

Rok jedna – Popis jednoho zápasu

Adeptům herectví při prvních krůčcích studia na DAMU často opakují dva své oblíbené citáty z Franze Kafky a Tennesseeho Williamse:

*Franz Kafka: Je jenom jedna cesta. Ta má. Ale všichni, kdo po ní jdou, jsou mými bratry.*⁴

*Tennessee Williams: Lidé z divočiny nechávají za sebou kůže, čistounké kůže, zuby a vybělené kosti, a to jsou znamení, která odevzdává jeden druhému, aby člověk, když je na útěku, našel cestu za svými druhy... (Karola v Sestupu Orfeově)*⁵

Za celou dobu pedagogického působení na DAMU, během něhož jsem ušla nepochybně velký kus cesty, zůstala jedna premisa neměnná. Nejtěžší a zároveň nejdůležitější je začátek. První a druhý semestr! Skoro by se mi chtělo odvážně tvrdit, že kdo má dobře a promyšleně postavenou metodiku prvního ročníku, je hotový pedagog. I já jsem v tomto ohledu prodělala poměrně bouřlivý vývoj, a domnívám se, že zdaleka není ukončený.

Kruciální otázkou startu je – *TEXT* ano, či *NE*? A pokud připustíme vůbec text, jaké by měl být povahy?

Zde si musím dovolit malou odbočku. Mojí hereckou anamnézou je cesta z nejmenšího studiového divadla v Praze (Divadlo na okraji 1982–1990: sál divadla Rubín pro zhruba osmdesát diváků) bez povlovného přechodu rovnou do největšího repertoárového divadla

4 Franz Kafka. *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. Praha: Odeon, 1990

5 Tennessee Williams. *Sestup Orfeův*. Přeložili Jan Grossman a Jiří Kolář. Praha: Orbis, 1962, s. 102–103

v zemi (Národní divadlo od roku 1990 dosud). Vzhledem k tomu byl i můj profesionální herecký vývoj poněkud disproporční. Přirozenými technickými dispozicemi jsem patrně předurčena spíše pro velký prostor, přesto jsem začala v miniaturním a nepochybně mne to nesmírně silně ovlivnilo. Zároveň k tomu přistupuje okolnost, že jsem začínala v divadle řekněme komunitního typu, vymezujícího se proti tehdejším „kamenným scénám“. Přechod z „divadla na okraji“ na oficiální první scénu byl speciálně pro mne velmi bolestný a nelehký, a to bez ohledu na to, že existence předlistopadové paralelní divadelní kultury byla samozřejmě podmíněna totalitním režimem. Většina divadel jako kdysi Divadlo na okraji vznikala alternativně „zdola“, na základě většinou generační a tvůrčí spřízněnosti (podobné je to jistě i dnes, ve zcela jiném režimu, jen „protest“ má jiné motivace: vymezení proti konzumu, globálnímu kapitalismu a možná i jisté akademičnosti). To mnohdy vyústovalo až v jakési spikleneckví, pocit jinakosti a vymezování se vůči velkým repertoárovým domům. Toto vymezení se týkalo jak dramaturgie, režijních postupů, tak zejména stylu herectví. Vrcholným fenoménem z hlediska divadelní historie v tomto smyslu bylo samozřejmě založení Činoherního klubu ve Smečkách v šedesátých letech jako divadla proslulého především osobnostním herectvím. Velmi často jsem při rozpravách s kmenovým režisérem Činoherního klubu Janem Kačerem slyšela, jakým způsobem fungovala dramaturgie. Témata, jež v sobě nosili jednotliví herci, kteří byli všichni velmi výraznými osobnostmi, potom často určovala volbu titulu. Byl-li například Pavel Landovský obsazen do role Lopachina (*Višňový sad*) nebo Hejtmana (*Revizor*), hercovo osobní téma a téma dramatické postavy skoro splývaly. – Bezpochyby reakce na jistou akademičnost hereckého i režijního stylu velkých divadel repertoárových, kde panuje domněnka, že velký herec takzvaně zahraje všechno. Nárok na autenticitu, téma svobody umělecké, politické a nakonec i lidské bylo zřejmě v divadlech typu Činoherního klubu pocíťováno mnohem palčivěji, nekompromisněji.

