumění, když už jsme teda zůstali spolu sami v jedné místnosti. Nabízí se ovšem ještě například možnost, že se Tuzenbachovi vypočítavě svěří, protože si uvědomuje, že je Irině blíží, než kdokoliv jiný a mohl by se jí zmínit: „Představ si, dneska jsme si perfektně popovídali a neuhádneš s kým. Se Soleným! Víš, že je to docela milej chlap...“ a ona by se mu pak přestala tolik vyhýbat, možná by ho chtěla lépe poznat... a možná je to příliš „za roh“. Když nad tím dále přemýšlím, dochází mi, že Solený je histrión. Potřebuje pozornost a silné emoce, podle mě si nedovede představit, co by s Irinou dělal (z dlouhodobého hlediska), kdyby mu řekla „ano“. Potřebuje pouze prožívat silný srdeční cit, jako je láska nebo nenávisť, respektive sní o velké lásce, ale má ji příliš zidealizovanou.

K předešlým spekulacím mě napadá ještě jedna věc, nápad, o který se chci podělit. Mám pocit, že je dobrý, možná se ale mýlím, zároveň jsem příliš zbabělý si ho bez standardního procesu zkoušení v Disku jen tak zkusit. Možná není nikterak závatný a třeba s ním už někdo přišel. Dost řečí a pochyb, k věci. Zajímalo by mě, zda někdo zkoušel hrát Soleného jako schizofrenika, který se odvolává na Aleku jako na postavu, která ho v hlavě třeba vede nebo výrazně ovlivňuje. Tato porucha

mohla být dědičná nebo mohla vzniknout ve válce vlivem šoku. Potkal jsem před nedávnem ve Františkánské zahradě u Vodičkovy ulice pána, který mi tvrdil, že trpí schizofrenií a aby nemusel do ústavu, má za úkol týdně absolvovat s kolemjdoucím terapii, kdy si s ním dotyčný bude povídat. Terapie má přesná pravidla: trvá 60 minut, účastníci sedí na lavičce po celou dobu opření zády, ani jeden z nich nesmí vstát, jinak je terapie považována za neplatnou. Po uplynutí dané doby vstává jako první pacient. Pochopitelně jsem byl zvědavý. Tento pán se mi představil jako Mirek a neustále se v průběhu konverzace odvolával na kamaráda Pavla, který nás prý v době našeho rozhovoru vzdáleně z domu sledoval a který jemu říká, co má a nemá dělat, například, že se natruc vůči své sestře, která se o něj stará, nemá sprchovat a holiť, což dodržuje. Ve vyprávěních byl Pavel vždycky pouze vzdáleným pozorovatelem, tak jsem usoudil, že bude nejspíš tou smyšlenou postavou. Zároveň často zmiňoval: „To by se Pavlovi nelíbilo.“ „Pavel to nemá rád.“ a tak dále. To mi evokuje paralelu se Soleného replikou „Nezlob se, Aleko.“ A možná je výklad Soleného jako schizofrenika všeobecně známý a já jen objevil Ameriku. Kromě toho, že jsem se chtěl pochlubit s nápadem, chtěl jsem vám rovněž nastínit, kam jsem po roce a půl v přemýšlení o této postavě dospěl nebo naopak kam jsem dospět nezvládl.

4.4 Nejproblematičtější scéna

Nejproblematičtější scénou pro mě již od zkušebny bylo vyznání lásky Irině, ze druhého dějství, a jako strašák pro mě přetrvala dodnes. Víím, že jsem se zpočátku zkoušení snažil ze scény utéct, odříkat text a zmizet, protože jsem se styděl - za to, jak nevím, CO mám hrát a jak mizerně se snažím napodobit pana Töpfera, který mi celý výstup minutu předtím znova předehrál a motivace osvětlil. Taky mi bylo hloupé hrát takto intimní scénu, z pudových důvodů - před spolužačkami jsem si chtěl připadat jako chlap, ne jako nemožné motovidlo, které nejen, že nemá herecký talent, ale navíc ani snad v životě nevidělo „ženskou“ - jejíž text svou poetičností svádí nezkušeného herce k obecně-lyrickému hraní, což se neslučovalo s představou pana Töpfera o Soleném, který lásku sděluje pod vlivem

alkoholu agresivně, neohrabaně a majetnicky. V tuto chvíli jsem si přál jako malé dítě utéct před problémem domů.

