AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tvorba komediální a dramatické postavy

Viktor Javořík

Vedoucí práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer
Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal
Datum obhajoby: 14.června 2017
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Dramatic Theatre

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Creating a comedy and drama charakter

Viktor Javořík

Leader: doc. MgA. Tomáš Töpfer
Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal
Date of defence: 14.června 2017
Allotted academic title: MgA.

Praha, 2017

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Tvorba komediální a dramatické postavy

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Ve své diplomové práci se zabývám tvorbou komediální a dramatické postavy. Práci stavím na porovnávání shod a rozdílů v jejich tvorbě. Vycházím ze svých dosavadních hereckých zkušeností a poznatků získaných v průběhu studia na Divadelní fakultě Akademie múzických umění a během zkoušek a reprízování klauzurních představení oboru Herectví činoherního divadla, či inscenací na profesionálních scénách.

Domnívám se, že jsem spíše komediální herec, a proto jsem zvolil téma, které mně pomůže utřídit si náhled nejen na herectví obecně, ale zejména uvědomit si svoje schopnosti, možnosti, překážky i limity, které tvorbu komediální i dramatické postavy ovlivňují. Svou práci jsem také podložil odbornou literaturou, se kterou jsem se seznámil v rámci studia na vysoké škole.

Abstract

The present thesis deals with the process of creating a comedy and drama character. The work is built upon comparing the similarities and differences of their creating. It is based on my previous acting experience and knowledge and skills acquired in the course of the training at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts, during the rehearsals or final exams at the Department of Dramatic Theatre, or performances at professional theatres.

I believe that I am a comedy actor, therefore I chose a topic which may help me sort out the approach to acting in general, but also realize my own capabilities, skills, obstacles and limits which affect the comedy and drama character creating process. I supported the thesis with specialised literature with which I was acquainted during the studies at university.

Poděkování

Chci poděkovat panu doc. MgA. Tomáši Töpferovi za vedení mé diplomové práce a za vše, co pro mě udělal. Také chci poděkovat paní doc. MgA. Evě Salzmannové za přínosné konzultace. Dále bych rád poděkoval panu Mgr. Danielu Hrbkovi Ph.D. a MgA. Tomáši Pavelkovi za skvělé vedení a práci, kterou pro náš ročník odvedli. Všem velice děkuji za lidský přístup, díky kterému se ze studia staly čtyři nezapomenutelné roky mého života. Dále děkuji všem spolužákům a zejména Tereze Terberové za vzájemnou podporu během studia a při psaní diplomové práce. V neposlední řadě děkuji své přítelkyni, bez které bych to nezvládl a rodině, že mi byla vždy oporou.

Obsah

1 Úvod ... 8
2 Zkoušení ... 9
3 Práce s tragikomickým a komediálním monologem ... 12
3.1 B. Hančilová: Kamarádi ... 13
3.2 B. Brecht: Dobrý člověk ze Sečuanu ... 15
4 Komedie - Comedia dell´arte ... 17
5 Drama - A. a V. Mrštíkové, G. Preissová: Maryšo! Evo! Dom! ... 21
6 Role na pomezí ... 23
6.1 A. P. Čechov: Tři Sestry ... 24
6.2 A. McDowall: Pomona ... 28
7 Závěr ... 32
8 Použité zdroje ... 33

1 Úvod

V diplomové práci nazvané Tvorba dramatické a komediální postavy chci reflektovat a shrnout svoje poznatky a postoje při zkoušení a reprízování nastudovaných inscenací.

Rozbor školních i mimoškolních postav, které jsem ztvárnil, mně poslouží jako prostředek k hledání rozdílu a shody v tvorbě dramatických a komediálních postav a situací. Odkud kam sahají pomyslné mantinely komedie a dramatu a jak ostrá je hrana, na které se tyto dva žánry potkávají?

„Tři Sestry: Ve Třech sestrách hraji roli Tuzenbacha. První čtenou jsme strávili čtením první půlky hry. Celou dobu jsem měl pocit, že jsou ve hře místa vtipná (odlehčená) a místa vážná. Po výkladu pana Töpfera jsem ale zjistil, že jsem si to celou dobu myslel přesně naopak.“ [1]

V rámci své diplomové práce jsem si kladl otázky a hledal odpovědi tak, abych zjistil, proč se například při naprosto vážné situaci na jevišti stává, že se divák směje. A co je naopak příčinou toho, že při prvoplánovém humoru publikum mlčí? V diplomové práci se budu zabývat tvorbou komediálních i dramatických rolí prostřednictvím rozboru původně studentských inscenací Chaplinovy děti a Maryšo! Evo! Dom!, aktuálně uváděnými ve Švandově divadle. Dále se budu věnovat hrám Téměř tři sestry, Pomona, Kamarádi a Dobrý člověk ze Sečuanu uváděnými v divadle Disk.

Cílem diplomové práce je porovnat tvorbu dramatické a komediální postavy z pohledu herce. Před nástupem na DAMU jsem se divadlu několik let věnoval amatérsky a vždy jsem byl považován za ryze komediálního herce. Přikládám to své nadměrné výřečnosti, schopnosti rychlé verbální reakce i psychosomatickému typu, který představuji. Právě proto ztvárnění komediální role považuji v mém případě za jednodušší. Ale dramatická role je to, po čem toužím a vždycky jsem toužil. Jít proti své přirozenosti, hledat v sobě něco nového, co mé nitro zatím nemuselo ukázat, mě lákalo a láká. A bylo zajímavé vnímat, jak se s úkolem, který je do jisté míry v rozporu s mou osobností, tedy s úkolem vytvořit dramatickou roli, srovnávám a poměřuji.

[1] Zápisek z mého hereckého deníku, poznámka z první čtené zkoušky klauzurní inscenace Tři sestry

2 Zkoušení

"Zkouška je v rámci dramatické výchovy či divadla práce na osvojení textu a scénické hře, kterou uskutečňují herci pod vedením režiséra. Tato práce na přípravě inscenace, které se účastní celý soubor, může mít různé formy. Většinou však zkoušky probíhají zcela odlišným způsobem a ve snaze, aby byly tvůrčí."[2]

Tvorba jakékoliv role závisí především na jejím nazkoušení, na umění pochopit text, vžít se do postavy a umět ji obhájit, tudíž jako první téma, kterému bych se chtěl v práci věnovat, je zkoušení samotné. Téměř vždy se stávalo, že v úvodní části herecké zkoušky, jsme se s mými spolužáky nemohli dostat do jakéhosi pomyslného "varu", jinými slovy do toho, čemu K. S. Stanislavskij říká tvůrčí stav. Přemýšlel jsem, proč to tak je. Uvědomil jsem si, že jedním z důvodů bylo samozřejmě i vyčerpání, zejména v prvních semestrech, kdy jsme museli zvládat nabitý program plný nejen teoretických hodin, ale i praktické výuky zpěvu, tance, pohybu a nakonec tříhodinových hereckých zkoušek samotných. S fyzickou únavou jsem se dokázal poprat, i když ani to pro mě nebylo jednoduché. Kdykoliv mě strhlo zkoušení a dostal jsem se do správného naladění, ihned jsem na únavu zapomněl, nebo na mě dokonce měla překvapivě opačný účinek. Ve chvíli, kdy jsem byl nejvíc unavený a musel jsem posbírat zbytky sil, byla většinou zkouška plodná. Společně se spolužáky jsme se snažili únavu a případně neúspěch při zkoušení přemoci, a tím jsme před sebe stavěli překážku, kterou bylo potřeba překonat. To mi vyhovovalo.

