



# MALÝ MANUÁL NA CESTĚ ZA SHAKESPEAREM

Jména autorů studijní opory: doc. MgA. Eva Salzmannová  
Název fakulty: Divadelní fakulta  
Název katedry: Katedra činoherního divadla  
Studijní program: Herectví činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



## Obsah

### Úvod 3

### 1. Kapitola první: Text 5

### 2. Kapitola druhá: Verš 8

### 3. Kapitola třetí: Práce na postavě 13

### 4. Přílohy 29

#### **4.1. Příloha č. 1 – Rozhovor s Hamletem 29**

#### **4.2. Příloha č. 2. – Partitura 35**

#### **4.3. Příloha č. 3 – Komparace aneb ztraceni v překladech. 38**

#### **4.4. Příloha č. 4 – Rozhovor s T. Ostermeierem 43**

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





## Úvod

Když jsem učila herectví v ročnících, které vedl profesor Miloš Horanský, napsal tehdy dva víceméně interní materiály pro herecký ročník. Malý manuál na cestu za postavou a Menší dovětek k Malému manuálu. Jednoduchými, ale přesnými pojmenováními, výzvami, doporučeními a impulzy vedl studenty strastiplnou cestou k tomu, aby si přivlastnili postavu. Jednou z hlavních metod bylo pochybování. Vést polemiku s textem, s postavou, sám se sebou. Ptát se dramatika, klást otázky postavě a koncovce zejména sobě. Vzhledem k tomu, že Miloš Horanský je režisér, ale také básník, věnuje v Manuálu velkou pozornost SLOVU, a to je pro myšlení o textech Williama Shakespeara zcela zásadní. Dovoluji si tedy vypůjčit a parafrázovat jeho titul a pokračovat tak v pomyslné pedagogické štafetě. Pro jméno autora budu v textu používat zkratku WSH.

*Tu jejich lásku, smrtí znamenanou,*

*a záští, zuřivější napořád,*

*v němž staří po zmar dětí neustanou,*

*dvě hodiny vám nyní budem hrát.*

*A jestli se vám příběh nezalíbí,*

*svou snahou nahradíme, co mu chybí.*

### ***Prolog ke hře Romeo a Julie – překlad E. A. Saudek***

Debata o tom, kdy a zda vůbec se setkat s dramatikem WSH během studia herectví na Katedře činoherního divadla, probíhá během celého mého působení na DAMU. Vedení některých ročníků se této, řekněme povinné, disciplíně vyhnulo a nahradilo ji například klauzurami z dramatiky Pierra Corneille nebo Jeana Racina a jejich veršovanými dramaty. Musím objektivně říci, že setkání s neobligátními texty bylo vesměs občerstvující a pro mne jako pedagoga, který za dvacet let prošel nutnou shakespearovskou torturou prakticky s každým ročníkem, z metodologického hlediska Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





inspirující. Dnes, po letech pedagogického působení na DAMU, jsem nicméně přesvědčena, že setkání nejen s WSH jako autorem, ale s celým tématem alžbětinského divadla je pro studenty herectví nezbytným zastavením, kterým prostě musí projít. A to nejen proto, že WSH je stále na českých jevištích hojně uváděným autorem, i když v mnoha autorských interpretacích, přístupech a variacích. Setkání s vesmírem jménem WSH považuji za nutnou průpravu každého adepta divadelního umění – a to i tehdy, když už se třeba v praxi s tímto typem divadelního myšlení a dramatiky nikdy neseťká.

Studium materiálu her WSH je provázáno mimořádnými technickými nároky, které nelze obejít a je potřeba je jednak přesně definovat, ale zejména procvičit důkladně v praxi. Studentovi herectví pak mnohdy tato „srážka“ může otevřít nové možnosti v uvažování o světě divadla a umění vůbec.

Semestr věnovaný WSH bývá dle mé zkušenosti pro studenty vůbec nejobtížnější partií studia. Z tohoto důvodu nepovažuji v žádném případě za žádoucí s WSH začínat. Za léta praxe se mi jeví jako nejvhodnější načasování na letní semestr druhého ročníku. Studenti jsou již alespoň základně zorientováni v technických disciplínách (jevištní mluva, jevištní pohyb), mají za sebou zkušenosti z prvních krůčků na jevišti a obvykle překonají úvodní krizi, která nastane po nástupu do prvního ročníku (velký nápor studijních povinností, který je zaskočí, logický propad sebevědomí, dezorientace v tom, kdo jsem a co se vlastně po mně na škole chce atd). Letní semestr je také vhodnější než zimní vzhledem k tomu, že je delší. Obtížností a zvláštností semestru je podle mého názoru při studiu této látky skutečnost, že mladí herci musí nejen pojmout techniku, stavět konkrétní postavu a situace, ale také pochopit zákonitosti a myšlení toho typu divadla, které dramatik WSH představuje. A to je často ve velkém rozporu s tím, jak dosud divadlo chápali. Vzpomínám na úsměvné první čtené zkoušky, kdy se studenti doslova brodili bohatými a složitými metaforami textu, aniž chápali jejich skutečný obsah. O to větší bylo moje i jejich zadostiučinění, když jsme se na konci zkušebního procesu dobrali alespoň k možnosti textu nejen porozumět, ale v lepším případě ho i osobnostně a tvůrčím způsobem interpretovat.

Zápas s WSH je opravdu královskou disciplínou! Zkušenost však ukazuje, že mladý herec vyjde z tohoto zápasu posílen a obohacen, přestože může sám mít soukromý pocit, že odešel poražen.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





## 1. Kapitola první: Text

*POLONIUS: Co to čtete, princí?*

*HAMLET: Slova, slova, slova.*

*POLONIUS: Čeho se dotýkají?*

*HAMLET: Ona se nedotýkají.*

### ***Hamlet – překlad Martin Hilský***

*HAMLET: Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům a úzkostlivě dbejte přirozenosti.*

### ***Hamlet – překlad Martin Hilský***

Kruciální otázkou pro pedagoga v situaci, kdy se rozhodne, že bude semestr věnovat WSH, je volba vhodného materiálu. Musím říct, že v této otázce nemám úplně pevný názor. Za dvacet let pedagogické činnosti jsem zvolila mnoho titulů – jak komedie, tak tragédie, dokonce jsem přistoupila jednou k tomu, že jsem si sama napsala autorský text – kompilaci z několika her dohromady na téma šaškovství. Obvykle se považují komedie za schůdnější: skýtají nabídku mladých postav, které řeší milostné problémy, humor, což by se zdálo býti mladým hercům bližší. Úskalím je básnický jazyk, který bývá často hodně ornamentální, mnohdy až filigránsky přezdobený, a mladým interpretům dělá obtíže mu „přijít na chuť“. V ukázce uvádím typickou „ozdobu“ WSH, kdy od úvodní teze (vraždicí pohledy) udělá básník elegantní, brilantní odbočku, aby v pointě původní tezi zpochybnil. Nicméně pro nezkušeného herce je nesmírně obtížné udržet myšlenku a její metaforické odbočky a zákruty.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



*FÉBÉ:*

*Říkáš, že moje pohledy tě vraždí?*

*To se ti povedlo! Jak věrohodné!*

*Odkdy jsou oči, choulostivé oči,*

*co ani dotek smítka nesnesou,*

*řezníci, tyrani a podlí vrazi?*

*Ted' pohledem tě zkusím probodnout,*

*ať tě mé oči vraždí, jsou-li s to.*

*Dělej, žes padl, koukej klesnout v mdlobách,*

*a když to nesvedeš, tak prosím nelži*

*a neříkej, že moje oči vraždí.*

### ***Jak se vám líbí – překlad Martin Hliský***

Tragédie představují jiné úskalí. Studenti mají možnost se setkat s mohutnými dramatickými postavami i situacemi, ovšem jejich extrémnost, mnohdy excesivnost, hraniční hnutí mysli postav, ve kterých jednají, to vše přesahuje zcela životní zkušenosti mladých lidí a nejsou mnohdy sto uplatnit svou představitost a mají tendenci se uchýlovat k pseudodramatickým klišé. Nicméně musím konstatovat, že jsem s tragédiemi měla nakonec vždy větší pedagogický úspěch, protože boj o proniknutí do filosofického myšlení postavy (např. u Hamleta), byl – řekněme – dosti krvavý, ale na druhé straně velice dobrodružný. Student nakonec zhodnotil své setkání s postavou Hamleta jako událost, která mu „změnila život“.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



*HAMLET:*

*Kéž by se tohle příliš pevné tělo*

*rozpustit chtělo do kapiček rosy*

*anebo Všemohoucí nestanovil,*

*že zabít se je hřích. Ó Bože, Bože!*

### ***Hamlet – překlad Martin Hilský***

Mnoho hodin debat jsme strávili s představitelem Hamleta na učebně, abychom se domohli alespoň základnímu porozumění textu a zejména, aby si k němu posluchač našel osobní vztah, postoj. Blíže si o tom můžete přečíst v reflexi Tomáše Weissera (příloha 1).