Dalo by se namítnout, že téma svobody individua a jeho vzepření se osudu, moci, rodině, predestinaci atd. je explicitně obsaženo

ve všech velkých klasických dramatických textech, které uvádějí především repertoárové divadelní domy. Ale malá divadla, pokud se jich zmocňují, mají tendenci tyto texty vyhocovat, zbavovat je oněch „aliquotních tónů“, které je činí bohatě strukturovanými, a naopak je radikalizovat, zjednodušovat, mnohdy by se dalo připustit, že i znásilňovat. A to jde často ruku v ruce s osobní identifikací tvůrců. Právě tato intenzivní osobní identifikace s tématem, postavou je pak motorem často strhující autentičnosti, jež je na jevištích takových divadel k vidění. Na druhé straně nevýhodou bývá časté zúžení hereckých výrazových prostředků, jinými slovy, stává se, že herec pak hraje neustále totéž téma a tentýž typ. Takový postup vyžaduje silné soustředění na sebe samého jako na hereckou osobnost, dokonce by se možná dalo tvrdit, že je to sebeprosazování i na úkor dramatické postavy. Navlékání jí na sebe.

Když jsem poprvé stanula jako host na jevišti velké repertoárové scény,⁶ kam si mne režisér vypůjčil z Divadla na okraji zřejmě právě pro rozdílnost mých výrazových prostředků v kontrastu k ostatním hercům souboru – tato odlišnost byla podstatou a tématem oné role –, pamatuji si dodnes zcela fyzicky, že se mi projev všech herců zdál kultivovaný, ale na můj vkus vlašný. Zároveň jsem však byla zaskočena především jejich charakterizační a technickou bravurou, nuancemi. Analýza textu na čtených zkouškách se mi zdála málo osobní, odtažitá od občanské osobnosti herců samých, zároveň jsem ale vnímala jejich schopnost orientace a přirozené existence ve velkém prostoru, schopnost fixace a variability při řešení jednotlivých situací, jinými slovy technickou vybavenost, na jakou jsem nebyla zvyklá. Jako by se herci a režisér dívali na text zvenku dovnitř, zatímco já jsem byla zvyklá pracovat na textu přesně opačným směrem. Od sebe ven.

Tohle zjištění zásadně ovlivnilo i mé pedagogické začátky. Byla jsem přesvědčena, že začínající herec musí začít od sebe samého. Zorientovat se především sám ve své osobnosti a ohmatat a zmapovat její možnosti, zbavit se iluzí o sobě samém (to bývá

6 Jan Vedral: *Urmefisto*. Divadlo na Vinohradech 1988, režie Jan Kačer

většinou dosti bolestné), a zejména – a to je pro profesi herce naprosto základní disciplína – mít vycvičený vnitřní hmat na to, jak působím jako osobnost navenek, jak mne okolí (diváci) čtou. Zda, když zamýšlím to či ono sdělení, dokážu je také přetavit do fyzického jednání, mluvního projevu, mimiky, gestiky. Zkrátka zda obsah, který hodlám vyslat směrem k publiku, k němu skutečně dolétne tak, jak bych si představovala. Znalost sebe sama jsem u studentů preferovala před pilováním herecké techniky od naprostého počátku. Tedy, jinými slovy, dopřát mladému člověku, jenž stojí na prahu herecké kariéry, ten luxus zabývat se v úvodu tím nejdůležitějším a to je on sám, jeho tělo a jeho psýcha. Později jsem pro toto své – v počátku spíše intuitivní rozhodnutí – našla oporu například u profesora Jaroslava Vostrého v knize *Předpoklady hereckého projevu*. V kapitole *Být se* píše:

„Uvažujeme-li o předpokladech nezbytných k tomu, aby člověk mohl někoho zaujmout, musíme skutečně na prvním místě uvést okolnost, že jaksi opravdu JE. Tím samozřejmě nemyslíme prostou existenci nebo fyzickou přítomnost: tento člověk JE jaksi doopravdy, jakoby větší měrou, silněji, intenzívněji než druzí; jinak řečeno, projevuje se už svou pouhou přítomností, aniž na sebe jakkoli upozorňuje [...]. Má-li ovšem toto zjištění opravdu k něčemu být, musíme si položit otázku, na čem taková míra přítomné existence závisí. Nepochybně nás napadne, že musí souviset s určitým lidským obsahem. Také se přece o takovém člověku říká, že z něj něco jde. [...] Herec je někdo, kdo umí silněji, intenzívněji být nikoli vskrytu a jaksi vůbec, nýbrž naprosto zjevně, zde a teď. [...] To, co na nás působí, [...] [je] jakási vnitřní síla či energie, [...] kterou herec jakoby vysílá, vyzářuje. O takovém vyzařování mluvil už Stanislavskij. [...] Vyjdeme z toho, že to, co člověka, který nás upoutal, jakoby „prostupuje“, je to, co ho dělá jím samým. V tom případě můžeme říct alespoň tolik, že nic podobného nemůže připadat v úvahu, není-li člověk sám se sebou ve shodě. Jde vlastně o jistý druh SEBEVĚDOMÍ; samozřejmě nikoli [...] ve smyslu namyšlenosti [...]: mám na mysli stav, když si člověk uvědomuje sám sebe vzhledem ke svým bytostným lidským možnostem. Získat takové

sebevědomí není ovšem lehké. [...] [Z]ásadní podmínkou podobného hercova působení (vyzařování) je to, že je sám se sebou ve shodě.⁷

Rozhodla jsem se tedy v souvislosti se svými dosavadními zkušenostmi v praxi otevírat hereckou výchovu pod heslem SESTUP DO JÁ. A z toho logicky vyplynulo nepoužít v začátku text, a pokud ano, tedy pouze text ryze autorský, vyplývající z výzkumu SEBE SAMÉHO.

Ti, kteří jsou přijati, procházejí v prvním ročníku poměrně složitým osobnostním vývojem. Po celkem pochopitelné vlně euforie, kdy mají pocit vítězů – obstáli v obrovské konkurenci, tak jsou už hotoví herci – skoro pravidelně nastává, zejména v prvním ročníku, fáze intimní krize. Velmi mladí lidé v průměru mezi devatenácti a jedenadvaceti lety nemají povětšinou vůbec představu o tom, co je na DAMU čeká. Mívají (v souladu s tím, co jsem psala o první skupině uchazečů) o profesi herce značné iluze, obvykle související spíše se světem médií než se skutečnou existencí na jevišti.

A to bez ohledu na inteligenci a všeobecný rozhled. Prostě se těší, že půjdou z role do role, budou hrát ve filmu a v televizi a rozdávat na ulici autogramy. Po příchodu na školu bývají obvykle zaskočení. Nedostávají ony vysněné role, nejsou připraveni na fyzické vypětí, kterému jsou vystavováni v hodinách tréninku, akrobacie a jevištního pohybu. U mimopražských k tomu přistupuje také náraz na realitu života ve velkém městě, kde se nevyznají, bydlí na koleji, poprvé jsou odtrženi od bezpečí rodin (překvapuje mě, jak velký problém to u dnešní generace bývá).

Prvním, koho jsem na DAMU potkala a kdo měl precizně vypracovaný, dalo by se říci hotový model „iniciačního“ prvního semestru bez použití dramatického textu, byl profesor Miloš Horanský, jemuž jsem během prvních semestrů dvakrát po sobě asistovala. V ostatních ročnících se většinou aplikoval systém výuky, kdy se začínalo textem, tedy úryvky dialogů z klasické dramatiky, a to počínaje českou klasikou, antickou, Čechovem, Shakespearem atd.

7 Jaroslav Vostrý. *Předpoklady hereckého projevu*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991, s. 3–6. Verzálkami zdůraznila E. S.