Další důvod, proč alespoň v mém případě herec nezkouší naplno od začátku zkoušky, je obava ze ztrapnění se. Všechno, co na začátku zkoušení dělám, dělám opatrně, mám nastavenu autocenzuru a sebekontrolu, často se zbytečně přehnaně ovládám. Zjednodušeně by se dalo říci, že mám strach. Tento strach způsobuje, že dochází ke stažení psychofyzickému aparátu, mnohdy až na hranici křeče a to zabraňuje především schopnosti hrát si, experimentovat, obnažovat emoce a zkoumat situace z různých stran, organicky a přirozeně jednat. Pamatuji si to například z přípravy klauzurního cvičení Richarda III. pod vedením pedagoga Tomáše Pavelky. Měl jsem se ponořit, jak myšlenkově, tak pohybově do dialogu s hereckou partnerkou Janou Kotrbatou. Na začátku zkoušky jsme často dělali improvizační cvičení, kdy jsme každý říkali různé části svých replik i replik partnera a nepravidelně (podle pocitu) jsme se střídali. Zapojovali jsme také různá pohybová cvičení, například jsme říkali text při ležení na zemi, při skákání atd. Zamýšlel jsem se nad tím, jak taková průprava může fungovat, k čemu mi může pomoci. Vždyť přece můj Richard III. nepovede dialog vleže ani ve

[2] *DIFA JAMU v Brně - DIFA* [online]. Dostupné z: http://difa.jamu.cz/slovnik-vdn/data.xml

výskoku. Až po čase, zejména po tom, co jsem prodělal více zkoušení u dalších režisérů, jsem, snad nejen zdánlivě, pochopil, k čemu se nás snažil mimo jiné tehdy pedagog vést. Za rok jsem totiž viděl pana Tomáše Pavelku na premiéře v Divadle na Vinohradech v inscenaci Škola žen, kde ztvárnil roli žárlivého, vypočítavého šlechtice Arnolfa z Pařezova, který je bláznivě zamilován do své schovankyně a doufá, že si z ní vychová vzornou, věrnou a milující ženušku. Nakonec dochází k zápletce, kterou si postava Tomáše Pavelky nepřála, to znamená, že její budoucí ženušku mu přímo pod nosem vyfoukne mladý floutek, který na ní obdivuje pouze její tělo. Po zhlédnutí jeho výkonu mi došlo, co se nám to tehdy snažil říct. Jeho postava se svíjela v křečích na podlaze, tu skákala, tu se zase plazila, tu mávala rukama ve zběsilém tanci a nic z toho nebylo málo ani moc. Byla to přesně ta míra, kterou si jeho postava žádala, a přesně to, co chtěla ukázat. Zkrátka myšlenka a její sdělení divákům byly natolik silné, že žádné, byť sebevětší gesto nebylo neobhajitelné a nemístné, ale naopak vyznívalo logicky a přirozeně.

"Tajemství tkví v tom, že se na vlastní city nesmí naléhat, v "opravdovosti vášní" se nesmí přemýšlet, protože city a vášně se nepodrobují rozkazu ani násilí, ale přicházejí samy od sebe. Stačí soustředit se na vzniklé okolnosti a vžít se do nich." (Lukavský, 1978)

Začal jsem v hlavě pátrat a vzpomínat na své vlastní zkoušení komedií, jak jsem se s pocity, pohybem a gesty vyrovnával. Uvědomil jsem si, že každé mé gesto i moje pohyby byly předem promyšlené, ovlivněné racionálním uvažováním a do detailu schválené mozkem. Až po obrovské dávce režijně-hereckého úsilí jsem se dokázal osvobodit se a naladit se na vlnu, kdy nad plynutím pohybu nemusí herec přemýšlet a jedná pocitově, přirozeně. Osvobození od racia někdy přicházelo také tehdy, když jsem byl v naprosto uvolněné náladě a stavu, kdy jsem sám jako člověk svévolně dělal legraci, hrál jsem si. Zároveň jsem byl dostatečně naladěn na své herecké partnery, moje receptory přesně přijímali jejich impulzy a já jsem na ně dokázal reagovat a rozvíjet je. Ale takové oproštění bohužel nebývalo vždycky, nebo uvedený stav s přicházející zkouškou a narůstající nervozitou odeznával. Stupňovaly se ve mně obavy až strach z toho, jestli si dobře pamatuji text, jestli požadovaným způsobem zachytím obsah myšlenek, jakým způsobem je sdělím divákovi, zda zvládnu pohyb po prostoru, zda na mě dobře "uslyší" mí kolegové a podobně. Jinými slovy jsem si vyhodnotil, že herec musí mít na jevišti nad sebou kontrolu, vládu, ale zároveň paradoxně je přílišná, úzkostná kontrola jeho největším nepřítelem. Blokuje radost z tvorby, spontaneitu.

Jako další podstatnou věc vnímám, jak je důležitá víra v myšlenku a sdělení. Ve chvíli, kdy herec uvěří myšlence, kterou chce postava sdělit, může si dovolit vše, ale z jednání a konání musí být zřejmé, že jako herec i jako postava je o všem bytostně přesvědčený. Myslím si, že když já i moje postava věříme tomu, co předvádíme, jsem uvěřitelný pro diváka. A potom si postava může dovolit cokoliv. Jedním z velkých problémů pro mě bylo například pochopit, proč se Richard III. vyjadřuje veršem. Lámal jsem si hlavu, co má vyjadřování ve verších asi znamenat a proč to tak je. S odpovědí na tuto pro mě zapeklitost mi později například hodně pomohlo zkoušení inscenace Peer Gynt v Divadle na Vinohradech, kde jsem byl obsazen mimo jiné do postav kováře, businessmana či blázna. Hlavní protagonista, představitel Peer Gynta, Ondřej Brousek začal číst verše s takovou samozřejmostí a nenuceností, jako by to byla běžná mluva. Až po několika minutách po dočtení jsem si v podstatě uvědomil, že text kompletně po celou dobu zaznával ve verších. Sám jsem s tím tedy začal bojovat a zkoušel jsem oprostit se od předepsaného rytmu, pomlk a nádechů, ale začal jsem se soustřeďovat na podstatu sdělení a emoci, která s ním přicházela. Tak se mi podařilo mluvit řečí, která byla správná. Znamenalo to pro mě naučit se daným textem myslet a nebát se vytvořit si pomlku i tam, kde by třeba neměla podle pravidel být. Dospěl jsem k tomu, že striktní dodržování verše vede k mechanickému interpretování textu a ztrácí se skutečný obsah, sdělení.

"Jevištní pravda má být ryzí, nezkrášlená, oproštěná od zbytečných banálních podrobností. Má být reálně opravdová, ale zpoetizovaná tvůrčím nápadem. Ať je realistická, ale umělecká." (Lukavský, 1978)

Cyklicky se opět vracím k podstatě herectví. Základem všeho, pohybu, gesta nebo mluvy, musí být víra v to, co chci říct a proč jsem přišel na scénu, která celou dobu podkládá samotný akt. Myslím, že často mi při zkoušení postav právě tohle nutkání myslet na technické věci bránilo v herectví samotném. Víc jsem myslel na to, JAK se pohybuji, JAK to říkám, JAK u toho vypadám, JAK divák reaguje, než nad tím, PROČ to říkám, PROČ tak jednám, ČEHO chci jako postava dosáhnout, CO sleduji, jinými slovy provést diváka myšlením postavy. Uvědomil jsem si, že právě zde tedy komedie i drama začíná, u pravdy a věcnosti sdělení. Teprve kdy toto zvládnu, můžu ve Feydauovi skákat po stolech a plazit se po zemi nebo v Maryši jako Lízal jen nehybně stát a mluvit.

3 Práce s tragikomickým a komediálním monologem

Ke tvorbě rolí samozřejmě patří i ovládnutí monologů, se kterými jsem se v rámci svých divadelních rolí potkal. Ať už to byl krátký monolog v klauzurní inscenaci Crave, nebo delší jako u klauzur Uražení a ponížení, kde jsem dokonce pomocí monologů pomohl vyprávět a posouvat děj.

"Monolog = dialog s divákem."
(Zindelová, Bednářová, 1992)

Dle online slovníku Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění je monolog
"divadelní souvislá nepřerušovaná promluva jedné postavy. V literárním umění je možné nalézt i tzv. vnitřní monolog, tj. nepronesenou monologickou promluvu zachycující myšlenkový a citový vnitřní svět literární postavy v určitém okamžiku."[3]

[3] *DIFA JAMU v Brně - DIFA* [online]. Dostupné z: http://difa.jamu.cz/slovnik-vdn/data.xml

3.1 B. Hančilová: Kamarádi

Jako příklad pro mě složitějšího zkoušení uvedu zkoušení poslední absolventské inscenace, Kamarádi, která vznikla na motivy hry Malé závislosti od naší ročníkové dramaturgyně Barbory Hančilové. Barbora měla za úkol napsat pro nás poslední diskovou inscenaci, která by sloužila jako naše ročníková, generační výpověď. Hru si posléze vzal do tvůrčí dílny režisér Adam Svozil společně s dramaturgyní Kristínou Kosovou a podle Bářiny hry vznikla inscenace Kamarádi.