4.4.1 Petr Kracik zasahuje do průběhu zkoušky

Této beznaději nepomohl ani příchod Petra Kracika, který nás od poloviny zkoušení asi dva týdny pozoroval - měl s námi dělat naši první Diskovku – a občas zasahoval do zkoušení, konkrétně do této scény. Potřebovali jsme přijít na to, jak Solený v Irině během dialogu vyvolá pocit ohrožení. Režijní představa byla, že ji s koncem milostných replik ve víru vášně povalí. Když pan Kracik viděl, jak se trápím, přerušil mě a šel mi na Janě predehrát, jak by se Iriny zmocnil on. Předvedl chvat, kdy nepřipravenou Janu Kotrbatou, které se tou dobou již tři čtvrtě roku hojil zraněný meniskus, popadl právě za nohy a ona mu instinktivně, aby nespadla, skočila nohama kolem pasu a rukama jej kolem krku objala. Když ji vzal za nohy vyjekla. K velkému zklamání všech zúčastněných byla noha v pořádku, pouze se o sebe a konkrétně o nohu lekla. Také jí nebylo příjemné, že na ni sahá v zásadě cizí muž. Pan Kracik mi rovněž poradil, abych si na začátku situace dal víc času, nejspíš abych se dokázal do situace pořádně vcítit. Vzápětí mě vrátil, protože jsem příliš spěchal. Napodruhé jsem jeho připomínku splnil, ale bezúčelně. Pouze jsem asi půl minuty vydržel nemluvit, zatímco jsem se těšil, až bude konec. Pan Kracik šel výstup ještě párkrát predehrát, takže kromě toho, že mi to nešlo, já se styděl a že na mě čekala Jana, až výstup konečně zahraju, na mě tlačil ještě fakt, že je jí nepříjemné, že na ni během takto intimní scény sahá cizí člověk. Tento tlak mě rozhodně nedokázal motivovat a já opět z této situace utíkal, v myšlenkách, fyzicky na scéně i mimo ni.

4.4.2 Vlastní iniciativa a řešení situace

Na základě těchto nezdarů jsme se s Janou rozhodli, na její popud, vyzkoušet si situaci párkrát sami na učebně. Připomínala mi, že Solený nemá být měkký a lyrický, pomáhala mi překonat ostych a povzbuzovala mě v tom, abych jednal

drsněji. Oceňoval jsem, že mi pomáhá, nicméně jsem si jako muž připadal k ničemu a ozvala se také ješitnost: „Výborně! Holka mě učí lovit mamuty?!“ Po nějakém čase jsem aspoň tímto omíláním dostal určitou jistotu a rámeček toho, jak bude scéna probíhat. Pochopitelně jsem si tuto konkrétní situaci nosil v hlavě a snažil se ji něčemu, co znám připodobnit. Viděl jsem na internetovém serveru youtube ukázkou z představení Tři sestry v divadle Na Fidlovačce. Soleného hrál tehdy Pavel Nečas a připadalo mi, že celá scéna je zbytečně komická. Já to tak nechtěl. Měl jsem pocit, že scéna musí být vážná, že se zde sdělují zásadní city a hlavně, že divák musí se mnou souznít. Tato představa se ještě párkrát proměnila.

Konečně jsem měl pocit, že jsem našel správný příměr. Představil jsem si holohlavého kluka ze sídliště, ne zrovna intelektuála a pacifistu, který je ale stejně silně, jako kdokoli jiný, možná i víc, zamilovaný do holky z města a jednou ji potká v klubu. Oba jsou opilí, on jí u záchodů zastoupí cestu, jsou tam sami, nikdy předtím ji nedokázal pozvat na schůzku, protože se příliš styděl. Teď mu ale alkohol přidává na kuráži. Potřebuje pro takto niterní vyznání nějakou oporu, opře se tedy „frajersky“ o zeď, čímž ale slečnu úplně obklíčí, a aniž by si to uvědomil, vyvolá v ní opačnou reakci, než o kterou se snaží. Toto provedení umožňovala třída, na kterou jsme se přesunuli dva nebo tři týdny před klauzurami a já si jej vyzkoušel. Pro mě fungovalo dostatečně a snad se mi povedlo i Janě dobře nahrát, aby se mohla na konci situace jako Irina zhroutit. I pan Töpfer mi jej dovolil ponechat, takže jsem pro generálku a klauzury tohoto řešení využil.