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## 2. Kapitola druhá: Verš

Ať už zvolím textový materiál žánrově tak či tak, vždy považuji za nutnost, aby zkoušení konkrétní hry předcházela FÁZE PREPARACE, kdy je potřeba studenty seznámit se základními formálními parametry textu. Musím poctivě přiznat, že toto období zkoušení je pro mne jako pedagoga skoro nejtěžší. Studenti ze začátku špatně chápou, co po nich vyžadují, a pečlivý rozbor veršových parametrů textu je upřímně řečeno moc nebaví. Přesto na něm striktně trvám a pokouším se je přesvědčit o nutnosti této, řekněme nepopulární, z jejich hlediska „nezáživné“ části práce. Snažím se studenty přesvědčit o tom, že do práce v prostoru nelze vstoupit bez této hloubkové analýzy. Herec by měl startovat do hledání situací a práci na postavě v podstatě s partiturou v hlavě, ne nepodobnou partituru zpěváka nebo hráče na nástroj. Tato osnova, pokud si ji dokáže vytvořit, mu může pak být cennou oporou a vodítkem. Na začátku přicházím s tezí, že v případě WSH se jedná o takzvané TOTÁLNÍ TEXT. Vše je napsané, nic není skryto pod textem (na rozdíl například od ibsenovského nebo čechovovského dramatu). To samo o sobě chvíli trvá, než si student dokáže představit, co se tím míní. Především se musíme domluvit, že při interpretaci nelze nahodile používat pauzy, zámlky, falešně psychologizovat, utápět se ve všeobecných emocích. Text je ŘÁD. Pauza, pokud nastane, je významotvorný, obsahový akcent a vyžaduje přesné zdůvodnění. Základním úskalím interpretace WSH je skutečnost, že text je poměrně složitá struktura, svázaná mnoha prozodickými pravidly, je to řeč VÁZANÁ, ale herec musí dojít k tomu, že řeč postavy musí nakonec plynout zcela PŘIROZENĚ a především musí sledovat myšlenku, sdělovat obsah.

Ve spolupráci s pedagogem hlasové výchovy projdeme nejdřív základní vlastnosti blankversu. Prosím nyní o trochu trpělivosti – vyplatí se vám to.

**Blankvers:** pětistopý vzestupný jambický verš, v češtině desetislabičný nebo jedenáctislabičný. Nerýmovaný – ovšem občas, například v závěrech výstupů, se využívá i rým.

**Stopa:** skupina slabik s jedním metrickým důrazem (základní stopy jsou **daktyl, trochej, jamb**)

**Jambický verš:** přízvučný verš složený z jambických stop, v nichž po nepřízvučné slabice následuje slabika přízvučná. Jambická stopa je tedy dvojslabičná. Nepřízvuk (označený v textu obloučkem) a přízvuk (označený vodorovnou čárkou) – grafické znázornění naleznete v příloze č. 2.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Pro angličtinu, která má hojný výskyt jednoslabičných slov, je jambický verš přirozený. Začátek verše začíná jednoslabičným slovem, které lze realizovat jako nepřízvučné (pro představu – ta-dáá).

Realizovat v českém přízvučném verši jambické stopy je velmi nesnadné, vzhledem k postavení hlavního slovního přízvuku (přízvuk na první slabice u víceslabičných slov, důraz na předložku, malý výskyt jednoslabičných slov).

Pokud tedy překladatel nenajde ekvivalent jednoslabičného slova na začátek verše, musí použít slovo víceslabičné nebo předložku a verš tedy začíná daktylskou stopou.

**Daktyl:** Po jedné přízvučné slabice, následují dvě nepřízvučné – stopa je tedy trojslabičná (v grafice vodorovná čárka a dva obloučky, pro představu dáá-ta-ta).

Ve vzestupném pravidelném jambickém verši vznikají tedy díky daktylům jakési malé rytmické „poruchy“, které je třeba při interpretaci zohlednit.

Konce jednotlivých veršů mají buď:

**mužské zakončení** (mužský rým) – rytmický důraz na poslední slabice

nebo

**ženské zakončení** (ženský rým) – poslední slabika verše je nepřízvučná

Střídání mužských a ženských zakončení veršů tvoří zvukomalebnost verše.

V exponovaných, dramatických pasážích, na konci monologů či jednotlivých výstupů používá WSH rýmy jako efekt zdůraznění, akcentace.

Verš v jedné řádce se dělí na dva významové celky, bývá to naznačeno i interpunkcí.

Po těchto základních úvodních informacích se snažím se studenty procvičovat analýzu textu tak, že si tužkou podtrháváme vybrané pasáže textu tak, aby se jim v praxi ozřejmily jednotlivé pojmy.

V příloze č. 2 naleznete ukázkou zpracovaného textu s komentářem.

Je potřeba říci, že nad touto metodou jsem vedla dialog s pedagožkou hlasové výchovy MgA. Reginou Szymikovou, která to nedoporučovala. Jejím argumentem, který jsem víceméně uznávala, bylo to, že

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





studenti začnou mechanicky odříkávat rytmickou strukturu verše (střídat lehké a těžké doby) a přestanou vnímat úplně myšlenkové logické celky, čehož výsledkem je pak kafemlejnkový přednes, kdy lidově řečeno student mele text v rytmickém modu, ale ve skutečnosti vůbec neví, co říká. Já mám představu, že rytmus jambu, který se mimochodem podobá tlukotu lidského srdce, by měl přejít herci trochu do krve tak, aby v něm ovšem pak byl svobodný a nesvazoval jej. Snažila jsem se tedy volit kompromis. Dělat různá rytmická cvičení, aby studenti pocítili zážitek z rytmu textu – etudy kdy například student realizuje rytmickou osnovu textu bez použití slov, pouze s citoslovci, mění tempo, navazuje na kolegy, předává si rytmus, a to případně i s pohybovou akcí (tělo reaguje na rytmické impulzy). Podtrhování stop má ještě jednu velkou výhodu: studenti docení hodnotu slabik a zejména obtížnost provedení víceslabičných slov, které mají tendenci sešumlovávat a zkracovat. Každá slabika je jednou stopou, a to i v případě, kdy víceslabičné slovo je tvořeno například shlukem souhlásek (například slovo mlsnota je tříslabičné, ač student má tendenci vyslovit například [msnota]).

Na druhé straně je dobré dělat cvičení zcela opačná. Vzít text, nedělit ho na stopy, ale zakroužkovávat si myšlenkové celky a průběh myšlenky, sledovat, kde začíná, přes jaké peripetie a odbočky se nakonec dostane k pointě či závěru. Dobrým cvičením metaforicky komplikovaných textů je pokusit se přeříkat obsah vlastními, třeba nešikovnými slovy. Rozhodně je třeba věnovat péči označením míst nádechů tak, aby nádechy nerozbičily myšlenkové celky, to je v podstatě stejné jako u zpěvu v notovém záznamu, kdy mají zpěváci nádechové značky. U WSH se vyskytují velmi často obsahové celky, které trvají přes šest i více řádků verše. Tam je nutnost rozvrhnout si dech naprosto nezbytná, protože pokud se tak děje v emocionálně vypjatých situacích, v silné expresi, herec pak například monolog postavy neudýchá. Cílem všech těchto preparačních cvičení je, jak už jsem výše napsala, aby řeč plynula naprosto přirozeně a logicky.

Preparační fázi práce nad textem se snažím, pokud je čas, obohatit ještě třemi inspiracemi:

Vybereme si jeden úryvek z textu a položíme vedle sebe alespoň tři překlady (archaičtější, moderní, zcela současný). Povědomí o překladatelských jménech patří, vzhledem k obrovské tradici a kontinuitě překladů u nás, k základnímu vybavení studenta divadelní školy. Nejen proto ale stojí za to se na různé překladatelské osobnosti podívat. Student může vidět, že překladatel je do jisté míry interpretem – může porovnat, jak se liší jednotlivá slova, jak ten který překladatel řeší básnické obrazy, lascivitu nebo humor. To může studenta podnítit k tomu, že i on sám musí přistupovat k textu jako interpret-tvůrce!

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



Viz příloha číslo 3 – srovnání tří překladů.

Nejméně jednu nebo dvě hodiny věnujeme Sonetům. Sonety jsou podle mého názoru brána do světa WSH. V dramatických textech navíc autor formu sonetu také používá, je tedy potřeba se s ní seznámit.

**Sonet:** znělka, čtrnáctiveršová lyrická forma. Alžbětinský (Shakespearův) sonet se skládá ze tří čtyřverší a jednoho dvouverší.

Sonety jsou především výborným cvičením na porozumění textu a poetice WSH – básnické obrazy ve skutečnosti budují nějakou situaci nebo příběh, který je třeba dešifrovat. Doslova čarování se slovy, samohláskami a souhláskami – čili zvukomalba – umožní studentovi pochopit, co znamenají pojmy, které ve svých přednáškách používá profesor Hilský, a sice **sváteční řeč**, tedy řeč neběžná, neprofánní, řeč, která je opravdu SVÁTKEM, řeč, která povznáší. **Řečová událost**. Autor, aby dosáhl emocionálního účinku, například kupí na jednom řádku souhlásky a podobně.

V Sonetech je také často užíván princip paradoxu, princip tajemství – jakási rouška, která zakrývá skutečné sdělení. Studenty bavily etudy, v nichž měli za úkol například nejdříve sonet zahrát (performovat) bez použití slov s maximálním zapojením hravosti, fantazie – a poté jej odtajnit přednesem. Za pozornost rozhodně stojí inscenace režiséra Roberta Wilsona *Sonety*, jejíž záznam je ke shlédnutí na youtube.com. Míra překvapivé fantazie, kterou režisér v souvislosti se Sonety, rozvíjí je rozhodně nesmírně inspirativní, zejména proto, že mnohé Sonety velmi estetizuje a jiné až brutálně aktualizuje, přičemž tato aktualizace je přesným, nikoli násilným, vystižením podstaty básně.

Rozhodně doporučuji pozornosti komentované dvojjazyčné vydání Sonetů v Hilského překladu.