Hlavní postavy ztvárňuje sedm mých spoluhráčů. Jsou to kamarádi, kteří se potýkají s pocity prázdnoty, hledání se, snahy navázat lidský kontakt ve světě, kde se komunikuje hlavně přes sociální sítě a obrazovky mobilních telefonů. Bohužel hra byla napsaná pouze pro osm herců a nás je v ročníku devět, takže se stalo, že Kamila Janovičová byla nucena alternovat se s Kamilou Trnkovou. Já jsem hrál všechny vedlejší postavy, mým úkolem bylo ztvárnit taxikáře, mluvčího na pohřbu, kurátora výstavy či porodníka. Uvedené postavy, které jsem představoval, režisér ve hře mimo jiné využíval například k určování prostředí, času nebo ke komentáři okolí. Ve scéně, kdy jsou přátelé na pohřbu jednoho z nich, jsem měl za úkol odehrát dlouhý monolog člověka, který hovoří na pohřbu a kondoluje rodině. Monolog byl zvláštní tím, že jsem ve chvílích smutečního proslovu hrál mluvčího, ale z této postavy jsem ovšem střihem vystupoval a civilně (soukromě) jsem svou řeč komentoval, a zároveň jsem hrál situace, které se udály mezi pozůstalými. Tyto výměny se v různém pořadí a intenzitě několikrát za monolog opakovaly. Při náročném zkoušení jsem se musel pořád rozpomínat a soustřeďovat na text, mít jasně na paměti, koho zrovna hraji, abych zachoval kontinuálnost postav a aby bylo jasné, co si o dění moje postava v tu, kterou chvíli myslí. A navzdory faktu, že se můj monolog odehrává na pohřbu a celá situace je tragická, ve výsledku měl monolog působit tragikomicky. Dlouho se mi do něj nedařilo dostat lehkost, s jakou by měly být střihy odehrané. Poté, co jsem si, myslím obstojně, zafixoval text, mohl jsem se pustit do hraní s postavami a zkoušení samotného. Přestože textem jsem si byl jistý, jednalo se pro mě o velmi namáhavou práci. Hledal jsem možnosti, které by mi pomohly tento úkol zvládnout. Přemýšlel jsem, jak pracoval s hlasem, s tempem, jak pracovat s mimikou, zda využít nějaká gesta a jaká. Nakonec jsem vtipnosti a požadované odlehčenosti docílil mimo jiné tempem, které jsem v místech největší koncentrace střihů a hraní různých osob záměrně zvýšil, čímž se pro diváka stala zajímavá samotná rychlost, s jakou jsem byl schopný střihy odehrát. Komického účinku jsem také dosahoval tím, že jsem vedle sebe položil tragiku a v zápětí jsem tuto tragiku osvítil například banalitou nebo dokonce vulgaritou. To mělo ve výsledku komický účinek a z hlediště se ozýval smích. Bohužel to s sebou neslo obrovskou nevýhodu, protože jsem později nebyl schopný styl přednesu tohoto

monologu velice měnit, jelikož náročnost textu, střihů a změn mi už nedovolovala uhnout ze "zajetých kolejí". Poněvadž to vše bylo odehrané pouze na jednom místě jeviště, jen s drobným pohybem rukou, jakákoliv změna by mě rozhodila. Tudíž i přes zvládnutí textu a kvalitní nazkoušení se mi například u uvedeného monologu nepodařilo dosáhnout úplné herecké, komediální svobody. Otázkou zůstává, zdali to vůbec šlo, protože jsem měl přesné zadání od autora i režiséra. Mým úkolem bylo vlastně spíše přesně demonstrovat než rozehrávat, improvizovat, hrát si.

3.2 B. Brecht: Dobrý člověk ze Sečuanu

Při zkoušení první absolventské inscenace Dobrý člověk ze Sečuanu se mi herecké svobodě při zkoušení i reprízování přiblížit podařilo.

Dobrý člověk ze Sečuanu autora Bertolda Brechta byl naší první absolventskou inscenací, kterou režíroval pan Petr Kracik. Jedním z důvodů, proč jsme zkoušeli právě tuhle inscenaci, bylo pedagogické přání setkat se při studiu s brechtovským typem divadla, ve kterém se objevuje například známý zcizovací efekt. Jedná se o divadelní prostředek, který má za úkol divákovi ukázat, že hra je pouze předváděním skutečnosti a zároveň chce od diváka aktivní spoluúčast. Divák se nemá sentimentálně dojímat, ale naopak neustále zaujímat k tomu, co se na jevišti děje svůj vlastní postoj. Já jsem měl možnost poprvé vyzkoušet si zcizovací efekt v monologu holiče Šu-Fua. Kromě holiče Šu-Fua jsem ztvárňoval další postavy, jako například II. Boha nebo před textovou úpravou, která proběhla po pečlivém uvážení pedagogů, dědečka. Do hlavní role Šen-te byla obsazena Kamila Trnková, v roli nezaměstnaného letce se představil Adam Vacula a v roli bohů Tereza Terberová, Michal Lurie a já. Ve hře se, i po velké textové úpravě doprovázené hojným škrtáním dramaturgyně Barbory Hančilové, nacházela spousta dalších postav, takže většina z nás hrála dvojrole, dokonce byli přizváni na pomoc spolužáci z nižšího ročníku. Myslím si, že velkým hereckým poučením pro mě byla i obrovská souhra herců v prostoru, protože do té doby jsme se spíš setkávali převážně s dialogy o dvou či třech postavách.

Jedním ze základních problémů, se kterými jsem se při zkoušení inscenace Dobrý člověk ze Sečuanu potýkal, byl strach z přechodu na scénu divadla DISK a z příchodu profesionálního režiséra. Po celou dobu studia jsem byl zvyklý na studentského režiséra Jana Holce nebo herecké pedagogy. Nyní měla přijít profesionálnější část studia, kdy už jsme měli jít zkoušet jako připravení herci s pro nás novým režisérem. Setkání s panem Kracikem pro mě ale bylo příjemným překvapením. Začal s námi klidně a pomalu, měl trpělivost s vysvětlováním a objasňováním situací, ve kterých se naše postavy nacházely. Od režiséra Jana Holce jsem byl zvyklý, že jsme text na čtených zkouškách párkrát přečetli a vrhli se do objevování a rozplétání situací rovnou v prostoru, zatímco s panem Kracikem jsme seděli u stolu dva týdny, během kterých nám bylo vysvětleno vše nejasné. Pan Kracik měl předem jasnou představu, jak bude jeho inscenace vypadat, proto byl schopen poskytnout režijní pomoc ve chvíli, kdy jsem si nevěděl rady, jak dál. Například mě nechal svobodně zkoušet právě onen monolog, ve kterém promlouvám k divákům jako bohatý holič Šu-Fu o nadcházející schůzce s krásnou Šen-te, již chci získat pro sebe, aby mi ho na konci zkoušení jen pomohl zpřesnit v prostoru. Nenutil mě do žádné stylizace,

takže jsem si mohl postupně svobodně přijít na způsob, jakým se bude holič pohybovat, mluvit a jak bude monolog

vypadat. Pohodový přístup režiséra nakonec velmi přispěl k tomu, že jsem se uvolnil a nebál se svobodně zkoušet, beze strachu z trapnosti.

V příběhu Dobrého člověka ze Sečuanu je holič Šu-Fu představován jako starý, bohatý a úlisný muž, který usiluje o ruku Šen-te hlavně prostřednictvím svých peněz. Vidí, že Šen-te by ráda pomáhala chudým lidem z ulice, a tak jí holič naslibuje peníze na jídlo a přístřeší pro potřebné. Sám za to chce jen malou odměnu ve formě společné večeře. Dohodli jsme se s režisérem, že bude holič nosit dobře padnoucí růžové sako a bude to velmi šarmantní muž. Ze začátku jsem zkoušel postavu hrát úlisně a arogantně, ale ukázalo se, že to nebude ta správná cesta, protože se mi nedařilo získat potřebný komediální účinek. Rozhodl jsem se tedy, že figuru nesmím karikovat a že přestože je nesympatická musím jít sám před sebou a před divákem obhájit. Začal jsem nad charakterem figury víc přemýšlet a najít důvody, proč chce Šen-te dostat a proč k tomu využívá okolí a peníze. Peníze jako prostředek k získání Šen-te vlastně pro holiče nejsou ničím špatným. Sám má peněz dost a ona je opravdu potřebuje. Monolog, ve kterém přibíhá upocený holič za Šen-te, aby jí dal peníze, když je nucena zavřít krám, který ji živí, jsem pojal naprosto vážně a se slzami v očích jsem ji nutil vzít si peníze, které by jí pomohly. Vždy před výstupem jsem se snažil v hlavě navodit pocit, že musím pomoct někomu, koho miluji a který se bez mé pomoci neobejde. Až při odchodu, kdy si Šen-te peníze vezme, se usměju do diváků. Tím jim ukážu, že můj Šu-Fu je šťastný, že se věc podařila a Šen-te si peníze vzala. Aby však vznikl tenhle vtip, musel jsem celou předchozí situaci s vnucováním peněz na obnovu krámu zahrát naprosto vážně. Divák byl svědkem dvou naprosto odlišných momentů, a vznikl tak požadovaný efekt.