4.4.3 Klauzura druhou Diskovkou

Po pár měsících od klauzur, jsme se od vedení dozvěděli, že byli s klauzurou natolik spokojeni, že by byla škoda nepřetáhnout ji dále do Disku, jako druhou inscenaci. Toto rozhodnutí vyvolalo nevoli u některých spolužáků, protože nechtěli být připraveni o další zkoušení. Já jsem si sice taky uvědomoval, že je škoda, že se nepotkám s někým dalším, na druhou stranu jsem (asi týden před klauzurami) měl pocit, že se mi povedlo linku Soleného docela zachytit. Po generálce i klauzurách

mě pan Töpfer velmi chválil, zároveň mi i spolužáci říkali, že jsou překvapení a že „jsem si to pěkně dal“. Vnímám jsem, že je to role odlišná od většiny postav, které jsem si měl na DAMU možnost zkusit – najednou jsem hrál chlapa, vznětlivého, cynického a nepochopeného. Stál jsem o to, aby mě kamarádi, pedagogové, spolužáci a zkrátka všichni diváci uviděli jinak, než jen jako „Vašíka“.

Dva týdny jsme měli v Disku na to klauzuru oprášit a přenést do širšího prostoru. Vzhledem k tomu, že jsme s tímto tvarem předtím strávili asi 2 a půl měsíce, byl celý proces řekněme rychlý a až na pár drobností jednoduchý.

4.4.4 Opět v koncích?

Zase jsem ale narazil ve výše rozebírané scéně s Irinou. Zapomněl jsem po půl roce od klauzur, jaké bylo aranžmá a celkový náboj situace. Znovu jsem se v tom vyznání a především uchvácení Iriny nejistě plácal. Rozhodl jsem se tedy využít původní verze ze zkušebny, kdy mi pan Töpfer předehrával, jak Solený sevře Irině tváře s replikou: „Nádherné, divukrásné oči, jaké jsem ještě neviděl u žádné ženy.“ a mimoděk ji strhne k zemi, protože je natolik zaplaven vášní, že si tuto okolnost vůbec neuvědomí. Strhával jsem Janu na schody po levé straně Disku a znovu nesnášel tuto situaci.

Teprve na podzim nebo po Novém roce, to už nevím přesně, jsem Janě říkal: „Víš, co mi došlo? Že nás na těch schodech není vidět.“ „To ti došlo až teď?“, odtušila Jana. Do té doby jsem byl zaneprázdněn kontraproduktivním užíráním se, jak mi ta situace zas nejde. Tak změna, začal jsem Janu strhávat blíže k centru a nevím, zda se něco změnilo stran diváckého dojmu, neslyšel jsem k tomuto konkrétnímu momentu žádnou výtku ani chválu, ale minimálně já jsem byl klidnější, protože jsem se vždy bál, že vlivem mé nešikovnosti a horlivosti si Jana rozbije hlavu o roh některého ze schodů.

Při jedné z posledních repríz se právě při této situaci diváci zasmáli s replikou: „No to je asi jedno, lásku si člověk nevynutí. Samozřejmě.“ Došlo mi, že už nelpím na tom, aby se mnou divák soucítil. Bavil mě náhle vzniklý komický moment trapnosti, kdy si je člověk názorem, myšlenkou naprosto jistý a očekává přijetí, souznění i ze strany druhé a to se nestane. Můj Solený na to dříve reagoval

tím, že se urazil. Tentokrát to bylo jiné, vyznělo to, jako by Solený byl natolik zaskočen, že Irina jeho lásku neopětuje, že není schopen reagovat a skoro by se jí až omluvil, že ji obtěžoval, což podle mě bezvadně nahrává labilitě postavy, aby se vzápětí mohla vrátit s majetnickou žárlivostí: „Ale šťastného soka nestrpím... Nestrpím... Přísahám vám při všem, co je mi svaté, že svého soka zabiju....“, což je podle mě tou zdrcující a děsivou tečkou, která Irinu dorazí.

4.4.5 Reprízováním k pozornosti k vnějškovým prostředkům

Reprízování mě taky naučilo více si všímat vnějškové podoby Soleného. Už od zkoušek jsem byl veden k tomu, abych si dával načas. Například, když si můj Solený sedá, sedá si pomalu, jako starší muž a protože má těžké tělo, razantněji dosedne. Nemá ovšem problém ve chvíli, kdy se pro něco zapálí ze židle vystřelit. Chodí zpevněně, je to voják. Uváženě dává gesta, žádné by nemělo být navíc. Pouze, když se dostane do afektu (vzteká se nebo vášnivě sděluje lásku) máchá rukama a stává se neohrabaným. Pan Töpfer mi také pomohl najít míru opilosti Soleného, respektive jevištní provedení. Řekl mi, pokud si to pamatuju správně, že opilí Rusové jsou vehementní, vyjadřují se pregnantně a že opilý člověk je těžký a potřebuje pevnou základnu. Tedy je chůze těžkopádná. Kroky směřují do tvaru V, kvůli stabilitě. Instinktivně, nyní již vědomě, pro vytvoření dojmu, že se jedná o staršího muže, volím hlubší polohu svého hlasu. Dle mého soudu by měl být převážně hlučný – deformace z armády a války, tišší pak pouze pro docílení autentičnosti niterních situací.