Vždy se snažím umožnit studentům osobní setkání s Martinem Hilským, který pro nás zatím vždy zcela nezištně udělal na DAMU přednášku v kontextu toho, čemu jsme se zrovna věnovali. Charisma člověka, který zasvětil WSH většinu tvůrčího života, je samo o sobě zážitkem především pro herce (Hilský je do jisté míry reinkarnací mnoha postav z her WSH a možná s trochou nadsázky i samotného WSH – během přednášky od něj lze mnohé odkoukat). Přednášky byly vždy natočeny na videozáznam a budou v archivu Katedry činoherního divadla. Doporučuji pozornosti studentů monumentální Hilského dílo *Shakespeare a jeviště svět*, kde naleznete výklad a podrobný

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





poznámkový aparát ke všem hrám WSH. Pokud si dáte práci a přečtete si, co se tam o vaší hře, postavách a situacích píše, zjistíte, že pan profesor udělal polovinu práce za vás.

Jsme na konci preparační fáze, která byla věnována textu, a mnohdy jsou studenti už tak přeplnění informacemi, podněty, že se děsí toho, co bude následovat při přechodu do prostoru. Všechno to složité, mnohdy klopotné a zdlouhavé snažení, v jehož fokusu byl text, mělo kupodivu jediný, zdánlivě prostý cíl. Aby herec uvěřil, že hlavní jeho zbraní a výrazovým prostředkem bude nadále SLOVO. Slovo, které dokáže před zraky diváka v prázdném prostoru stvořit z NIČEHO – celý SVĚT.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

### 3. Kapitola třetí: Práce na postavě

Jako úvod do problematiky doporučuji si přečíst rozhovor s německým režisérem Thomasem Ostermeierem, který vyšel v Divadelních novinách a který přikládám jako přílohu č. 4. Ostermeierova inscenace *Richard III.* z jeho domovského divadla, berlínské Schaubühne, byla před časem k vidění na Pražském divadelním festivalu německého jazyka. Klasickým textem promlouvala k současnosti jazykem tak dnešním, jako by hra a postavy, které v ní vystupují, byly napsány včera. Pro mne představoval jeho *Richard III.* dokonalou ukázkou moderní interpretace WSH, divadlo politicky aktuální, ale přitom bez násilné aktualizace, a především postava Richarda byla divákovi tak blízká, působila tak živě, jako by to byl někdo, koho důvěrně sám zná. Jako by to byl jeden z nás a nastavoval zrcadlo našim temnotám, našim vášním, našim choutkám.

Jak jsem již psala v úvodu, v poslední době se přikláním k tragédiím, přestože proniknout k postavě je pro mladé herce asi ještě obtížnější než u komedií. Nicméně pokusit se proniknout do myšlení velkých tragických shakespearovských postav, je zážitek, o který nechci mladého herce ochudit.

Podstatné je, že při studiu jakéhokoliv textu a postavy se stává herec interpretem. Stejně tak já, která jsem nyní v roli pedagoga, text VYKLÁDÁM, a to ze svého úhlu pohledu. Všechno, co budete následně číst, je můj osobní výklad textu a postav. Těm, kteří touží po širším pohledu, bych rozhodně doporučila knihu polského teatrologa Jana Kotta *Shakespearovské črty*. Kott ve své studii otevírá nové pohledy na postavy ze shakespearových dramát, zcela originálním způsobem je interpretuje. Kniha vzbudila svého času velký rozruch, byla adorována, ale také zatracována a stala se předmětem mnoha polemik. Samozřejmě, že se s tímto věhlasným autorem nikterak nesrovnávám. Můj výklad postav a situací není žádným kánonem, můžete se vůči němu vymezovat, můžete nesouhlasit a polemizovat se mnou. A to je právě podstatou tvůrčí práce na postavě. Proto je herec také autorem a ne jen pouhým reproduktorem.

*Však věčně bude srdce jímat znova*

*žal Juliin a bolest Romeova.*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



## ***Romeo a Julie – překlad E. A. Saudek***

Obligátní titul, který je ale vynikajícím materiálem. Postavy jsou mladé, je to drama o lásce, nenávisti a smrti. Hra má bohatou formální strukturu, najdeme v ní jak vysokou poezii, tak profánní pasáže, prózu, humor, místy až lascivní, zároveň jde o nejcudnější tragédii zmařené lásky. Hra začíná jako komedie a v půlce se láme, postavy prožívají velké dramatické zvraty a situace, herec musí zobrazit prudká emocionální hnutí mysli.

Někdy začínám práci na postavách tím, že donutím všechny studenty, bez ohledu na to, jakou postavu hrají a bez ohledu na pohlaví, aby se naučili proslavený Merkuciov monolog o královně Mab, pokud možno v nějakém moderním překladu. Monolog je dobrou studijní látkou zejména proto, že do začátku může posloužit jako skvělé cvičení, jak může fungovat hercova imaginace ve vztahu k danému textu. Klasickou amatérskou chybou při interpretaci tohoto monologu a ostatně WSH vůbec je snaha o ilustraci textu.

Merkucio v monologu nejdříve velmi podrobně a za použití učiněného ohňostroje metafor představuje pohádkovou postavu, kterou nazývá královnou Mab. Popisuje její kočár a spřežení, dále popisuje „neplechy“, které Mab provádí milencům, dvořanům, vojákům, duchovním atd. Nezkušený herec se skoro vždy snaží gesticky a mimicky předvádět to, o čem slovy mluví.

Například

*Z pavoučích nožiček jsou loukotě*

*a stříška z křídel lučních kobylek*

Herec předvádí pavoučí dlouhé nohy, nebo mává rukama jako hmyz.

*Rty dam by ve snu zlíbaly i tmu,*

*ovšem Mab často přidělí jim puchejř*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



## ***Romeo a Julie – překlad Martin Hilský***

Herec si sahá na rty, případně demonstruje, že má na rtech cosi nepříjemného.

Ilustrace ovšem oslabuje metaforickou a existenciální podstatu celého monologu, omezuje fantazii herce i diváka. Při improvizacích na téma monologu se snažím, aby herec zapojil maximálně svou imaginaci, šel proti ilustrování textu. Monolog začíná jako pohádkový popis, v polovině se láme do zvláštního šklebu a končí temnou, erotickou vidinou, kterou dokonce Romeo přeruší a nenechá Merkucia monolog dokončit. S hercem se snažíme při cvičení maximálně vyvolávat vnitřní představivost, mnohdy se snažíme otevírat i podvědomé vjemy, které text stimuluje. Merkucio srší zpočátku nápady, ale postupně se dostává do jakéhosi stále temnějšího víru svých obsedantních vizí a končí dokonce v nenávislné, zlé grimase. Snažím se, aby si herec tento stupňující se VÍR pustil do tělesného, gestického projevu. Aby tělo plasticky reagovalo na poryvy textu. Dovoleno je vše: pohyb na hranici tance, skákání, ležení či válení se na podlaze jeviště, či jen třeba vyčerpané ležení na podlaze, doprovázené zrychleným dechem. Dovolují herci i improvizaci hlasovou, a to i mimo text – může používat neartikulované skřeky, steny, citoslovce. Herec si hraje s tempem, rytmem, snaží se prověřovat extrémní polohy – ty své jako interpreta, i ty textu. To vše podporuje emocionální vypětí, které k monologu bezpochyby patří. Herec (Merkucio) končí monolog na hranici patrně fyzického, ale především psychického vyčerpání. S hercem zkoumáme mantinely takového stavu – kdys pocítil něco podobného? Pozoruhodné pro mne bylo, že jeden herec naprosto přesně popsal podobný stav na hranici halucinace a reality, který zažil po dvoudenním pobytu na ilegální technopárty. Směs vyčerpanosti, posunutého vědomí a jakéhosi temného protestu. Zdálo se mi přesné, evokovat jeho zkušenost pomocí hudby, nechat ho monolog rapovat a zároveň používat pohybový, taneční kód, který patří k akcím tohoto typu.

Student byl překvapen (a já taky), jak náhle monolog v nových okolnostech ožil, zpřítomněl, působil fantazijně a buřičsky zároveň. Student mi potom řekl: „Tohle by bylo možný tam prezentovat a nikdo by si nevšiml, že je to čtyři sta let starý text.“ „Krása!“ komentuji já, jako pedagog. Touto metodou se dá dojít k pozoruhodným výsledkům, kdy text doslova prostoupí hercovo psychofyzické jednání. Merkucio, zdá se, končí monolog zalykaje se jakousi temnotou, vyvěrající z jeho nitra, která může za jistých okolností předznamenat jeho tragický konec. Po takovémto cvičení, kdy herec pocítí text doslova tělesně, vracíme se k debatě nad postavou Merkucia. Nad jeho povahovými vlastnostmi, nad vztahy, které má k ostatním postavám, hledáme zpětně gestus a temporytmus postavy. Důležitým

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





výstupem z takového cvičení by mělo být, že herec přistupuje k postavě NEPOPISNĚ! A tato nepopisnost mu může dát paradoxně velkou svobodu.

Na začátku se snažím herci objasnit, že na práci na postavě neexistuje žádný recept či návod, podle kterého lze mechanicky postupovat. Herec si vždy musí probourat cestu k postavě sám, metodou chyb, omylů, a především za použití neutuchající hledačské a odkrývačské práce. Já jako pedagog mu mohu dát jen určitá doporučení, vést ho po cestě a upozorňovat ho na určité důležité body nebo zastavení.

### ***Jak číst text?***

Po prvním čtení je dobré si poznamenat úplně první dojem, který v herci čtení probudilo, zanechalo. Ten je možný samozřejmě korigovat, ale také se k němu během tvůrčího procesu vracet. Skoro vždy doporučuji herci, pokud se jedná o velkou komplikovanou postavu (Hamlet, Macbeth atd.), vést si deník. Skoro nikdy mne žádný student v tomto směru nevyslyšel...

Při studiu WSH tedy považuji za nezbytnou fázi práce, tak jak jsem rozvedla v první části, vytvořit si partituru. S partiturou v ruce vstupuje herec do druhé fáze. Tvorba postavy – analýza situací, jednání postavy, gestus, temporytmus, motivace, osobnostní vklad do postavy.