Hru Dobrý člověk ze Sečuanu jsem měl rád také proto, že mi nejvíc dovolovala kontakt s publikem, ať už formou komediálních výstupů, kdy jsem slyšel onu kýženou pochvalu v podobě smíchu, nebo dokonce potlesku na otevřené scéně, nebo ve formě zcizovacího efektu a promluvy do diváků. Tudíž jsem měl pevnou základnu, jak má monolog vypadat, a později jsem mohl svobodně modulovat detaily a to především tempo nebo střihy. Zároveň jsem ihned získával odezvu a práce mi rozšířila herecké obzory.

4 Komedie - Comedia dell´arte

Vladimír Menšík o komedii uvádí:
„Myslím, že je to způsob nazírání na svět. Na lidi, na okolí, na sebe… Ale při vší nadsázce komedie, aby byla působivá a měla divákovi co říci, musí být pravdivá a věrohodná. Když se ale na jevišti … jen tak skotačí a navrch přidá pár nesmyslů, to je potom cancání, které nemá s humorem nic společného. Divák to pozná a nesměje se tomu." (Kopecká, 2006)

Na DAMU jsem se s komedií poprvé setkal ve formě workshopu comedie dell´arte, který pro nás zařídil náš vedoucí pedagog Daniel Hrbek ve spolupráci s herečkou Martinou Krátkou.
V daném semestru jsme se měli zabývat komedií a pan Hrbek nám chtěl udělat obecný úvod formou cvičení, na kterých bychom si vyzkoušeli mimo jiné pro komedii potřebný timing, pointování, fyzickou zdatnost a plastičnost těla.

Každý podvečer jsme se scházeli na malém cvičebním sále, kde na nás čekala Martina Krátká, která nás postupně prováděla celým workshopem. Workshopu předcházela přednáška o tom, co vlastně komedie je, kdy vznikla, jak se postupem času transformovala, jaké tradiční prvky se v komediích objevují do dnešních dní. Dokonce jsme měli ojedinělou možnost vidět kožené masky na obličej vyrobené přímo v Itálii. Tudíž stejné masky, jako ve 14. století používali mistři commedie dell´arte.

Lekce začínaly rozcvičkou, kdy jsme sami nebo ve dvojicích zkoušeli uvolňovat a zase mobilizovat různé části těla nebo se vodit za doprovodu partnera se zavřenýma očima po místnosti. Lekce byly zaměřeny na zbystření schopnosti vnímat své vlastní tělo a jeho částí. Domů jsme si vždy odnesli úkol, který jsme měli do dalšího dnes zpracovat. Například vytvořit etudu na téma cesta životem či ztvárnit pohyb vybraného zvířete. Jedním z úkolů byla přeměna člověka ve zvíře. Rozhodl jsem se, že se stanu starým mužem chodícím o holi, kterému spadnou brýle. Klekne tedy na kolena a počne je hledat, pak se postupně tápáním rukou ve tmě dostane až skoro na zem a promění se ve čmuchajícího krtka.

Další cvičení spočívalo ve vyprávění příběhu, který jsem zároveň přesně opačně herecky ztvárňoval. Bylo to cvičení na uvědomění si, jak důležitý komediální efekt má kontrast. Povídal jsem tedy, jak jsem nachytal přítelkyni v restauraci na večeři s jiným. Například jsem popisoval, jak jsem rozrazil dveře lokálu a zařval na číšníka. Přitom jsem pomalu vzal za kliku, dveře otevřel a nesmělým gestem jsem se omluvil kolemjdoucímu číšníkovi za vyrušení. Mluvil jsem o tom, jak jsem na muže, který sváděl mojí přítelkyni, ukázal sprosté gesto, přitom jsem hrál, jak mu s bojácným úsměvem pomalinku mávám. Tímhle

způsobem jsem odvykládal krátký příběh, který končil tím, že mě muž za pomoci číšníka z restaurace vyrazil. Nebylo to jednoduché cvičení, přesto se mi podařilo splnit ho velice dobře. Dokázal jsem se v něm uvolnit natolik, abych dal volný průchod jakékoliv tvůrčí práci. Nemyslel jsem vůbec na to, co se bude dít, ale podařilo se mi jednat tady a teď. Velmi mi tehdy pomohl smích spolužáků, kteří mě tak ujistili v tom, že, co dělám, dělám dobře, a měl jsem okamžitou odezvu.

Další z etud, které sloužily pro osahávání si principů comedie dell´arte, byla práce na jednotlivých archetypech objevujících se v comedii dell´arte. Například jak se pohybuje archetyp milence, že má lehké nohy, hbité ladné pohyby rukou nebo naopak starý archetyp lstivého, chamtivého a hrbatého pantalona, který se pohybuje u země, šoupe nohama a malýma ručičkama se jakoby odráží od vzduchu okolo sebe, aby byl vůbec schopen pohybovat se vpřed. Další z archetypů, které jsme si postupně všichni vyzkoušeli, byl kapitáno. Muž, který je zvyklý chvástat se úspěchy, které nikdy nedokázal, chlubit se cizím peřím, ale zbaběle utéct pokaždé, když se objeví nebezpečí. Připravil jsem si, jak přichází do místnosti plné lidí a v postoji antického bojovníka s vypnutou hrudí vykládá, že je největší silák a nebojsa, který pomocí levé ruky na potkání zabíjí a pravou nepoužívá, protože se jí sám bojí.
Tímhle způsobem jsme si postupně ve volném prostoru osahali chůzi, pohyb, přemýšlení jednotlivých postav a poté jsme se rozdělili do skupin a směle se vrhli na tvorbu společné etudy.

Jana Kotrbatá a Kamila Janovičová vytvořily krásné dva staré pantalony, kteří v honbě za malým zlaťáčkem ležícím na zemi byli schopni udělat cokoliv. Z obyčejného přetahování o zlaťák vznikl boj na život a na smrt, kdy se jezdilo imaginárně tu na koni, tu na motorce, tu se běželo či se odehrávaly býčí zápasy. Já jsem se společně s parťačkou Terezou Terberovou pustil do odkrývání tajů archetypů sluhů. Bystrých, rychlých, avšak věčně smolařských postav, které většinou v ději comedie dell´arte sloužily ke způsobení i následnému rozpletení zápletky. S Terkou jsme se rozhodli, že naše postavy se budou pokoušet sjednat si dostaveníčko. Začali jsme určením stylu chůze našich postav. Každé z postav comedie dell´arte patří nějaký základní postoj a způsob pohybu. Milenci jsou lehcí a ladní, kapitano je vyprsený a rovný jako tyč, pantalone naproti tomu shrbený téměř k zemi, s ručičkama plácajícíma kolem sebe jako brouk. Pohyb sluhů je charakterizován snahou o ladnost milenců a sílu kapitánů, ale zároveň o prozíravou připravenost kdykoliv se přikrčit a skrýt před pevnou a nelítostnou rukou jejich pánů. Já si zvolil rychlý střídavý krok sun krok, pomocí kterého je vyjádřena ona snaha o lehkost a zároveň opatrná hbitost. Tereza si nakonec našla styl chůze, při kterém klade nožku před nožku podobně jako kdysi Charlie Chaplin. Pustili jsme se tedy do zkoušení etud. Pomáhal nám náš režisér Jan Holec, který také režijně přispíval k vývoji děje. S partnerkou jsme začali