5 Reprízování: Stanislavského náhled v porovnání s mým

Samotné téma reprízování je záležitostí velmi záhadnou. Už Stanislavskij naráží na fakt, že hraná role časem zevšední do míry, kdy herec začne pouze představovat již osvojené, aniž by přitom cítil spontánní a silnou emoci. Na počátku

kapitoly *Prožívat, či představovat?*, z *O hercích a herectví* cituje Jaroslav Vostrý Stanislavského „*Roli je možné prožívat jen jednou nebo několikrát, ozřejmit si vnější formu skutečného smyslového prožitku a naučit se po takovém ozřejmění mechanickému, školenými svaly umožněnému opakování této formy. To je představování role,*“¹ Vostrý dokonce hovoří o Stanislavského rozhořčení, jehož příčinou byl „*nápadný rozdíl mezi vnitřním obsahem, který vkládal do svých rolí v momentech, kdy na nich pracoval a pouhé vnější formy, do kterého podle jeho výroku ... časem degenerovaly.*“² Nemohu se v přístupu k herectví, znalostech o této profesi a dispozicích s Konstantinem S. Stanislavským pochopitelně srovnávat, přesto mám pocit, že jsem došel k tomu, že mě tatáž věc užírá., pokud jsem ovšem pochopil, co mají tito pánové na mysli. Připadá mi, že se každá role obnosí. Je jedno, jestli je komediální nebo vážná. Dokonce je jedno, zda je hra postavená na jednoznačných situacích (jako linka Charlieho a Moea v Pomoně) nebo takových, které poskytují nezměrný prostor pro interpretaci (tak jako v Čechovově Třech sestrách), protože i v Pomoně jsem musel - neodvážuju se použít přímo termín *prožít* - minimálně pocítit strach z toho, že mi Moe ublíží, zároveň pocit nepříjemnosti, když slyším, jak holka, kterou jsme přepadli a mučili vzlyká a také beznaděje, že ji nemůžu pustit i kdybych chtěl, protože mě jinak zabije buď Moe nebo Dívka, ztělesněná smrt.

To co tehdy živě vzniklo zkoušením na základě impulzů, které jsme si s partnery poskytli, se velmi brzy změnilo ve většinově vědomou záležitost. Ano, pochopitelně, tak vzniká inscenace, nejdříve se vyždímají situace tak, aby herci s režisérem našli co nejlepší možné řešení a následně postup jednotlivých hereckých akcí, spolu s aranžmá v prostoru herci zafixují.

Málokdy se však, alespoň pro mě, stane, že se naladění partnerů potká, (je na rovnocenné vlně) a jednotlivé situace tak mohou před zraky diváků znovu vznikat. Možná je to věc, kterou běžný divák ani nepostřehne, čili by stačilo pouze s dostatečnou energií zahrát již nazkoušené schéma představení. Přesto jako herec mám samozřejmě větší požitek, když si řeknu tzv. „dneska to šlape“, na základě

¹ Vostrý, J. (2014). *O hercích a herectví*. Praha: Kant, str. 116. ISBN 978-80-7437-141-7.

² Vostrý, J. (2014). *O hercích a herectví*. Praha: Kant, str. 117. ISBN 978-80-7437-141-7.

pocitu, že spolu s partnerem situaci skutečně znovu vytváříme, že na sebe slyšíme, vzájemně se pozorně, nikoliv pouze posloucháme, ale celistvě vnímáme. Takto chápu ideální představení, takové, kdy herec vydávající energii si ji vzájemně od hereckého partnera i od partnera v hledišti dobíjí. Nestává se to bohužel často, z pochopitelných důvodů: herci spolupracují v úplně jiných kolektivech a na konkrétní představení se znovu sejdou a musí si na sebe opětovně zvykat; nebo si některý z herců donese své pochyby, starosti či problémy do šatny a částečně pak na jeviště a nevěnuje se představení s patřičnou pozorností; anebo třeba představení jen dlouhou dobu nehrál a potřebuje si je osvěžit, to může být někdy přínosem, pokud je herec „správně“ rozpoložen, jindy si v průběhu představení částečně vzpomíná a stane se tak, že je málo ponořen do charakteru postavy a konkrétní situace a spíše jen zvenčí plní jednotlivé úkoly; a taky neopomenutelný faktor: když si divák, jednoduše řečeno, představení neužívá nebo svůj požitek herci nesděluje, ať už smíchem či pozorností.