Vždy začínám rozpravu v této fázi zkoušení konstatováním:

Postava napsaná autorem a ty, živý, momentální herec, jste jedna bytost!

Postava jsem JÁ v okolnostech daných autorem (textem) a režisérem.

Snažím se herce vést k tomu, aby opakovaně procházel svůj part (záměrně u WSH používám termín obvyklý spíše v hudební – operní – oblasti), s textem – pokud mu na to síly stačí – polemizoval, hádal se s ním. Při analýze situací je potřeba:

Neustále si klást otázky – PROČ postava v dané situaci jedná tak, jak jedná!

Jaké jsou její vztahy k hereckému partnerovi a konkrétní cíle jednání?!

Herec nesmí k textu přistupovat pietně, musí se snažit autora „zpochybňovat“, a to i v případě, že se jedná o takovou autoritu, jakou WSH bezesporu je.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404







Uvedu příklad:

Jedna z nejsilnějších situací v tragédii *Romeo a Julie*, loučení manželů (III/5). Julie v počátku dialogu velmi lyricky a milostně (po probdělé noci) přemlouvá svého manžela Romea, aby ještě chvíli posečkal, zůstal, neodcházel. Romeo pod tlakem jejího naléhání skoro podlehne...

A náhle nastane naprostý obrat. Z lyrické, zamilované Julie se prudkým stříhem stane praktická, vůdčí bytost. To, co v první části dialogu adorovala, náhle razantně popře. A přebírá energii, dynamiku jednání dvojice. Dokonce by se dalo říct, že přebírá vedení. Herečka, která interpretuje Julii, musí tedy v sobě během velmi krátkého dialogu připravit náhlý psychologický obrat. Od zamilovanosti a pasivity (ve smyslu zůstaň, neodcházej) k razantnímu jdi, utíkej ( pryč ode mne). Obojí musí dokázat realizovat s velkou emocionální intenzitou. Zkoušíme tedy dialog.

Oba partneři jsou na sebe maximálně psychicky i fyzicky navázáni. Patrně spíše leží (ale to samo o sobě už zavání klišé), je potřeba prověřit více variant. Možná si zrovna vaří kávu...Každopádně Julie je ve stavu posterotického poblouznění. Zkoušíme etudy na vláčnost, jemnost, plastičnost těla, milenci se sebe dotýkají. Tady se vždy snažím, aby situace nebyla jen obecně lyrická, tzv. zamilovaná, což se obvykle projevuje všeobecným ždímáním si rukou a poulením očí, ale například místy i nešikovná, vtipná. Vyznání absolutní odevzdanosti a lásky může mít i přidanou komickou (nechtěně) hodnotu. Julie musí jednat slovem i tělem tak, aby Romea zcela opanovala, ovládla, svedla. Děláme variace na situaci. Jednou milenci leží, podruhé sedí a řekněme snídají, ale pokaždé je mezi nimi intimní, milostná, něžná nebo i legrační situace. Ve chvíli, kdy se Julii podaří to, co chtěla:

*ROMEO:*

*Vítám tě, smrti, Julie to chce.*

*Je po tvém, láska. Zůstanu. Je noc.*

(Mimochodem: tak pregnantní konstatování toho, co druhá postava chce, je málokdy ke čtení)

Julie stříhem kontruje:

*JULIE:*

*Je den, je den! Běž pryč, běž honem pryč!*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Herečka musí ve vteřině přepnout svůj psychofyzický aparát z vláčnosti na energetičnost, akčnost. Zkoušíme varianty jednání. Julie atakuje Romea fyzicky, zvedá ho, vláčí, vytlačuje z hracího prostoru. Anebo naopak jen intenzivně argumentuje. Jeho pasivita (do které ho před chvílí silou svého citu a odevzdání přivedla ona sama) je jí náhle na obtíž. Irituje ji. A výstup končí drásavou, prorockou Juliinou vizí:

*JULIE:*

*Zlá předtucha mi leží na duši!*

*Vidím tě dole, jak bys ležel mrtvý*

*v zející tlamě otevřené hrobky.*

*Klamou mě oči, nebo jsi tak bledý?*

### ***Romeo a Julie – překlad Martin Hilský***

Zkoušíme mapovat s herečkou stav, do kterého se během dialogu dostane. Od milostného usebrání, přes zoufalou, panickou aktivitu, po jakýsi jasnozřivý, existenciální průhled do budoucnosti. Zkoumáme míru tělesného napětí. Nejtěžší je poslední pasáž, ta o zlé předtuše. Tam, zdá se, nemusí herečka nijak fyzicky jednat, dokonce se možná náhle komunikačně odpojí od svého partnera. Nejdůležitější je síla vnitřní představy. Zkoušíme varianty:

Herečka jen sedí a mluví, ale pokouší se maximálně zapojit fantazii. Omezí zcela fyzické jednání. Nechává pouze plynout text, ale s maximální vnitřní oporou silných představ. Mluvíme o surrealismu, o obrazech, kde jsou zpodobňovány postavy v mnohdy drásavých, extrémních pozicích.

Herečka se pokouší sílu vnitřní představy doplnit konkrétním fyzickým stavem (např. žaludeční nevolnost, psychofyzická panika atd.). Variuje a hledá fyzické jednání, které hodně kontrastuje s jednáním o pár veršů předtím.

Herečka zkouší extrémní variantu: bez emocí demonstruje to, co interpretuje.

Etuda. Herečka jde zcela proti situaci. Proč to podstupujeme? Nehoráznost nasvícení situace může někdy paradoxně přinést náhlé porozumění této situaci. Její jednání nabývá nejdřív komických, posléze groteskních a posléze tragigroteskních významů.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



Pak vyhodnocujeme, co se nám zdá nejschůdnější. Herečka sama rozhodne o tom, co z nalezeného je pro ni nejbližší interpretaci postavy.

Velice častým tématem při studiu postavy bývá jednoduchá otázka. Je nárok na to, abych se s postavou maximálně osobnostně ztotožnil(a). Abych ji interpretoval(a) jako herec-tvůrce. Jak to ale mám udělat v situaci, kterou jsem ve svém dosavadním životě neprožil(a), a prožít ji možná ani nechci. Tady vždy samozřejmě nastává debata o představivosti a fantazii, dojde jistě i na Stanislavského: „jak bych jednal JÁ v daných okolnostech“. Přesto jsem mnohdy v roli pedagoga cítila, že inspirovat a motivovat herce je obtížné. Samozřejmě, že mladí lidé mají zkušenosti s milostnými vztahy, a to i v jejich, řekněme, dramatické poloze, ale těžko přistupují na hraniční okolnosti, ve kterých se postavy WSH obvykle nalézají. Jde o život! Je fatálně málo času! Musím jednat (rozhodovat se) okamžitě... nebo...! Musím říci, že přes obtížnost problému, patřily debaty nad těmito těžkostmi k nejzajímavějším a nejdruždivějším okamžikům zkoušení. Je určitě dobré a přínosné mapovat svůj dosavadní život, zážitky z rodiny, ze společenského života, zkušenosti z partnerského vztahu. A ne vždy je takové mapování příjemné. Často jsme došli po dlouhé rozpravě k zjištění, že ZÁRODKY takových situací jsou známy skoro každému. Je jen potřeba je nasvítit oním dramatickým světlem, zvětšit je, přidat okolnost například časového presu (to, co řeším s partnerem například několik dnů i týdnů, musím náhle vyřešit během hodiny).

Je zajímavé, nakolik i u mladé generace fungují zadřené stereotypy. Julie je romantická, zamilovaná dívka, která se nejvíce podobá oné herečce z nesmrtelného Zeffirelliho filmu. Jaké je překvapení hereček – interpretujících Julii, když postupně zjišťují, že Julie je napsána WSH jako zkratka dokonalého ženství – od hravé dětské naivity, přes probuzenou milenku, k silné, racionálně uvažující, dospělé ženě. A že finálním tématem postavy není láska, ale smrt, možná i oběť. Vždy, když studuji s herečkou postavu Julie (a stalo se tak již během mé pedagogické praxe několikrát), velice mi záleží na tom, aby herečka postavu chápala jako zcela současnou dívku, již by mohla být ona sama. Zkousím zjistit, zda má studentka smysl pro humor – pokud ano, bývá vyhráno. Humor přináší do práce na postavě jinou barvu a především je lékem na usazenou, sebezpoživací pseudodramatickou polohu.

Pojďme se spolu nyní podívat na slavnou balkónovou scénu, která je natolik s odpuštěním profláknutá, že by se mohlo zdát, jako by už nešlo vymyslet nic nového. Základním kořením dramatické situace je autorem skvěle vymyšlená okolnost, že oba milenci jsou od sebe vzdáleni. Ve scénické poznámce je napsáno:

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



*Nahoře vystoupí Julie.*

Romeo je kdesi dole, skryt patrně v zahradě. Podstatné je, že se k sobě NEMOHOU PŘIBLÍŽIT fyzicky. A tato překážka podmiňuje jednání obou. Kromě toho o sobě milenci zpočátku nevědí, Romeo se dá poznat teprve až po chvíli. Na začátku poměrně dlouhého dialogu vedou obě postavy v podstatě paralelní monology, kdy se vyznávají ze svých citů. Další důležitou okolností je, že je NOC, milenci na sebe také patrně špatně vidí. Požívají často slova luna, nejjasnější hvězdy, noční tma, zář lampy, černý plášť noci, plášť tmy atd. Jako by si slovy svítili. Další důležitou okolností je, že milenci mají patrně málo času, aby si řekli to podstatné (kdesi v domě je chůva, která je dokonce během dialogu vyruší) a jsou ve velkém nebezpečí, že budou odhaleni a prozrazeni. Máme tedy již čtyři formativní skutečnosti – vzdálenost, již nelze překonat, noc–tma, spěch–stres, strach z prozrazení, které mají vliv na psychofyzické jednání postav. Julie si v domnělé samotě pohrává se jménem svého milého, spekuluje o tom, zda jméno nevyměnit. A zjistí, že ji její milenec poslouchá. Náhle, skoro stříhem, se z hravé, snící Julie stává poměrně praktická až rázná žena.