zkoušením situací, kdy si dva sluhové snaží nenápadně předat kartičku s pozváním na schůzku až po schůzku samotnou. Postupem času jsme zjistili, že styl comedie dell´arte, který jsme začali modernizovat do formy, která nám vyhovovala, umožňuje mnohem víc, než jsme tušili. Odpadly veškeré zábrany a rázem jsme etudu, která se předtím odehrávala na lavičce u kašny, přesunuli do moderního auta. Jediná věc na scéně jsou dvě židle, pomocí kterých určujeme prostředí, kde právě jsme. Židle tedy představovaly auto, opěrku ruky při střelbě na růže na pouti, kolotoč nebo vesmírnou loď. Nakonec vznikla etuda téměř beze slov dlouhá bezmála dvacet minut. Její děj začíná v autě, ve kterém přijíždím pro Terku, abychom společně odjeli na rande. Cestou nás začnou honit policisté, dostaneme se v raketě na Měsíc, poté do lunaparku, kde vyzkoušíme několik atrakcí a nakonec se vrátíme zpět do auta, kde dojde ke kýženému polibku. Pointu etudy jsme dozkoušeli a vycizelovali do tvaru, že na začátku se oba "zkrášlíme" tím, že si dofoukneme různé části těla do ideální podoby. Terka si přifoukne prsa, zvětší zadek, rty a její řasy nabudou na objemu. Já si naopak zmenším velkou hruď a způsobím nárůst intimní partie. Na konci příběhu, když se nám po všech peripetiích podaří dát si pusu a společně souznít, omylem vyfouknu Terce jedno prso, ta mě udeří a vyfoukne mi hruď, takto si navzájem oplácíme, až se nakonec zcela odhalí naše původní podoba. Jeden druhého se lekneme a utečeme. Workshop comedie dell´arte nám velmi prospěl v pochopení komediálních principů a v posílení víry ve svobodné zkoušení. Často se stávalo, že etuda nebyla dobře vystavěná nebo měla špatnou pointu, ale právě na hledání a zpřesňování toho, čemu Václav Havel ve své studii říká anatomie gagu, bylo pro mne nejinspirativnější a naučil jsem se na tom nejvíc. Při zkoušení mě hodně trápila moje fyzická a pohybová dispozice. Jsem velký a poměrně zdatné tělesné konstituce, takže vydržet celou dobu v rychlém pohybu nebylo jednoduché. Celý příběh v comedii dell´arte je postaven na gestech a mimice, diváci reagují na každý, byť sebemenší pohyb, takže je třeba být maximálně soustředěný. Je nutné, aby gesta byla jednoznačná, výrazná. Když jsem si v příběhu imaginárně přivřel ruku do dveří automobilu, bolest musela být čitelná, viditelná a uvěřitelná až do poslední řady. Kromě toho jsou jednotlivé gagy založeny také na dokonalém načasování a skvělé souhře partnerů. Jakákoliv drobný nesoulad může zkazit pointu v kterékoliv části příběhu. Je nutné navázat s partnerem perfektní kontakt, předvídat, umět nahrát, přizpůsobit se, reagovat, rozehrávat a improvizovat.

"Učte se sdělovat partnerovi své myšlenky a současně pozorovat, jestli došly k jeho vědomí a jaký na něj mají účinek. Sami pak musíte umět přijímat partnerova slova vždycky nově, jako byste je slyšeli poprvé; jen tak udržíte

proces vzájemného dávání a přijímání, proces vzájemného styku. Vyžaduje to ovšem velkou pozornost, techniku a hlavně disciplínu.” (Lukavský, 1978)

Na uvedeném představení jsem se hodně naučil, zdokonalil jsem techniku, upevnil schopnost soustředění. Posunul jsem se nejen herecky (přestože je představení téměř beze slov, pro diváka musíme být čitelní, aby se v příběhu dokázal orientovat), ale vyzkoušel jsem si i autorské dovednosti (když jsem tvořil scénář příběhu, musel jsem přemýšlet nad srozumitelností i pointováním).

“ Zvláštnost a nesnadnost hereckého umění spočívá v tom, že herec je současně ve styku současně s partnerem i divákem. S prvním přímo a bezprostředně, s druhým nepřímo a zprostředkovaně, přes styk s partnerem. “ (Lukavský, 1978)

Moje partnerka mně všechny případné herecké nesnáze usnadňovala a naše představení mělo úspěch, proto jsme se s režisérem dohodli na jeho rozšíření na 60 minut a dodnes jej pod názvem Chaplinovy děti spolu s uvedenou dívčí dvojicí Janovičová – Kotrbatá, předvádíme na Studiové scéně Švandova divadla pod hlavičkou Divadla Spektákl.

5 Drama - A. a V. Mrštíkové, G. Preissová: Maryšo! Evo! Dom!

Moje první větší setkání s dramatickou rolí budu mít spojeno s jedním z našich nejúspěšnějších klauzurních představení. Jan Holec nám společně s dramaturgyněmi Barborou Hančilovou a Kamilou Krbcovou v zimním semestru druhého ročníku představili hru Maryšo! Evo! Dom! Jedná se o kompilaci dvou her, a to Maryši od Viléma a Aloise Mrštíkových a Gazdiny roby od Gabriely Preissové. Hlavní hrdinky ztvárňují Kamila Trnková jako Eva a Beáta Kaňoková jako Maryša. Já jsem byl obsazen do role Lízala, Maryšina otce. Hra je napsaná tak, aby divák viděl spojitost mezi osudem Maryši a Evy. Obě jsou nuceny provdat se za někoho, koho nechtějí, a ztratí svou lásku, nakonec však obě docílí toho, že se břemena, která jim byla naložena, každá po svém zbaví.

Na prvních čtených zkouškách jsme se bavili o tom, že bychom chtěli hrát o tématech, jako jsou předsudky, tabu, co je ve společnosti zapovězené, o rodině, nebo i o víře. Já jsem se zprvu zalekl, že role Lízala pro mě bude dost obtížná a nečitelná, ale na druhou stranu jsem se těšil, že se mi naskytla šance pokusit se ztvárnit v mých očích tak těžkou charakterní roli. Práce pro mě byla složitá, protože jsem jako jeden z nejmladších ze souboru musel ztvárnit nejstarší postavu, postavu otce, který je nucen zradit a zklamat svou dceru. Přemýšlel jsem, jak docílit toho, aby moje figura byla věrohodná, aby můj věk nebyl viditelným hendikepem. Čím se liší starší člověk od mladého? Soustředil jsem se na tři základní oblasti - na tělesnou změnu, na modulaci hlasu a na vhodné herecké prostředky. S tělesnou změnou mi pomohl i kostým. Měl jsem oblečený velký, těžký, tmavý kabát, který mě dělal větším. Kromě toho jsem se snažil stále držet široká ramena, abych působil hřmotněji a robustněji. Na jevišti jsem se pohyboval jako starší člověk, pomalu, rozvážně, mírně přihrbeně. Dále jsem mluvil hlubším, zastřenějším hlasem. Nakonec jsem zjistil, že se zase mnohem víc soustředím na to, jak u zkoušení vypadá moje postava než na samotné jednání v situaci. Rozhodl jsem se tedy, že se pokusím dostat ke své postavě zevnitř a vytáhnout ji ven, ne naopak, jak dříve bývalo většinou mým zvykem, kdy jsem se stále snažil vcítit do postavy a hrát ji vnějškově dramaticky. Avšak emoce ani pravda se nedostavovaly. Myslím, že to bylo proto, že jsem stále myslel na výsledek, na to jak by měl vypadat celek.

"Jedině správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, ze kterých vznikl a které prožitek vyvolaly. To je půda, kterou je třeba kypřit, aby z ní vyklíčil cit. Proto nemáme nikdy začínat výsledkem." (Lukavský, 1978)

V této roli pro mě bylo náročné představovat si emoce otce, navíc člověka, který se zříká své dcery. Ale nezbylo, než si v mysli představit dramatickou

situaci, která by se mě dotkla, kterou bych pochopil. Při pozdějším zkoušení jsem se proto prostě snažil si sám pro sebe drama vyrobit. Rozhodl jsem se, že se nebudu blokovat obrazy o tom, jak se otec zříká své dcery, jak se u toho cítí, ale představoval jsem si, jak by vypadalo, kdybych se bytostně pohádal s kamarádem. V tu chvíli jsem dokázal pocítit emoci, kterou jsem již někdy zažil, a to začala být správná cesta. S tím se dostavilo i to, že jsem již nemusel nic modulovat, stačilo na jevišti existovat. Pomohlo mi vnímat obyčejný pocit člověka, kterého se něco silně dotklo a hluboko v srdci zradilo. Objevil jsem postoj, díky kterému byl výsledek mnohem silnější než všechno nepravdivé snažení předtím.

"Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek." (Lukavský, 1978)

6 Role na pomezí

Ve škole jsme se při tvorbě nesetkali pouze s rolemi ryze dramatického či komického charakteru, ale i s rolemi tragikomickými. Měl jsem možnost setkat se s tragikomickou postavou barona Tuzenbacha z vaudevillu Tři Sestry dramatika Antona Pavloviče Čechova a s postavou Moe ze hry Pomona současného britského dramatika Alistaira McDowalla.

6.1 A. P. Čechov: Tři Sestry

Při zkoušení klauzurní inscenace Tři sestry a později třetího diskového představení Téměř tři sestry jsem zažil několik momentů, které si myslím též ovlivnily můj náhled na herectví.

Drama Tři sestry napsal ruský dramatik Anton Pavlovič Čechov v roce 1900, poprvé byla hra uvedena o rok později v Moskevském uměleckém akademickém divadle. Hra se sestává ze čtyř dějství. Hlavní dějová linie hry popisuje osud tří sester Prozorovových a jejich bratra Andreje Sergejeviče. Sourozenci Olga, Marie, Irina a Andrej zůstávají i po smrti svého otce, armádního generála, v maloměstě, kde žili společně s ním a jeho posádkou. Postupně zjišťují, že přichází nemilosrdné dospívání a nutnost postavit se v životě na vlastní nohy. Jejich touha po schování se před tíhou povinností, práce a osudu je přeměněna do snahy o útěk do rodné Moskvy. Jejich sen je ovšem postupně ničen okolnostmi, které do děje vnášejí ostatní postavy.

Hru jsme zkoušeli jako klauzurní cvičení ve třetím ročníku pod režijním vedením našeho pedagoga, režiséra a herce Tomáše Töpfera. Věkově starší postavy jako například sluha Ferapont či doktor Čebutykin se v naší textové úpravě nevyskytovaly, protože se dramaturgyně Barbora Hančilová rozhodla děj hry vyprávět pouze prostřednictvím mladé generace. Později, se naše ročníkové vedení, po domluvě s námi, rozhodlo přesunout klauzurní představení na prkna divadla DISK, abychom mohli při reprízování dál zúročovat herecké zkušenosti, které jsme při zkoušení s panem Töpferem získali. Při prvním čtení inscenace jsem se domníval, že je hra vesměs tragická, místy že se zde vyskytují prvky tragikomedie a že v pasážích, kde se dá mluvit o komice, je humor prvoplánový. Ovšem jak moc jsem se mýlil, jsem zjistil během zkoušení. Pro účely své diplomové práce budu postupně psát o herecky zajímavějších výstupech, kde se má postava vyskytovala a které mě ovlivnily v náhledu na herectví.

Scéna absolventské inscenace Téměř tři sestry, kterou vytvořil scénograf Lukáš Mathé, se dělila na dvě části, a to přední a zadní. V hlubší části jeviště jsou tyto scény rozděleny velkou, na tazích zavěšenou stěnou z látky, představující zeď pokoje či domu. Látka je v neutrální béžové barvě, aby se divák mylně nedomníval, že reprezentuje pouze jeden hrací prostor. V přední části jeviště se nacházejí jen dva menší bílé stolky obklopené několika židlemi. Uprostřed plátna je malý průchod, kudy se odchází ze scény. Na zadní scéně je vidět pouze jeden menší stolek, na kterém se povětšinou nachází láhve se skleničkami či v případě prvního dějství dort. Později jsou sklenice i dort odnášeny a místo nich zde začínáme během jednotlivých přestaveb kupit židle a stoly z první části scény, čímž vyvoláváme pocit stěhování, stísněnosti a prázdnoty. Na konci hry je první část jeviště zcela prázdná a v zadním prostoru vidí divák pouze na sebe

poskládané stoly a židle přehozené bílou plachtou. Boční východy, kudy v některých scénách též přicházejí a odcházejí herci, jsou v místě dvou bočních východů z divadla.

" Dekorační, zvukové a jiné technické prostředky jsou tedy povzbuzujícími činiteli pro náš cit. Na nás je, abychom se uměli na scéně dívat a vidět, oddat se vlivu prostředí a reagovat na všechno, co nás obklopuje. "(Lukavský, 1978)

První herecká překážka, se kterou jsem se potýkal, byla v prvním dějství. Na scéně sedí sestry Prozorovovy a mluví o smrti svého otce, jelikož je to přesně rok, co umřel. Chystá se oslava svátku nejmladší ze sester, krásné Iriny. Já jako Tuzenbach společně s Václavem Švarcem v roli Soleného stojíme u zadního stolku, mimo salon a bavíme se. Kdykoliv sestry promluví o své touze odjet do Moskvy, my vzadu během svého hovoru, aniž bychom je jako postavy slyšeli, reagujeme například slovy: "Ale to je nesmysl!", "Až naprší a uschne." a podobně. Tyto reakce jsou součástí naší hádky o tom, kolik je zdravý muž schopen uzvednout váhy. Náš dialog zároveň jakoby nevědomky zasahuje do rozhovoru sester. Například naše replika "ale to je nesmysl" se ozve právě tehdy, když se sestry baví o tom, že se Irině v noci zdál sen, že odjela pryč do Moskvy. Naše dvojice tak během hádky zároveň předvídá, že se jim nic z jejich plánů a snů nepovede.
Při práci na inscenaci jsme v této scéně s představitelem Soleného, Václavem Švarcem, zprvu zkoušeli jen procházet v zadní části jeviště a v průhledu pronášet své repliky, ale nebyli jsme spokojeni, protože toto pojetí působilo příliš prvoplánově. Hledali jsme lepší cestu. Nakonec nás napadlo postavit se vzadu ke stolku, popíjet u toho, debatovat a ve správný čas jen pozvednout hlas a příslušné věty pronést. Poté, co naše rozepře u stolu skončí, odejdu do přední části jeviště.
Jednou jsem se s Václavem Švarcem přel natolik, že když jsem hádku končil větou: "Mluvíte takové nesmysly, že už vás nemůžu poslouchat!" a jak jsem byl po celou dobu koncentrovaný na hádku, ale nemohl se nahlas přít, vložil jsem veškerou energii do poslední věty hádky, která zaznívá nahlas, aby přerušila sestry. Sklenici, kterou jsem držel v ruce, jsem o stůl rozbil. Přílišná křeč a snaha o prožití hádky vyústily v nečekanou a mnou nekontrolovanou reakci. Později jsme se naučili hádku plynule rozdělovat, tato scéna mi sloužila mimo jako dobré místo pro snahu zlepšit ovládání napětí, modulace a gradace hlasu a zároveň nás učila poslouchat partnery, abychom včas reagovali svými replikami.

V přední části jeviště jsem měl zase za úkol hovořit o novém veliteli naší baterie ve městě, podplukovníkovi Veršininovi. Vyjadřuji se o něm jako o mluvkovi, který má bláznivou ženu, navštěvuje lepší společnost a všude si

stěžuje. A právě tady jsem se setkal s další z překážek, které jsem musel na cestě zkoušením této inscenace překonat a které mě posunovaly v mém herectví vpřed. Zadání bylo jasné: přijít na jeviště, postavit se a mluvit. Ale nešlo to, měl jsem stále tendenci sedat si, popocházet, brát něco do rukou, zkrátka schovávat se za nějakou činnost nebo rekvizitu. Prosté stání pro mě bylo nepřirozené a přišlo mi málo aktivní, zdálo se mi, že zdržuju, a tak jsem všechny své repliky překotně odvykládal. Pan Töpfer mně tehdy vysvětloval, že stačí pouze stát a pokusit se na jevišti existovat a poté, že můžu mluvit, jak dlouho budu chtít. Zkusil jsem to tedy, nesedal jsem si ani jsem nebral do rukou žádnou sklenici. Nakonec jsem text procítil a odehrál ho v klidu, ve stoje. Fungovalo to, postupem času jsem získával herecké sebevědomí a sílu na překonávání těchto zdánlivých bloků.