Myslím, že metoda profesora Horanského spočívá zejména v tom, že teoreticky vytyčí základní pojmy, které jsou pro jakéhokoliv umělce, nejen herce, naprosto klíčové a není možné se jich celý další tvůrčí život nedotýkat. Tyto jednotlivé „erbovní“ pojmy má rozvrženy tak, aby pokryly časově celý, tak zoufale krátký zimní semestr (mimochodem schopnost účelně rozvrhnout program na časové období semestru, stanovit návaznosti, stupňovat obtížnost, zvažovat pořadí úkolů atd. patří podle mne k vyšší pedagogické dovednosti, kterou si patrně nejde opatřit jinak než cestou chyb a omylů). Profesor Horanský je navíc mnohostranná osobnost, režisér, ale také básník, velmi dobře se vyzná ve výtvarném umění (sám je amatérským výtvarníkem), v literatuře, filozofii, dokáže tedy podávat jakýsi ucelený výklad světa umění v mnoha souvislostech a nečekaných aspektech. To mi připadalo do startu adepta hereckého umění jako ideální a mnohem důležitější než okamžité vytváření postavy. Udělat si pořádek sám v sobě, ale také ve světě „umění“, jímž jsem jako posluchač prvního ročníku náhle obklopen, považuji v dnešní době za klíčové. Mladí lidé mají často zejména dnes pod tlakem mediálních ikon a klišé zmatek v tom, kdo vlastně jsou. Sociální sítě mísí vysoké s nízkým, hodnotu i brak. Srovnat si kritéria není pro začátek úplně od věci.

Bravura, se kterou profesor Horanský úvodní seminář vedl, spočívala v tom, že dokázal velmi *srozumitelně* a mnohdy i zábavně objasnit teoreticky jednotlivé pojmy, doporučit (těm zvědavějším) další možné prameny – literaturu, filmy, výtvarné umění atd. – a posléze na teorii navázat praktickými cvičeními, kde se teoretický pojem přehledně demonstroval. Pro mne pak bylo pozoruhodné zejména to, jak se jeho pedagogické úsilí vždy s velikou empatií vztahovalo individuálně ke každému posluchači, jednotlivě. Osobně. Od začátku se kladl důraz na onen „vnitřní hmat“, na sebeuvědomění – osobních dispozic, anebo naopak indispozic. To jsem považovala za nesmírně objevné, neboť snaha o zorientování se v sobě samém by mohla pochopitelně sklouznout do jakési amatérské psychologické „poradny“, a to bych v žádném případě nepovažovala za cenné a prospěšné. Jako by se, obrazně řečeno, paralelně uklízelo v mozcích

a duších začínajících herců a přitom se jim předkládaly teoremy, bez nichž není možné vstoupit na umělecké pole.

Je potřeba říci, že studentům, zejména ze začátku, chvílku trvalo, než vůbec pochopili, co se kolem nich odehrává. Velmi často padaly dotazy, kdy už „začneme hrát divadlo“, kdy se dostanou k oněm vysněným rolím. Bourání iluzí o tom, co je herectví, začalo a mnohdy šlo o proces docela zdoluhavý a namáhavý pro obě strany. Další, velice cennou „přidanou“ hodnotou, která přicházela při této metodě jaksi samozřejmě, se stalo postupné odbourávání studu, zejména vzhledem k představě, že na hodinách je potřeba předvést výsledek – prezentovat se, zalíbit se pedagogovi či získat úspěch u ročníkového kolektivu.

Ladění minisouboru o zhruba deseti až dvanácti lidech, kteří se nikdy předtím neznali, bylo dalším cílem. Snaha přesvědčit herce, aby uvěřili, že ani v prvním, druhém, ale možná ani ve třetím semestru na škole nejde o výsledek, nýbrž o proces, o zkoumání překážek, nástrah na cestě k profesi. A o nastolení jakéhosi soukromého ročníkového prostoru. Musím to napsat lapidárně, ale odvaha „ztrapnit se“ na hodině herectví před kolegy v ročníku a považovat to za normální součást pracovního procesu, umět analyzovat tuto situaci a vyvodit z ní pro sebe důležité poznatky na další cestě, je jednou z disciplín, kterou by měli během této riskantní doby studenti zvládnout. A počítat s ní do budoucna. Je nasnadě, že mnozí z nich nebyli vůbec na něco takového připraveni.

Profesor Horanský vybral do začátku tyto základní pojmy:

1. Hra, hravost.
2. Fantazie.
3. Já–Ty. Monolog, dialog.
4. Pozornost, soustředění.
5. Situace. Prostor, čas.
6. Tempo, rytmus.
7. Předpoklady duše, těla. Etika.
8. Řád, improvizace.
9. Rozpojení, asymetrie, paradox, protimluv.
10. Slovo.