*JULIE:*

*Kde ses tu vzal? Co je to za nápady?*

*Zahradní zeď je vysoká a přelézt*

*se jen tak nedá. Když tě tady najdou,*

*čeká tě jistá smrt. Vždyť víš, kdo jsi!*

Herečka má právě na tomto stříhu možnost, překvapit, dokonce se pokusit o humor. Mluví o růži a vzápětí je naprosto praktická, dokonce vůči Romeovi až direktivní.

*JULIE:*

*Zabijí tě, když tě tu uvidí!*

Dá se interpretovat pseudodramaticky, nebo také věcně.

*JULIE:*

*Nesměj tě tu vidět, slyšíš, nesmějí!*

Opět, půvab situace spočívá v Juliiných praktických příkazech, které dává milovanému člověku.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Na tyto praktické příkazy odpovídá Romeo spíše lyrikou, metaforickými obrazy. Z kontrastu, z této srážky dvou postojů, může vzniknout řekněme roztomilý komický efekt.

*JULIE:*

*Říkat, co se sluší?*

*S tím je teď konec. Sbohem dobré mravy.*

*Miluješ mě?*

### ***Romeo a Julie – překlad Martin Hilský***

Pokud se herečka odhodlá říct verše s dostatečnou razancí, může vzbudit v publiku i smích. Divák vidí Julii nedočkavou, horoucí, překotnou, možná i divokou, která jako by trochu ztrácela nad sebou vládu, ale zároveň má tendenci řešit situaci po žensku – prakticky.

A Julie pokračuje. Romeo se utápí v květnatých přísahách a Julie mu skoro neurvale skáče opakovaně do řeči: *nepřísahaj, nepřísahaj vůbec!* Dalo by se říci, že Romeo se dostává během dialogu postupně do defenzívy a Julie zcela přebírá vedení dvojice, vlastně je to podobný princip, jako ve scéně loučení, které jsme se věnovali výše. Tempo dialogu se zrychluje, zasahuje chůva. Julie se vrací, vypadá to, že je ze spěchu a milostného zmatku navíc roztomile roztržitá: *už nevím, co jsem ti to ještě chtěla.* Dialog vrcholí nádherným obrazem lapeného ptáčka, který spolu oba rozvádějí. Lapení láskou jsou jak on, tak ona. Obě postavy končí zcela vyčerpány, doslova vysíleny, ale dokonale šťastny!

Pokusím se stručně popsat, jak jsme na dialogu při několika pokusech jej v rámci hereckých klauzur nastudovat pracovali. Nejdříve jsme se snažili si představit, že dialog je jam session. Dva dokonale sehraní hudebníci spolu improvizují, navazují kontakt, jeden přinese téma, druhý je rozvede a zase vrátí spoluhráči zpět. Kontruji, pak se opět sejdou, vzájemně doplňují. Snažíme se o souhru, hravost, to vše za použití textu, ale někdy si mohou herci „zajamovat“ i pomocí zvuků, napodobováním různých nástrojů, tleskáním, dupáním apod. Střídáme dominance. Cílem je navázat co nejintenzivnější pocit souhry, docílit maximálního soustředění na partnera. Jde mi o to, aby spolu partneři doslova dýchali. Samozřejmě, že mluvíme s herci o jejich dosavadních milostných zkušenostech (tedy pokud jsou k tomu ochotni).

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



V prostoru se pak snažím motivovat herce především tím, že je k sobě nepustím. Vždy mají nějakou překážku, která nemusí být jen ve smyslu: ona nahoře, on dole. Může to být například jen křídou nakreslená čára na podlaze zkušebny, kterou nesmí překročit, provázek natažený napříč prostorem. V mnoha inscenacích, které jsem na českých i zahraničních jevištích viděla, režisér v aranžmá na chvíli herce dovedl do fyzické blízkosti (například: nechá je se políbit). Romeo např. vyšplhá k Julii, aby ji objal. Já se domnívám, ale je to opravdu moje interpretace, že půvab scény spočívá právě v eliminaci fyzického kontaktu. Tématem dialogu je také probouzející se cit a jistá dětskost. Nevinnost tohoto citu je právě v kontrastu se scénou loučení, kdy už vidíme obě postavy o mnoho dospělejší, chtělo by se říci přes noc zestárlejší, již s předtuchou temnoty, která je nakonec obě pohltí. Snažím se tedy, aby oba aktéři vydrželi nedostat se do přímého kontaktu, ale aby napojení mezi nimi bylo maximální. Právě nenaplněná touha a snaha se k sobě dostat je hnacím motorem dialogu. Jinak ale studenty nijak fyzicky neomezují, mohou pohybově improvizovat, jak chtějí. Postupně se z těchto improvizací vyloupne tvar, který krok po kroku zafixujeme.

Mojí zkušeností je, že pokud studenti zvládnou všechny technické obtíže, které na ně klade text psaný blankversem, je pro ně setkání s touto scénou očistnou až euforickou událostí, kdy se dozví mnoho především o partnerské souhře na jevišti a o možnosti strhnout publikum intenzivním, euforickým zobrazením milostného citu. Občas se nám podařilo, že diváci na klauzuře odměnili balkónovou scénu jednak vstřícným smíchem a jednak potleskem na závěr.

Pokud se zabýváme tragédií *Romeo a Julie*, je nezbytné dotknout se i druhé, tragické poloviny hry. Po Tybaltově smrti má drama podobu temného víru, který stahuje postupně obě hlavní postavy ke dnu. Zde nastávají při interpretaci řekněme větší obtíže. Téma zamilovanosti a lásky vystřídá téma zoufalství a smrti. Na oba milence se stupňuje tlak vyvolaný dramatickými situacemi hry. Romeo musí prchnout z Verony do Mantovy a Julii nutí rodina se (podruhé) vdát. Obě postavy musí činit hraniční rozhodnutí a souhra nešťastných náhod a časových posunů nakonec dovede oba milence do náruče dobrovolné smrti. Podstatné také je, že se Julie i Romeo stanou postupně dospělými lidmi, kteří si svobodně zvolí svůj tragický úděl, aby nezradili to nejcennější, svou lásku. Dožene je tam ovšem nesmiřitelnost a v podstatě nesmyslná a slepá nenávisť jejich okolí. V jejich obětování sebe samých je vznešenost a velikost, ochota obětovat život za věrnost svému rozhodnutí. Dobré, silné a přitažlivé téma, ovšem v dnešní profánní skutečnosti, kterou všichni žijeme, je oříškem si takové gesto, takové jednání představit a pravdivě je zobrazit.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Podívejme se nejdřív na vizionářský monolog Julie ze třetího výstupu čtvrtého dějství. Julie se odhodlává požit tekutinu, která ji má na čas uspat a zachránit ji tak od sňatku s Parisem. Je plna pochybností a úzkostí, které vyústí v makabrální vizi člověka, který se probudí živý v hrobě uprostřed mrtvých. Scéna jak vystřižená možná z béčkového horroru, zde ovšem dramatikem popsaná s famózní bravurou.

*JULIE:*

*Co když se ale v vzbudím v hrobce dřív,*

*než Romeo mě přijde zachránit?*

*Z té představy jde na mne děs a hrůza!*

*Já se tam dole přece udusím!*

*V té tlamě smrti není čerstvý vzduch.*

*Zalknu se tam, než přijde Romeo?*

*A nemůže se stát, když přežiju,*

*až smrt a tma tam na mne dolehnou,*

*až budu sama v hrůzostrašné kobce,*

*v níž po staletí tlejí kosti všech*

*mých mrtvých předků – a co jich jen je! –,*

*kde Tybalt, právě pohřbený a celý*

*zkrvavený, už hnije v rubáši,*

*což nemůže se stát, že zešlím,*

*až vzbudím se v tom hrozném zápachu*

*a budu slyšet křik, co ozývá se,*

*když ze země rvou kořen mandragory,*

*co připravuje lidi o rozum?*

*Nezačnu třeštit, až se probudím*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



*v té odporné a děsuplné kobce,  
s kostmi svých prapředků si budu hrát,  
Tybalta vyrvu z jeho rubáše  
jak šílená, pak hnátem příbuzného  
jak kyjem vyrazím si mozek z hlavy?  
Tybaltův duch se sápe na Romea,  
který mu rapírem propíchl tělo.  
Tybalte zadrž! Pozor Romeo,  
Romeo! Připíjím ti na zdraví.*

*(padne na postel)*

### **Romeo a Julie – překlad Martin Hilský**

Co může být dramatičtějšího, než tento úchvatný text, který přetéká sugestivními, surrealistickými obrazy zkázy a smrti, Juliiny hrůzné preludy se (patrně pod vlivem omamné tekutiny, kterou požila) stupňují, až vyústí v halucinogenní stav, kdy mluví s nepřítomným Romeem. Nicméně má-li herečka tento monolog interpretovat, čeká na ni mnoho úskalí. Monolog by neměl být hysterický, ilustrativní a všeobecně dramatický, přibližně simulující šílenství, a přitom k tomu vyložene svádí. Začínáme většinou spíše ztišeně, snažíme se postupně objevovat všechny zákruty a finesy jednotlivých obrazů. Hodně listujeme v knihách reprodukcí surrealistických malířů a hledáme inspiraci. Vráťím se tady trochu k výše pojmenovanému, že je potřeba text zkoumat důsledně a jistou nedůvěrou... klást si nepřetržité otázky. Tak například:

Jak si vyložíme pasáž v textu o kořenu mandragory, který je rván ze země a ozývá se křik, co připravuje lidi o rozum? Co je mandragora? Proč ji rvou ze země?