Další ze zajímavých momentů nastal v dějství druhém, kdy s Irinou přicházíme nevhod do objímání Veršinina s Marií, které ztvárňovali Adam Vacula a Kamila Janovičová. Podplukovník Veršinin začne z nouze a pocitu trapnosti mluvit o touze dát si čaj. Když čaj nenesou, navrhne z legrace, že je ideální čas začít o něčem filozofovat. Já na řečnickou nabídku odpovídám replikou: "Dobře, tak pojďte. Na jaké téma?" Ze začátku zkoušení jsem se při tom usmíval a můj vnitřní podtext mě vedl směrem k odlehčení, udělání šprýmu, bodré poznámce: "Tak tedy se do toho pustíme, ukážu vám, jak filosofovat. Vyznamenám se před Irinou, že vás ve filozofování o světě porazím …" To vše s úsměvem. Zjistil jsem ale, že replice něco chybí, že vlastně vzniklá situace a podtext nejsou ani vážné, ani komické, ale že se na jevišti odehrává něco na pomezí, něco na půli cesty. Reakce diváků ostatně značila to samé, přicházelo vlažné pousmání. Nabízelo se tedy pokusit se zesílit komičnost té repliky, nejlépe snahou o zesměšnění Tuzenbacha. Bude vypadat, že si moc věří, přijme výzvu o filozofování skoro až arogantně. Ovšem ani to komické nebylo, protože nebylo čemu se smát. Pan režisér Tomáš Töpfer mě ale navedl jiným směrem, který se ukázal být zcela správný. Měl jsem uvedenou repliku přednést s největší možnou vážností, soustředěním a odhodláním. V tu chvíli se ukázala celá škála barev chudáka Tuzenbacha, který ve své naivitě a snaze předvést se před Irinou, demonstrovat, že je taky inteligentní a umí vzletně mluvit, naprosto oddaně a slepě skáče na pouhý povzdech Veršinina. Diváci se v tu chvíli smějí, protože se jim Tuzenbach otevře a ukáže se víc než jen pouhý vtip, ale všechno, co je za ním - strast, smutek, touha, bolest, odhodlání, naivita. Myslím, že uvedený postup a přístup si diváci obrovsky cení. A mně to pomohlo nazírat na komediální situace z úplně jiného směru. Pochopit komedii jako vážnou věc, jako boj o přežití, snahu o úspěch a uznání, které se nedostavují.

Další místo, kde se uvedený způsob uchopení podtextu a situace objevil, byla scéna, ve které Solený vysvětluje smějícímu se Veršininovi, proč je nádraží

tak vzdálené od města. Kolega Václav Švarc toto sdělení při čtení - a s ním v duchu i já - mylně interpretoval jako vtip. Že je vzdálené proto, že je daleko, a kdyby bylo blízko, tak by zkrátka daleko nebylo. Dostavil se stejný problém jako u předchozí situace. Jednoduchý a prvoplánový humor by stačil, ale divák by se ochudil o hereckou barvu z palety Soleného. Pan režisér nám na při zkoušení vysvětlil, jak to Solený myslí a proč to říká. Celá situace spočívá v tom, že je Soleného sdělení zase myšleno naprosto vážně. Solený je bytosně přesvědčený že nádraží je daleko, protože ho zkrátka daleko postavili, a tak si lidé musejí dojít dál, pokud někam chtějí jet vlakem. A kdyby bylo nádraží blízko, tak by prostě daleko nebylo. A my, Rusové, se podřídíme věci, ne že by se naopak věci podřizovaly nám. Tak to v Rusku funguje a je to naprosto logické. Strohost, přímočarost a přesvědčenost, s jakou Václav Švarc repliky odehrál, byly strhující. Divák měl zase možnost podívat se hlouběji do mysli Soleného a do hlubší podstaty celé hry.

"Všecko na scéně musí být přesvědčující jak pro herce samého, tak pro jeho partnery i pro přihlížející diváky. Vše má vzbuzovat víru, že v opravdovém životě mohou existovat city podobné těm, které zakouší na scéně sám herec při své tvůrčí práci. Každý okamžik našeho pobytu na scéně musí být pečetěn vírou v opravdovost prožívaného citu a opravdovost předváděného jednání! Taková vnitřní pravda a naivní víra v ni jsou pro herce na jevišti nezbytný…"
(Stanislavskij, 1946)

6.2 A. McDowall: Pomona

"…řekněte herci, že jeho role, úloha, jednání jsou psychologicky hluboké, tragické a okamžitě se začne napínat, předstírat vášeň "trhat ji na cucky" nebo babrat se v duši a zbytečně znásilňovat cit. Ale vytknete-li herci ten nejjednodušší fysický úkol a obdáte ho poutavými a vzrušujícími danými okolnostmi, počne, aby ho splnil, jednat beze strachu a bez přemýšlení o tom, zda v tom, co dělá, je skryta psychologie, tragédie nebo drama." (Stanislavskij, 1946)

Zkoušení předposlední diskové inscenace Pomona pro mě bylo jednou z nejnáročnějších hereckých prací vůbec. Pod vedením režiséra Jana Holce a dramaturga Davida Košťáka vznikl útvar, který nelze jednoznačně označit za komedii ani za dramatickou hru. Text, se kterým jsme pracovali, byl do jisté míry autorsky neucelený a volný, experimentální. Situace byly mnohdy jen naznačené, ve hře se střídají různá časová i dějová pásma. S podobně obtížným textem jsem se předtím setkal pouze jednou, a to při zkoušení klauzurní inscenace Crave od Sarah Kaneové, kde byly postavy označeny pouze písmeny a repliky se mohly téměř volně přiřazovat kterékoliv figuře. Práce na tomhle textu byla senzační a jedinečná v možnosti tvůrčí herecké práce. Nebylo nic předepsané, žádné svazování, jak by měla hra vypadat, text měl spousty možných výkladů.

Zkoušení klauzury Crave s sebou neslo další atributy, jako například obrovské oddání se hereckým partnerům. Jak ve společném rytmu, tak myšlenkové hbitosti a schopnosti uvědomit si, co má partner právě na mysli a co ztvárňuje. Například krátká pasáž se pouhou zdánlivě drobnější pohybovou nuancí a rozdílnou intonací mohla odehrávat v psychiatrické léčebně, nebo naopak třeba v parku. Bylo jen na nás, jak se na sebe napojíme a budeme schopni tvořit jakýsi myšlenkový prostor. Můžu říct, že se nám to docela povedlo a mně samotného to velmi posunulo ve vnímání textů a možností hraní, protože tenhle styl her a hraní mi do té doby blízký vůbec nebyl. Byla to pro mě práce složitější, protože jsem nebyl schopný tak jednoduše vnímat a číst oblouk postavy, což do velké míry přičítám faktu, že jsme pracovali pouze s úryvkem a spíše než tvořením ucelené postavy jsme se v rámci klauzur a cvičení zabývali prací s prázdným prostorem, hereckou souhrou více partnerů, střihem a hlavně se soustředili na složitější text.

Autor inscenace Pomona Allistar McDowall píše, že k napsání hry ho vedl mimo jiné zážitek, kdy sám v noci v autě bloudil uprostřed Manchesteru a nemohl najít sjezd z dálnice, až dorazil k opuštěnému a zarostlému ostrůvku uprostřed města, kde nebylo nic než beton a trsy trávy. Dramatik zjistil, že nikdo neví, k čemu tento opuštěný ostrůvek slouží. Ta představa ho zaujala a vyděsila zároveň a motivovala ho k napsání hry Pomona. McDowall hru pojal jako mystickou a

neupřesněnou změť lidských osudů. V původním autorově textu je hra koncipována jako Dračí doupě, kde postavy hází kostkami, a tím ovlivňují osud svých hrdinů. Tyto hrdiny máme jako herci ztvárňovat.

Jan Holec s Davidem Košťákem se rozhodli pro úpravu textu a Dračí doupě přeměnili na počítačovou hru a svět, ve kterém se hrdinové nacházejí, na virtuální realitu. Divák tedy sleduje dramatické osudy jednotlivých postav a až na konci se dozví, že vše byla pouhá virtuální realita odehrávající se v hlavách lidí připojených k počítačovému serveru. Jedna z překážek, se kterou jsem se při zkoušení potýkal, byl nedostatek informací, které jsme obdrželi na první čtené zkoušce. Z důvodu, že text byl natolik volný a tvárný a že ani samotný režisér nevěděl, jak přesně bude hru koncipovat a co na konci vznikne za tvar, jsem si nebyl jistý všemi údaji ke své postavě a hře samotné.