Aby mohlo být představení ideálním, jak jej výše chápu já, vyžaduje od všech herců toto „tvůrčí rozpoložení“, o kterém hovoří Stanislavskij. Ten jej ovšem i podle Vostrého dává do souvislosti s *„vizí divadla jistého žánru a stylu, konkrétně takového divadla, které v zájmu realistického vyjádření staví mezi sebe a obecenstvo imaginární čtvrtou stěnu.“*³ Já toto rozpoložení považuji za nutné pro herectví obecně. Naladit se tak, abych byl na jevišti připraven na cokoliv – nedorazí kolega na výstup, tak v žánru zaimprovizuji, abych situaci zachránil, nebo někdo záměrně či omylem pozmění jméno postavy a já tedy budu schopen tuto drobnou změnu hned „vzít do hry“, což se promítne v mých replikách. Netrvám na tom, že si v žánru realismu nebudu všimnout toho, co se děje mimo jeviště, budu se sice tvářit, že je mezi jevištěm a hledištěm čtvrtá stěna, zároveň si ale citlivě počkám, až se případně divák dosměje.

Toto tvůrčí rozpoložení pro mne představuje i určitou mírou sebevědomí. Každý o sobě nejspíš někdy pochybuje. Samotnému se mi jen sporadicky stane, že si jdu představení bez jakýchkoliv vtíravých pochyb užít. Většinou hercovu osobní jistotu vycítí i divák a patřičně pak reaguje na místech, která si reakci žádají. Thomas Zielinski, režisér, se kterým jsem se potkal v Jihočeském divadle, při zkoušení

³ Vostrý, J. (2014). O hercích a herectví. Praha: Kant, str. 118. ISBN 978-80-7437-141-7.

Molierova Dona Juana a se kterým jsem často jezdíval do Českých Budějovic autem, mi sdělil, že talent chápe jako zájem. Chtěl bych tedy zapáleně, jistě a se zájmem vstupovat do každého představení, uvědomuji si ale, že to není vždy možné.

Nevím přesně, jak si takové „tvůrčí rozpoložení“ navodit. Vím ale, co můžu pro připravenost na představení udělat. Pochopil jsem, že herec chodí do divadla minimálně hodinu před představením (příznávám, ne vždy to dodržím), ne pouze proto, aby měl inspicient na stole včas „docházku“, ale především proto, aby si právě stihl na své kolegy zvyknout a připravit se třeba textovým „ping pongem“ nebo osvěžením jednotlivých situací a cílů postavy v hlavě či klidně prostoru. Také jsem vyzoroval, že když je mi víceméně před představením jedno, co si bude divák myslet, a vím, že jsem se dostatečně připravil, jsem na jevišti svobodnější a odnáším si z představení lepší pocit. Většinou se ale peru s myšlenkami, co si o mě budou ostatní myslet.

Přesto jsem zkušené herce párkrát slyšel vzpomínat, že když hráli nějaké představení po dlouhé době bez přípravy, bylo vůbec tím nejlepším za celou dobu. Možná se jim to zdá. Možná je to pravda. U divadla platí tolik proměnných, z nichž většina vůbec nemusí vyplynout na povrch a je mnohdy náhodou, zda se představení povede či ne, já se pouze pokusil zamyslet nad tím, co mohu udělat pro sebe, abych se cítil jistější a byl kolegům dobrým partnerem, přesto stále nevím, zda si někdy dám tu práci a zda budu mít vůbec štěstí naučit se (zřejmě určitým druhem meditace) naladit se pravidelně na „tady a teď“.

6 Otáčivé hlediště Český Krumlov

Jak může někdy chvála uškodit. Zkoušeli jsme v Jihočeském divadle na Otáčivé hlediště Český Krumlov záskok do představení Dekameron. Spolu s čerstvým členem tamějšího souboru jsme se měli alternovat v roli podvedeného ženicha Giovanniho. Nedá se říct, že bych byl na zkoušky dostatečně připraven, Jakub Urbánek byl ale připravený méně a navíc měl trému. Já jsem se ve chvíli

zkoušení zrovna nacházel v euforickém rozpoložení, takže jsem si zkoušení užíval a ze zpětné vazby se mi zjevně dařilo více, než Kubovi. Snažil jsem se rovnou plnit připomínky a Martin Glaser mě vzápětí chválil, snažil jsem se občas nabídnout něco nad rámec záznamu videa, který jsme měli k dispozici a většinu věcí překvapivě, snad vděčně, vzal. Zároveň jsem měl výhodu, že se Kuba ostýchal a já chodil zkoušet vždy první.