Kdo kořen mandragory rve? Proč je u toho křik? A kdo to křičí? Tajemství v textu, jež je potřeba dešifrovat.

Experimentujeme v etudách, kdy zkoumáme možnosti a meze zobrazení extrémních stavů. Herečka leží na podlaze se zavřenýma očima a pokouší se vyvolat si během toho, kdy mluví text, konkrétní Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404







představy, které v ní text evokuje. Pak se tyto představy pokusí popsat, pokud možno přesně a věcně. Jaký je to pach, který v hrobce cítí, jaký je křik, co připravuje lidi o rozum, jak to vypadá, když má člověk nedostatek kyslíku, když se dusí (pokoušíme se zahrát etudu na takový stav), jak může vypadat hra s ostatky člověka. Jak může vypadat stav, kdy člověk ztrácí smysl pro realitu a ocitá se na hraně halucinace. Improvizujeme, zkoušíme, bez ambice na výsledek. Avšak registrujeme a zaznamenáváme. Doporučuji dělat si poznámkový aparát k textu, vyplatí se to! Zkoušíme vybrat hudbu, která nás inspiruje (energovující, či naopak umrtvující, nekonečně monotónní). Když tímto způsobem nabere dostatek stavebního materiálu, začneme znovu. Ze situace vyplývá, že Julie leží či sedí ve svém pokoji, patrně na lůžku, je zde sama. Na konci dialogu ztrácí pod vlivem drogy vědomí a upadne do jakéhosi hlubokého spánku. Zkoušíme tedy nejdříve text jen mluvit, s minimem pohybu, ale maximálně zapojit představy, které jsme nasbírali během experimentální fáze. Snažíme se, aby ani jediné slovo nevyšlo naplano, aby nebylo řečeno jaksi „jen tak“. Je to velmi obtížné a pokud je herečka poctivá sama k sobě, tak i psychicky dosti namáhavé. Pokud se nám tato fáze práce daří, zkoušíme být odváznější i v pohybu. Herečka může vyjádřit pohybově, gesticky paniku, úzkost, stav, kdy nemůže dýchat apod. Vždy se ovšem pokoušíme o to, nejednat popisně. To si zakazujeme. V závěru monologu je zřejmě kontrast mezi jednáním fyzickým (droga začíná působit a zpomaluje fyzický aparát), ovšem zdá se, že obsedantní, úzkostné představy se zrychlují, skoro vybuchují Julii v hlavě. V závěru monologu mluví v přímé řeči s mrtvým Tybaltem a nepřítomným Romeem, ve fantazii si vyvolává představu souboje Romea a Tybalta, onen okamžik, který odstartoval tragédii páru. Snažíme se zafixovat několik verzí a diskutujeme o jednotlivých řešeních. Důležitou radou je, že je při tvorbě vždy k dobrému umět se VZDÁT nápadů, které nám třeba původně, při jejich objevení mohly připadat výborné. Umět vybírat a uspořádávat jednotlivé motivy, prvky a naopak jiné odhazovat, nepřetěžovat sdělení zbytečnými „ozdobami“, odbočkami, to svědčí o vyzrálosti interpreta. Monolog Julie, u kterého jsme se zastavili, patří k nejobtížnějším, které ve hře jsou, ale pokud herečka projde zápasem s ním, určitě se něco dozví.

Pánové, kteří čtou tento manuál, se možná teď zlobí, že jsem věnovala pozornost více Julii. Rozhodně všechny rady, které jsem se pokusila udělit, platí stejně pro práci na postavě mužské. Ale abych si pány herce usmířila, podíváme se ještě na jeden Romeův monolog, je v pátém dějství, výstup druhý. Prosím, vydržme to, monolog je dlouhý.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





ROMEO:

*(uloží Parise do hrobky )*

*Někteří lidé na rozhraní smrti*

*bývají veselí. Říká se tomu*

*předsmrtný záblesk světla. Ale já,*

*já žádný záblesk nevidím, má lásko!*

*Smrt ti už vzala dech, však krásu ne.*

*Tvá krása smrti ještě vzdoruje*

*a její korouhev ti rudě žhne*

*na rtech a na tvářích. Smrt na nich ještě*

*svůj bílý prapor nevyvěsila.*

*V krvavém rubáši tu leží Tybalt.*

*Teď stejná ruka, co ti vzala život,*

*ukončí život tvého nepřítele.*

*Co víc bych pro tebe moh udělat?*

*Odpusť mi, bratranče. Proč jsi tak krásná,*

*má drahá Julie? Což sama Smrt,*

*ač bez těla, se zamilovala?*

*Ten kostlivec tě drží v temné hrobce,*

*aby se s tebou mohl milovat?*

*Překazím mu to, zůstanu tu s tebou,*

*z paláce tmy už nikdy neodejdu,*

*jak ty se svěřím péči pánů červů.*

*S tebou tu najdu vytoužený klid,*

*setřesu jařmo nepřejících hvězd*

*ze svého světem znaveného těla.*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



*Poslední pohled dopřeju svým očím,  
poslední objetí svým pažím, rtům,  
poslední polibek, jenž zpečetí  
tu věčnou smlouvu s nenasytnou Smrtí.  
Můj krutý průvodče, můj lodivode,  
k útesům ved' mě, o něž roztříštím  
chatrnou bárku, jíž se říká život.  
Na lásku připíjím!  
(vypije jed)*

### **Romeo a Julie – překlad Martin Hilský**

Pokud jsem napsala, že výše zmiňovaný monolog Julie patří k nejobtížnějším ve hře, na první místo v obtížnosti bych ale zařadila tento monolog Romeův. Oproti, řekněme dramatickému, možná expresivnímu a efektnímu (?) monologu Julie, je Romeův ztišený, meditativní, ponorný. Vždy, když jsme s hercem–Romeem nad tímhle monologem seděli, musela jsem ho přesvědčit, aby si, pokud tomuto monologu chce porozumět, přečetl celého *Hamleta*. Myslím, že tento monolog je preparací k *Hamletovi*. Romeo pronáší nářek, PLANKT (středověká duchovní báseň, obsahem je nářek, Panna Marie a apoštol Jan nařikají nad mrtvým Ježíšem) nad domněle mrtvou Julií. Nicméně uvažuje (stejně jako Hamlet) o tom, kde je hranice života, bytí, nebytí. A jsou zde patrné záblesky hořké skepse (...ale já, já žádný záblesk nevidím). Formálně zajímavá je odbočka v prostředku monologu – kdy náhle oslovuje přímou řečí mrtvého Tybalta. Od autora je to podobná finesa jako v monologu Julie. Druhým inspiračním zdrojem při studiu monologu je dle mne básnická skladba moderního českého básníka Ivana Diviše *Thanathea*. Romeo vnáší do nářku nad (domněle) mrtvou milenkou zvláštní sexuální motiv, kdy si představuje, že Smrtka zabila Julii proto, aby se s ní mohla milovat. Představa je to trýznivá, do jisté míry odpudivá. Nebudu zde vykládat Divišovu báseň, ale myslím si, že je rozhodně dobré si ji přečíst. A zpátky k *Hamletovi*. Romeo konstatuje, že – cituji z výše uvedeného monologu – setrese jařmo nepřejících hvězd, ze svého světem znaveného těla...Viz Hamletův monolog:

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





*HAMLET:*

*Kéž by se tohle příliš pevné tělo  
rozpustit chtělo do kapiček rosy*

### ***Hamlet – překlad Martin Hliský***

Jakoby si ty dvě postavy, tak rozdílné, podávaly tematicky napříč hrami WSH ruce.

Nad tímto monologem Romea trávíme na zkouškách s Romeem hodně času. Domnívám se, že (na rozdíl od výše popsané metodiky u Julie) dokud herec nepocítí existenciální hlubinu textu, nelze vlastně vůbec začít pracovat v prostoru. Jsem z těch pedagogů, kteří si nepotrpí na sáhodlouhé rozbory u stolu. Ale v případě tohoto textu, pokud se s hercem nedomluvíme na interpretaci, skoro se mi zdá, že nemůžeme pokračovat. Zároveň bych nerada vzbudila dojem, že pochopení textu je cosi mystického, intelektuálně náročného. Vůbec ne. Ráda bych uvedla tento příklad. Při zkoušení s Romeem jsme stále nemohli přijít na kloub závěrečným čtyřem veršům – zde Můj krutý průvodče atd. – viz výše. Až mne jednou napadlo přinést Saudkův překlad:

*ROMEO:*

*Teď najed' lodivode zoufalý  
svým uondaným člunem na skalisko.*

### ***Romeo a Julie – překlad E. A. Saudek.***

Archaické, dnes už více méně nepoužívané, slovo UONDANÝ (tzn. utahaný, unavený, uvláčený) náhle rozsvítilo hercovu imaginaci. Jeho babička používala tohle slovo... těsně před tím, než odešla. „Já už jsem... uondaná...“ říkala mu, ve smyslu, už nechci žít. Když se proklestíme tímhle hustým lesem debat, dohadů, znovu se vrátíme k pokusům zahrát monolog v prostoru. Zdá se mi, že nelze než jej ztišeně říct jako modlitbu. Nepomůže tady žádný efekt, žádná spekulace. Jen SLOVO a HEREC, který z toho slova tvoří skutečnost. Silný jevištní okamžik. A tím se vlastně vracím na počátek tohoto *Malého manuálu na cestě za WSH*.