"První seznámení herce s rolí je první etapa tvorby. Je to složitý proces a musíme k němu být obzvlášť pozorní. První dojmy, ať jsou dobré, či špatné, se herci vrývají hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté… Nesprávný přístup k seznámení s hrou a rolí první dojmy pokazí. Z příliš letmých či zkomolených dojmů vzniká v herci o hře i roli falešná představa a co horšího:předpojatost." (Lukavský, 1978)

Ze začátku jsme s tvůrci inscenace hodně mluvili o mystice, o uzavřeném, temném městě, ve kterém se by se hra měla odehrávat. To vše mně utvořilo v hlavě předběžný obrázek o tom, jak by hra mohla vypadat a jak by se měla má postava v tomhle světě chovat, a také o žánru a výrazových prostředích. Během čtených zkoušek padalo mnoho dotazů na svět, ve kterém se mají naše postavy pohybovat. Odpovědi režiséra a dramaturga byly čas od času bohužel neucelené, protože sami ještě přesně nevěděli, kudy se bude hra vyvíjet. Autor v tomhle ohledu nechal mnoho možností. Stávalo se tedy, že některé postavy náš dramaturg rozepsal na dva herce, jinou figuru naopak škrtl. Proto si myslím, že jsme při některých scénách ze začátku vůbec hledali žánr, který by byl pro hraní vhodný. Při čtených zkouškách jsme se bavili o dramatických lidských osudech, o žánru, který je dramaticky vyhrocený, nemilosrdný. Při dalších čtených a později při zkoušení jsme ovšem začali přicházet na to, že naše hra není jen dramatického žánru, ale i komediálního. Na základě toho začali režisér s dramaturgem koncept hry a svět mírně pozměňovat, což nám začalo měnit některé motivace.

Hra má mimo jiné upozornit na nebezpečí uzavírání se před realitou a útěkem do světa virtuálních her.

Hraji postavu Moa, který společně s Charliem hlídá vstup do Pomony, místa, o kterém nikdo neví, k čemu slouží. Moe si myslí, že se tam zabíjejí lidé a natáčí se u toho, jiní si myslí, že tam transplantují orgány atd. Nakonec se ukáže,

že Pomona je centrála, odkud se celý virtuální svět vysílá a vniknutí do ní znamená konec hry. Správce serveru se tomu snaží zabránit, a proto postavám vnucuje myšlenku, že Pomona je místo, kde se odehrávají hrůzostrašné věci. Neucelený názor na žánr a styl hraní se projevil například v mém prvním výstupu, kde se snaží mnou ztvárňovaná postava Moe donutit kolegu Charlieho, aby se navzájem ošklivě poranili, a tím vyvolali dojem, že byli přepadeni. Chtějí tak získat alibi, protože jim před chvílí utekla dívka, kterou měli za úkol držet v zajetí a vyslýchat pod pohrůžkou vlastní smrti. Moe Charlieho nutí, aby mu dal pěstí, ten to nakonec udělá, což ovšem nestačí, tak Moe popadne nůž a přesvědčí Charlieho, že jediná možnost, jak přežít, je ošklivě se pobodat. Ze začátku jsme zkoušeli psychologicky umyslet vývoj situace a "na vážno" odehrát například bodání. Později jsme začali žánr měnit na komedii až komedii dell´arte, vystavěli jsme si lazzi dvou "sluhů", kteří v zoufalé situaci dělají ještě zoufalejší věci. Problém ovšem nastal ve chvíli, kdy přišly na řadu jiné části, které byly zase úplně vážné. Například v jiné situaci přichází má postava do nevěstince za prostitutkou, a postupně se jí vyzpovídá ze svých trápení a jako osobě, která má šanci Moeho pochopit, jí odhalí sen, který nikomu jinému ve hře neřekne. Uvedené způsobilo, že jsem začal pociťovat silný rozpor mezi těmito scénami a podvědomě se je snažil nějak vycentrovat ve výrazových prostředcích a energii, takže se začalo stávat, že v odlehčené komedii dell´arte jsem zvážňoval a snažit se situaci mít racionálně pod kontrolou a ve vážných scénách jsem začal timingem tvořit vtipnost. Při této změně postoje k postavě se ukázalo, že diváci, kteří se dříve během první scény smáli, do jakého absurdna s nožem dovedeme situaci dovést, se smát přestali, protože jsem tuto scénu psychologicky zatížil.

Tento způsob hraní "napůl" vnímám jako nevýhodný pro jakýkoliv žánr. Naopak ve chvílích, kdy jsem měl být vážný a citlivý jsem působil nepřesvědčivě. Věřím, že komedie proto, aby byla vtipná, musí mít velmi vážný obsah. Herec, který přichází na scénu, musí řešit bytostně vážný a naléhavý problém, který ztvárňovanou figuru tíží. Způsob jakým postava zápasí s problémy, jak se jí nedaří je odstranit, jak do nich stále hlouběji zabředá, je následně zdrojem komiky. Naopak vážná hra musí mít i odlehčené momenty, které zase způsobí, že se postava mnohdy ukáže i z jiného úhlu pohledu a odkryjí se jiné její barvy, což postavu zlidští a divákovi umožní si ji oblíbit. Nadto se utvoří expozice pro drama, které má teprve přijít. Ovšem zmíněná neukotvenost, která mě potkala v Pomoně, způsobila, že jsem přestával věřit tomu, co hraji. Automaticky jsem dopředu bál, že se diváci nebudou smát a u dramatických situací mi nebudou věřit. Nejistota herce v sebe sama na jevišti je cesta, jak nebýt nikdy věcný a konkrétní, a cesta k tomu ztratit postoj, to znamená stát se divácky nepotřebným. Přesto můžu říct, že právě tato nelehkost při zkoušení a reprízování způsobila, že jsem se na hru snažil nazírat z různých úhlů a stále ji při

každé repríze prozkoumávat, což se na konec ukázalo herecky velmi žádoucí, protože jsem si mohl během reprízování zkoušet hledat správnou míru uvěřitelnosti a žánrových poloh, ve kterých se má postava nacházela. Pro mě byla práce na diskové inscenaci Pomona jedním dlouhým, přínosným tréninkem pro herce, který chce pochopit, obhájit a uvěřitelně zahrát svou roli.

7 Závěr

V diplomové práci nazvané Tvorba dramatické a komediální postavy jsem reflektoval a shrnul svoje poznatky a postoje při zkoušení a reprízování nastudovaných inscenací a na rozboru školních i mimoškolních postav, které jsem ztvárnil. Tento postup mi posloužil jako prostředek k hledání rozdílu a shody v tvorbě dramatických a komediálních postav a situací.

Cílem diplomové práce bylo porovnat tvorbu dramatické a komediální postavy z pohledu herce. Dospěl jsem k závěru, že hranice mezi komickým a tragickým je velmi tenká, že jejím překračováním a propojováním zdánlivě tragického s komickým a naopak lze hranou postavu zobrazovat v mnohdy neočekávané pestrosti.

Moje zkušenosti, které jsem při tvorbě role, formování postavy a následném opakovaném reprízování na jevišti získal, mě vedou k závěru, že pro to, aby vznikla dobrá dramatická či komediální postava, je třeba umět najít a předvést odlehčení ve formě vtipu nebo navození komické situace, abych tím jako herec získal lepší expozici pro následné drama, které postavu potká. Tím mám zároveň možnost ukázat divákům více poloh a barev své postavy. Divák si oblíbí i tragickou postavu, pokud herec ukáže, že je jeho postava vtipná, což jsem si ověřil na Tuzenbachovi ve Třech sestrách. Ukázalo se, že když komediální scénu hraji bytostně vážně, teprve potom vznikne vtip. Už vím, že prvoplánovým, „vyráběným" humorem svou postavu velmi ochuzuji a ve výsledku jsem diváku nepříjemný. A herec, který působí na diváka nepříjemně, nikdy nevzbudí smích. Smích je očistná katarzní reakce. Prostřednictvím postavy Richarda III. jsem se naučil zkoušet naplno, nebát se trapnosti a pracovat na tom, abych se stále nekontroloval. Postava Lízala z Maryši mě naučila v dramatické roli věřit myšlence a obsahu sdělení, být konkrétní a zároveň se nesnažit na jevišti hrát, nýbrž existovat pouze se svou entitou. Comedie dell´arte mě přivedla k poznání, že moje postava musí mít nějaký nevyřešený problém, kterým se aktuálně zabývá, a já jako herec musím vědět, proč na jeviště jdu, jak mohu své postavě pomoci problém řešit.

8 Použité zdroje

DIFA JAMU v Brně - DIFA [online]. Dostupné z: http://difa.jamu.cz/slovnik-vdn/data.xml

KOPECKÁ, Slávka. *Smích a slzy Vladimíra Menšíka*. Praha: Slávka Kopecká, 2006. ISBN 80-86631-36-2.

LUKAVSKÝ, Radovan, ed. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

ZINDELOVÁ, Miluše a Jana BEDNÁŘOVÁ. *Vinohradské listování*. Praha: Paseka, 1992. ISBN 80-85192-47-0.