Ve čtvrtek, před víkendem, kdy měly být hlavní zkoušky, jsme se konečně dostali na Krumlov a procházeli jsme dílčí výstupy a já si dělal poznámky k jednotlivým situacím a zaznamenával si do textu příchody a odchody. Vyzkoušel jsem si, jak moc se naběhám a jak moc nakřičím. Užíval jsem si, jak se mi hlas pěkně čistě nese a měl celkově dobrou náladu. Tu podpořila i Věra Hlaváčková, která mě přišla pochválit za úvodní monolog, spíše takový „monolůžek“. Martin Glaser Kubovi vytykal textovou nepřípravenost, která byla spolu s nervozitou natolik znát, že mé nedostatky zcela zapadly. V pátek byla zkouška zrušena ve prospěch studijního volna s důrazem na přesnou znalost textu.

V sobotu jsem se tedy připravil, že půjdu jako první projíždět představení já i jsme se takto s Kubou domluvili. Přišel jsem požádat režiséra, zda bych teda mohl být první. Překvapivě pro nás oba chtěl Martin Glaser nejdříve vidět Kubu, jako důvod chtěl něco doříct, pak se ale zarazil. Domyslel jsem si, možná mylně, že si chtěl ověřit, že Kuba text dohnal a je povšechně připraven. Před samotným průjezdem jsme si, střídajíc se, zkoušeli ještě pár dílčích výstupů, dostavil se i pohybový asistent, docent Martin Páček. Ten po mě v očekávání pomrkal: „Laťka je nízko, Václave.“ Martin Glaser občas utrousil nějakou připomínku ke Kubovi s tím, že mně lichotil: „Vašku, Ty si to nemusíš zkoušet, Ty to zítra rovnou uděláš.“ Přijel jsem v pleteném modro-bílém kardiganu, bílém tričku, černých kalhotách, barevných ponožkách a hnědých kožených botách. Takto chválen, v přátelské náladě vedle Martina Páčka a Martina Glasera, jsem si připadal nepatřičně. Jako by z černého Mercedesu S vystoupil Karel Roden a přišel zkušeným okem zhodnotit, jak to mladší kolega zvládá a zítra všechny výstupy s jistotou vystříhnout. Málem by tomu člověk uvěřil. Kuba trávil čas před začátkem „na samotce“, u stolu si nervózně celý text procházel.

Když začala večerní, potažmo noční hlavní zkouška, mrzelo mě, že nemůžu s ostatními hrát já, byl jsem na to připraven i jsem se těšil, přesto jsem si „volno“ užíval a třídil si jednotlivé výstupy v hlavě. Kuba zaznamenal skok kupředu a na pár samozřejmých drobností se mu hlavní zkouška povedla.

Neděle. Můj den. Po včerejší manické náladě jsem se vůbec necítil jako hvězda, která by měla ten den přijít a odehrát zkoušku tak, jako bych v tomto představení na Krumlově již pár let exceloval. Měl jsem velkou trému, vědom si očekávání od ostatních, chtěl jsem, aby na mě byl pan Pacek pyšný, abych mu neudělal ostudu. Dorazila se tentokrát podívat i dramaturgyně Jihočeského divadla a inscenace Olga Šubrtová a umělecká šéfka Jana Kališová. U paní Kališové jsem se, zpola z legrace, napůl opravdu, ujišťoval: „Prosím Vás, že si to angažmá nerozmyslíte, když to dneska spletu?“ Uvádím to pro nastínění, jak hloupě a zoufale jsem se oproti minulému dni cítil.

Věděl jsem, že můj první výstup („monolůžek“), ve hře celkově třetí výstup, musí zaznít a zároveň být dostatečně energický. Aby jednotlivé repliky stačily k divákům na takovou vzdálenost dolehnout, bylo zapotřebí celkově zpomalit tempo řeči a pregnantněji artikulovat. Veškerý energetický výdej herců je podstatně větší, než na běžném jevišti. Užité vnějškové prostředky jsou také větší, aby i divák v poslední řadě jakékoliv gesto zaznamenal. Proto se ze předních řad může herec jevit jako přehrávající a v posledních naopak jako nevýrazný. Šel jsem se nachystat za keř na malou louku. Když se točna blížila, nasupeně jsem vyrazil, coby podvedený ženich, vědom si však toho, že všechno uměle vyrábím, tatam byla čtvrtěční suverenita při tomto výstupu. „Tentokrát mě nikdo nepochválí.“, říkal jsem si. První replika, řval jsem, co to šlo, ale hlas s nervozitou uvízl v krku, nikterak nefungovaly potřebné rezonance, pouze jsem se škrtil. Velmi horlivě jsem se pokoušel o jednotlivé stříhy, cítil jsem ale, že „to co už jsem přece uměl“, nefunguje. Snažil jsem se proto jít do dalších výstupů uvolněnější. Do toho jsem ovšem se stresoval a obdivoval Kubu, jak předešlý den vše zvládl. Ptal jsem se ho na podrobnosti, nyní byl on v úplném klidu a já se potil. Do toho všeho mi svítily do očí silná světla a já vůbec neměl kontakt s publikem, nezaznamenal jsem sebemenší reakci, kterou jsem v tu chvíli potřeboval.