### ***Good luck na cestu!***

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## 4. Přílohy

### 4.1. Příloha č. 1 – Rozhovor s Hamletem

Jako součást studijní opory, chápu-li tuto pomůcku jako manuál především pro studenty, jsem se rozhodla udělat interview s Tomášem Weisserem, který byl v letním semestru druhého ročníku obsazen do role Hamleta. Předdesílám, že jsem studenta vyzvala, aby odpovídal maximálně otevřeně, nespekulativně. Domnívám se, že pohled z „druhé strany“ by mohl být pro adepty herectví na DAMU podpůrný a inspirativní.

*Tomáši, když sis na obsazení přečetl: Weisser – Hamlet, co tě napadlo?*

Pokud si dobře pamatuji, dozvěděl jsem se to v Poněšicích. Seděli jsme v kroužku a pedagogové nám položili otázku, co bychom si chtěli zahrát, jednalo-li by se o Shakespeara. Řekl jsem: Hamlet, jednoznačně! A asi za minutu už jsem se vnitřně lynčoval za tu drzost! Myslím, že si pedagogové dělali takový průzkum. Jednak jak jsme vůbec ve WSH orientováni a jednak, nakolik se naše přání pak shodnou se skutečným obsazením. A pak mi bylo oznámeno, že mne opravdu čeká Hamlet! Víím, že ne vždy se touhy herců a záměry pedagogů takto protnulý. Ale u mne se to stalo! Byl to úžasný pocit a řekl jsem si: Teď nebo nikdy, tohle se musí podařit, jinak už nedostaneš příležitost!

*Znal jsi před tím text?*

Text jsem znal a četl. Myslím však, že se jednalo o značně zromantizovanou představu o něm. Bylo nutné vydat se mnohem složitější cestou, přestat vnímat Hamleta jako romantického hrdinu.

*Jaký byl tvůj první pocit poté, co sis znovu text přečetl s vědomím: tohle budu hrát?*

Začal jsem vnímat mnohovrstevnatost celého textu. V tom okamžiku se i bortily mé dosavadní představy. Rozhodl jsem se do textu ponořit, ale to vnoření jsem chápal pouze ve filozofické rovině. A to mi posléze zkomplikovalo začátek zkoušení. Tehdy mi poprvé napadlo, že to nebude úplně jednoduchá práce.

*Co jsi „na první dobrou“ cítil, že bys mohl mít s Hamletem společného?*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Postavu jsem vnímal z minuty na minutu jinak. Pokaždé, když jsem nad tím člověkem, jímž jsem se měl stát, přemýšlel, viděl samé spojitosti se sebou. Byl jsem pyšný. Viděl jsem rozervanost, nespokojenost se světem, nakumulovaný a dušený vztek, nespravedlnost, křivdu, intenzivní vnitřní život myslí, jenž se může jevit jako výhoda, ale může se stát obrovskou přítěží. Mám-li být upřímný, domníval jsem se nadutě, že je mi ta role šitá na tělo. Jaké bylo moje překvapení, když jsem si pomalu začal uvědomovat, že s Hamletem má patrně společného víceméně každý myslící člověk něco. Lepší by bylo snad říct: Každý je Hamletem svého vlastního pohledu na svět. Co jsem však vnímal jako nejsilnější spojitost se sebou, byla asi touha PROMLUVIT, touha KŘIČET a touha se POMSTÍT.

*Co jsi pociťoval naopak jako absolutně v rozporu se se sebou samým?*

Nejspíš Hamletovo nelidské počínání, které je přitom úplně přirozené a doslova LIDSKÉ. Tedy řekněme z lidskosti vycházející. Násilí plodí další násilí, tím bych to shrnul. Zvažoval jsem, čeho bych já sám byl za určitých okolností schopný, a co si možná neumím nebo nechci připustit. Představoval jsem si, co by se všechno na jevišti mohlo dít, a nějakým trochu zvráceným způsobem mne to uspokojovalo nebo „rajcovalo“.

*Spíš ses bál, nebo těšil?*

Rozhodně obojí. Myslím, že by bylo možné zanést tyto dva pocity na opačné póly sinusoidy s tím, že na začátku působily oba střídavě ve stejné intenzitě. Rozhodně ve mně žil strach z vyloučení, z neúspěchu a obavy, že zkažím práci na roli, kterou jsem strašně chtěl a kterou jsem si oblíbil. Na druhou stranu jsem chtěl všem ukázat, že jsem schopen zahrát postavu, která (podle mých romantických představ) je fyziognomicky odlišná ode mne. A nakonec toho všeho – přece jen HAMLET! – arcitext světové dramatické literatury, že jo...

*Fáze čtených zkoušek (analýza verše a textu) tě spíše bavila nebo nudila? Co tě inspirovalo, co štválo?*

Budu-li upřímný, bylo to snad poprvé, kdy mne plně bavilo sedět nad textem co možná nejdéle. Nevím, zda to byl důsledek velkého očekávání a velké nejistoty zároveň nebo nějakého „studijního zlomu“, ale práci nad textem jsem si tentokrát opravdu užil. Analýza verše mi připadala zajímavá, postupně se jej zmocnit, aniž bych myslel na to, že mluvím ve verši. Posouvání možností techniky jevištní mluvy. Možná ale tohle cítím až teď, zpětně, když to s odstupem skoro roku formuluji. Inspiraci jsem hledal hlavně v knihách. Zdálo se mi, že když si herec nastaví v sobě nějaké ústřední

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



téma, vidí pak zdroje inspirace prakticky na každém kroku, všude. A postava v něm pomalu roste. Je důležité a namáhavé tyto vjemy vstřebávat, ukládat, vnášet do svého rejstříku. Z inspirace vychází jak myšlení postavy, tak její emocionalita, dva konce téže hole. A hrozně mne brzdila chabá technika (zejména jevištní mluvy). Občas jsem se mohl vzteknout. Věděl jsem CO, ale nebyl jsem schopen to provést.

*V úpravě textu jsi měl několik monologů, o jejichž interpretaci jsi s pedagogem (tedy se mnou) hodně diskutoval. V čem jste se s pedagogem lišili? Jaké prameny tě inspirovaly?*

Myslím si, že tady jsem problém neměl. Byl jsem rád za každý podnět, snažil jsem se ho rozvést, rozvinout. Pokud jsem na něj neslyšel, opustil jsem ho. Nešlo o slepé následování připomínek nebo cizích výkladů, ale o konstruktivní debatu. Samozřejmě, že jsem se ze začátku nerad vzdával své přímočaré sebevražedné interpretace, ale myslím, že se jednalo o zbrklou a romantickou „první dobrou“. Četl jsem hodně Umberta Eca. A taky Dostojevského *Zápisky z podsvětí*, kde jsem cítil téma lidské zhouby, zapříčiněné vnitřním rozkladem, křivdou (ať už vykonstruovanou či ne) a principem pomsty. Nějaká část inspirace přicházela i z rodiny. O tom jsme taky hodně mluvili – konkretizovat si motivace, jaksi si je „připustit k tělu“. Můj pohled na svět, konzum, ztrátu lásky.

*Měl jsi někdy pocit, že tě pedagog tlačí někam, kde nechceš být?*

Ano. V určitých momentech jsem měl pocit, že jsem oloupen o část svého radikálního výkladu. Někdy se mi zdálo, že významové roviny, které jsem cítil a chtěl já, byly zredukovány kvůli zkonkrétnění motivací. Tohle je složitá otázka. Herec má pocit, že pod slovním i fyzickým jednáním je spousta významů, na které si přišel a pedagog namítá, že je to nekonkrétní, obecné. Ty významy nečte. To je samozřejmě frustrující. Vzpomínám si na jeden okamžik, kdy jsem měl v dialogu s Poloniem „vyfuckovat“ Polonia (Petr Urban) verbálně i gesticky. Snažil jsem se pedagogovi vyhovět, ale požadavek byl pro mne v nesouladu s textem, situací tak, jak jsem ji cítil já. Emočně jsem to prostě nedokázal přijmout. Nakonec jsme po dohodě s pedagogem od tohoto detailu upustili. I zpětně, po dlouhém časovém odstupu, si za svou neochotou přistoupit na toto řešení stojím.

*Zkus formulovat největší obtíže při zápasu o technické zvládnutí textu (verš, jeho rytmus, myšlenkové celky, komplikované existenciální metafory).*

Nejtěžší pro mne bylo text „umyslet“. Více méně jsem věděl, co říkám, ale problém nastal, když jsem měl jednotlivé věty spojovat v souvislé myšlenkové celky. Podstatou řečového jednání v blankversu

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





je plynulost a vzestupná rytmická osnova, ovšem při zachování srozumitelnosti a jasného sdělení, postoje. A je hodně obtížné nenechat se textem tzv. „převálcovat“. Analýza verše byla na čtených zkouškách důkladná, všemu jsem zhruba rozuměl, přesto bylo pro mne nesmírně obtížné sladit technikálie s postojem, s jevištní přirozeností. Myslím, že to se podaří až tehdy, když se herci podaří dosáhnout absolutního souznění s myšlením postavy. Tedy tehdy, když já myslím jako Hamlet a můj Hamlet myslí jako já.