Po skončení jsem se zahanbeně vyhýbal pohledům ostatních. Byl jsem na sebe naštvaný. Doufal jsem, že některé chyby se mi povedlo navždy eliminovat, s trémou se však samy vracely. Našel si mě pan Glaser, říkal: „Dobry.“ Nebylo to „dobry“. Přišla paní Šubrtová, rovněž mě povzbuzovala: „Dobry.“, oponoval jsem, že to dobré nebylo, že jsem to zkazil. Uklidňovala mě, že je to v pořádku, pouze doporučila, abych na začátku (monolog) hrál s větší rozvahou a šel po situaci, nikoliv po dílčích pocitech - vždyť to vím, tohle jsme se učili celé čtyři roky ve škole. Možná bych tento první průjezd nepovažoval z mé strany za tak ubohý, kdybych se nesetkal s takovými očekáváními. Toužil jsem je splnit. Paní Kališová si našťastí pro mě, zatím nevím jak pro českou kulturu, angažmá nerozmýšlela.

7 Setkání s legendárním hráčem

Pro diplomovou práci i pro povolání herce jsem si chtěl přečíst o začátcích některého z významných představitelů české činohry a porovnat je s mými. Rozhodl jsem se pro Zdeňka Štěpánka, legendárního herce, o kterém se traduje, že před ním zastavovaly na přechodu tramvaje. Chtěl jsem memoár, který sám napsal. Ve školní knihovně jej ale neměli, nejbližší byla publikace Jaroslava Vostrého *Zdeněk Štěpánek: herec a dějiny*. Po přečtení první krátké citace, na kterou jsem narazil, mi došlo, že nutně potřebuji nikoliv teoretický pohled, ale čistě praktický. Požadoval jsem hmatatelné zkušenosti z jeviště i jeho zákulisí, reflexi herce samotného. Chtěl jsem znát, co Zdeněk Štěpánek považoval za vlastní překážky v herectví a jak se s nimi vypořádal. Našel jsem tedy na internetu ještě zachovalou antikvariátní verzi *Herec: vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*, dokonce první vydání z roku 1961, a ihned ji objednal.

Jakožto člověk přehnaných očekávání, představoval jsem si, že bude náplní knihy pouze divadlo a proměna Štěpánkova přístupu k herectví v průběhu let. Naopak v ní zmiňuje mnoho kapitol, které se týkají čistě osobního života. Těším se, až jednou plně dospěji a najdu si zálibu ve čtení knih, ponořím se do ní a celou ji přečtu. Zatím jsem však vybral pouze řádky, které se vztahují k Štěpánkovu pohledu na herectví a které dle mého i souvisejí s touto prací.

V jedné z kapitol Štěpánek vzpomíná na jeden z mnoha rozhovorů s Karlem Čapkem, v němž jej Čapek hodnotil: „*vy jste už hodně zažil i viděl, ale až se naučíte vidět sebe, bude z vás opravdický herec. Ted' vám ještě něco chybí, to výtvarné, víte? Všimněte si toho.*“⁴ Určitě by mě nenapadlo se se Zdeňkem Štěpánkem srovnávat. Nezažil jsem a neviděl pořádně vůbec nic. Co mě ovšem uchvátilo, je myšlenka, že herec je rovněž výtvarníkem a je tedy povinen, pokud chce být dobrý, vyladit jednotlivé tahy štětcem, kdy štětcem rozumím práci těla. Chápu tuto pasáž tak, že Čapek Štěpánkovi říká, že uvnitř je určitě velmi bohatý, přesto aby byl schopen jakýkoliv niterní pochod divákovi sdělit, musí pozorovat svůj pohyb a gestiku na jevišti a tyto dvě složky tzv. prostříhat. Zjemnit je, zpřesnit a zjednodušit, aby byly divákovi zcela zřejmé. Sám Štěpánek v následující kapitole *O herecké práci* uvádí: „*Začal jsem pozorovat, kontrolovat své ruce, nohy i gesta... Zjistil jsem, že dělám zbytečně mnoho gest, že jsou chaotická, příliš krátká, tvrdá, nepřírozená, že musí být delší a vláčnější.*“⁵ Gesta třeba přirozená byla, ale pouze v osobním životě, na jevišti pak mohla působit zmatečně a křečovitě. Vnímám u sebe stejný problém, přirozeně jsem temperamentní, má gesta jsou strohá a chybí jim jistá estetičnost, o které mluví Čapek, určitá úhlednost, ladnost a řád, které na jevišti tvoří pro diváka určitý dojem samozřejmosti a přesvědčivosti, dle mého názoru.

Jak už jsem zmiňoval, pedagogy jsme vedeni k tomu, že herectví je vědomá tvorba, zároveň ale bylo konkrétně mně vytýkáno, že se příliš pozoruji. Nyní chápu, že pozorovat se může být užitečné i naopak na obtíž. Pokud pozorování spočívá v tom, že si v podstatě dávám pozor, hlídám se, abych na jevišti nevyzkoušel něco, co by mohlo působit trapně nebo dokonce ve chvíli, kdy už nějak jedním a o vteřinu později nabydu pocitu, že to bylo hloupé, zablokuju se a odmítám se osmělit, pak se dá mluvit o pozorování, které herce pouze limituje, je kontraproduktivní. Myslím si, že se herec musí naučit především přijmout sám sebe takového jaký je a od tohoto základu se dále rozvíjet. Neodsoudit se kriticky za hloupost, ale uvědoměle

⁴ Štěpánek, Zdeněk. *Herec: Vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*. Praha : Mladá fronta, 1961: str. 108.

⁵ Štěpánek, Zdeněk. *Herec: Vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*. Praha : Mladá fronta, 1961: str. 112.

si přiznat, že tentokrát mi něco nevyšlo, což je v pořádku a pro příště budu bohatší o zkušenost, na základě níž alespoň vím, co nefungovalo a proto můžu s větší jistotou volit jiný prostředek. Pozorování druhého typu, o kterém hovoří Štěpánek, je zřejmě skutečnou nutností každého herce. Nejspíš bude ze začátku každého herce mást a vyrušovat ze hry, jako tomu bylo u Zdeňka Štěpánka, předpokládám ale, že se dá časem vypěstovat, kdy se posléze stane jakýmsi dalším samostatným smyslem na pozadí, kterému není potřeba věnovat zvláštní pozornost.

8 Závěr

Pro svou diplomovou práci jsem si stanovil téma svoboda a odpovědnost při vytváření hereckého výkonu. Rozhodl jsem se tak, protože jej považuji takové, které mě provázelo po celou dobu studií. Především mě limitovalo, že jsem se nedokázal při zkoušení a následně při představení plně uvolnit, což se postupně zlepšuje, a sám jsem si vytvářel překážky svou nepřipraveností a útekem od zodpovědnosti.

V textu zmiňuji způsoby, jakými jsem se nad některými postavami zamýšlel v průběhu i dávno po jejich nazkoušení. Porovnávám také své dosavadní zkušenosti z praxe a školy s pohledy fundovaných teoretiků a praktiků. Snažím se zachytit, jakou cestu jsem od prvních let studia ušel, jak se proměnil můj přístup k herectví. Dotýkám se rovněž témat pevného zázemí a přátelského prostředí, jež mi v tuto chvíli pro vlastní hereckou svobodu připadají nezbytné.

Pochopil jsem, že se pokroky nedějí hned a musím mít se sebou v tomto ohledu trpělivost, ale zároveň být na sebe náročný ve věcech poctivosti a odpovědnosti.

Uvědomuji si, že herectví je celoživotní prací a pokud z něj chce mít jedinec požitky, musí se mu věnovat na plný úvazek.

Doufám, že se mi prací povedlo obsáhnout stanovené téma a přidat něco nad jeho rámec.

9 Seznam použité literatury

9.1 Knižní publikace

ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Herec: Vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka.* Praha : Mladá fronta, 1961. str. 312.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví.* Praha : Kant, 2014. str. 324. ISBN 978-80-7437-141-7.

9.2 Internetové zdroje

PODTEXT | Nový encyklopedický slovník češtiny. Nový encyklopedický slovník češtiny [online]. Copyright © 2012 [cit. 10.05.2017]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/PODTEXT>