*Během zkoušení klauzury jsi prožil jakousi osobní krizi. Pokud to není příliš intimní otázka, popiš ji.*

Je pravda, že jsem v té době procházel těžkým obdobím. Pokud to mohu s odstupem dnes formulovat, myslím, že jsem si vůbec nevěřil. Studijně i lidsky. No a hrajte v takové situaci nejslavnější roli všech dob! Hodně jsem pracoval, byl jsem unavený, nelíbilo se mi, kde žiju (nový byt), nerad jsem se vracel domů. Neměl jsem žádné zázemí, což je pro člověka, jakkoliv zvyklého na nepohodlí, poněkud tísnivá situace. Přestal jsem mít potřebu cokoli vylepšovat, kamkoliv se posouvat. Nějak jsem neviděl důvod k čemukoliv. Paradoxní na tom je, že to je vlastně do jisté míry hamletovská situace. Ale zároveň Hamlet touží po pomstě, protože svět mu přestává dávat smysl. Absurdita okolního světa a neschopnost mu porozumět muže být velmi skličující. Do toho jsem se topil v literatuře s podobnými tématy... hledal jsem inspiraci ve ztotožnění se s hrdiny všech možných příběhů. Přivlastňovat a osvojovat si životy romantiků a hledat společné aspekty jejich a své osobnosti. Jejich a svých osudů. Vždycky najdete nějakou podobnost. Tak v tomhle jsem se v té době plácal.

*Zkoušení situací v prostoru s hereckými partnery ti otevřelo nové možnosti, nebo tě spíše zablokovalo?*

Věděl jsem, že mám za celek velkou odpovědnost. Toto vědomí mi sice lichotilo, ale zároveň jsem měl strach. Moji spolužáci mi hodně pomohli v tom, že mi nijak nedávali najevo, že mám tzv. titulní roli. Na zkouškách pracovali naplno. Navíc to bylo období silného kolektivního stmelování ročníku, které později vyústilo v založení divadelního společenství. Přesto jsem měl zpočátku problém se na zkouškách otevírat a cítit se volně. Nejrychleji jsem nabyl volnosti v dialogích s Poloniem (Petr Urban). Myslím, že k tomu přispěla i řekněme mírně groteskní, až humorná poloha dialogů (Hamlet si z Polonia dělá dosti zlou, ale přeci jen legraci). S Ofélií (Barbora Křupková) a Gertrudou (Matylda Königová). Dialogy byly emočně vypjaté, mnohdy v silné expresi... problémy měly obě strany.

*Byly pro tebe složitější dialogy s Ofélií, nebo s Gertrudou? V čem a proč?*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Tématem i partnersky pro mne byla jednoznačně nejsložitější scéna s Gertrudou (Matylda Königová). Matylda měla velký problém svou postavu přijmout. Není divu, hrála matku ve dvaadvaceti letech. Já jsem kombinoval zkušenosti pramenící se styku s oběma rodiči. Rozčiloval jsem se skrze matku na otce. Společné napojení jsme hledali (nechci, aby to vyznělo pejorativně) dlouho a bolestně.

*Jak jsi hledal fyzickou, gestickou podobu postavy?*

Práce na fyzis postavy byla jednou z největších proher, které zpětně pociťuji. Byl jsem zavalen problémy s textem a nějak jsem věděl, že pokud si připustím ještě tenhle aspekt, celek se mi rozpadne. Nechal jsem Hamleta být Tomášem Weiserem a nic zásadního jsem neměnil. Snažil jsem se pracovat s tělesným napětím (místy až přepětím), občas to bylo neúměrné. Asi největší pozornost jsem věnoval přerodu Hamleta Rozervance v Hamleta Válečníka s jasným cílem. Bohužel jsem nebyl schopen udržet pevnost postoje. Text se mnou cvičil a hýbal, jak chtěl, a já se ohýbal podle něj. Jsem řekněme pyšný na situaci, kdy Hamlet mluví nad mrtvým tělem Polonia, kterého před chvílí omylem zabil. Na jedné zkoušce mne napadlo, že použiji zkrvavené tělo jako loutku. Hrál jsem si s jeho rukama, špinil jsem se od jeho krve (doslovná metafora), pádloval jsem pomocí jeho bezvládných rukou do Wittenbergu. Situace je pro Hamleta vypjatě tragická a on z její fatálnosti uniká do skoro absurdní grotesky, možná proto, aby opravdu nezešílel.

*Použil jsi vědomě nějakou teoretickou metodu?*

Odpověď zní: vědomě ne.

*Když se začal projíždět celek zhruba hodinové klauzury, co ti dělalo největší potíže?*

Bylo to rozhodně udržení napětí a gradace. Bojoval jsem se ztrátou soustředění a tím pádem s nervozitou. Snažil jsem se naplňovat repliky maximálním obsahem, což ale mnohdy vedlo ke zpomalení, těžkopádnosti. A jestli je na Hamletově myšlení něco podstatného, tedy je to rychlost a bystrost.

*Kdy ti bylo nejhůř a kdy nejlíp?*

Nejhorší byly okamžiky, kdy jsem nedokázal slovo „podepřít“ dostatečnou vahou. Zkrátka, když slovo nevyznělo tak, jak jsem chtěl, aby znělo. Z toho hlediska jsem nejvíce trpěl při monolozích, kde je člověk odkázán jen sám na sebe. A kdy sám sebe slyší, jak prázdně deklamuje, aniž se mu do textu

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



podání implemetovat význam, který si předsevzal. Nejlépe jsem se cítil v situacích, kdy jsem se mohl opřít o partnera, cítil jsem, že jsme situačně i emočně napojeni a situace nás svižně nese. Paradoxně se mi to stávalo v expresivnějších, emocionálně vypjatějších okamžicích. Nějak mám pocit, že hrát dovnitř je těžší, než hrát ven.

*Jak jsi prožil premiéru klauzury?*

Byl jsem velice nervózní. Zaznamenával jsem, že dělám chyby, ale byl jsem schopen pokračovat dál. Asi nejděsivější okamžik byl, když jsem při prvním slově monologu Být či nebýt uslyšel přesouvající se židle, které patřily pedagogům a absolutní ticho, které pak nastalo. Bylo to příjemné a zároveň tísnivé. Investoval jsem veškerou svou energii a zároveň jsem se snažil čerpat z nervozity. Byla to myslím opravdu JÍZDA. Řekl jsem si, že si to užiju, a to se také stalo.

*Posunulo tě setkání s Hamletem někam ve tvém dosavadním hereckém vývoji?*

Bezpochyby ano. Především v pečlivosti, s níž jsem začal přistupovat k dalším rolím. Naučil jsem se trpělivě trávit čas nad textem a dokonce se v určité fázi zkoušek k textu vracet. Zkušenost s Hamletem ve mně také odbourala strach z jevištního experimentu, zažil jsem si chvíle odvahy, náhlé inspirace, kterou je třeba na zkoušce prověřit. Důležitým poznatkem bylo, že jednání postavy může někdy jít proti významu textu (např. postava pronáší tragicky laděný text, ale její jednání může být groteskní, směšné – princip kontrastu). V neposlední řadě mě setkání s Hamletem doslova vykouvalo v poznání, že bez techniky se herec neobejde, ať jsou jeho záměry jakkoliv smělé. Díky Hamletovi jsem nabyl větší jevištní uvědomělosti, odvahy, orientace v prostoru, schopnosti ovládnout pomocí techniky vypjaté expresivní situace.

*Kdybys tu roli dostal znovu, co bys udělal jinak?*

Tuhle otázku si pokládám poměrně často. Určitě bych začal pracovat v předstihu s textem a uložil si ho co nejrychleji do paměti. A to proto, aby mne při hledání konkrétního jednání v situacích, odkrývání metafor v textu, ponoru do vnitřního světa postavy nic nebrzdilo. Asi bych chtěl stvořit postavu mnohem nekompromisnější, než byl ten můj klauzurní Hamlet. Paní Salzmannová mluvila o válečném pomalování (chvíli jsme se tím na zkouškách zabývali, pak jsme to ale opustili). Asi bych se mnohem méně BÁL. Hamlet chce mluvit a já občas mluvit vůbec nechtěl, což souviselo s nervozitou. Když se ale po roce ohlédnu, nebudu tak tvrdý a řeknu, že jsem s Hamletem zažil půl roku intenzivního života a nakonec jsem z výkonu, který jsem podal, měl opravdu radost.

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



## 4.2. Příloha č. 2. – Partitura

**Příloha č. 2 – „PARTITURA“**

Richard III

IV.4.

*Vystoupí stará královna Markéta*

Kde je tvůj manžel teď? Kde jsou tví bratři? → JAMB 5x (✓)

Kde oba synové? Z čeho máš radost? PŘÍZVUČENÉ SLABIKY

Kdo vkleče říká: „Bůh spas králoynu“? OBECNĚ POMAĀNÍ V

Kdo z dvůranů ti skládá poklony? ORIENTACI, CO JE V TEXTU

Kam poděly se zástupy tvých věrných? DŮLEŽITÉ - SPRÁVNĚ

6 → Tohle si přeříkej, ať víš, kdo jsi: → DAKTYL NA ZAČÁTKU (D)

7 → Ze šťastné ženy něšťasná jsi vdova → DAKTYL NA ZAČÁTKU

dřív šťastná matka, teď to slovo bolí,

dřív prosili tě, teď se doprošuješ,

dřív královna, teď korunu máš z trní, → NEPŘÍZVUČENÁ SLABIKA

dřív ses mi smála, teď se směju já, NA KONCI VERSE U = ŽENSKÉ

dřív se tě báli, teď se bojíš ty, ZAKONČENÍ

všem poroučelas, teď už nemáš komu, (Z)

Kruh spravedlnosti se uzavřel → PŘÍZVUČENÁ SLABIKA

a z tebe je už jenom kořist času, NA KONCI VERSE - = MUŽSKÉ

( překlad profesor Martin Hilský) ZAKONČENÍ (H)

Monolog má - až na dvě vyjímky ( řádek 6 a 7) zcela pravidelný jambický

(1)

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404

rytmus, na začátku každého verše se podařilo umístit jednoslabičné slovo.  
 Řádek 6 začíná dvouslabičným slovem -tohle – spolu se zvrtným zájmenem -si -tvoří daktylskou stopu.  
 Řádek 7 sice začíná jednoslabičným slovem – ze- ale je to předložka, proto musí být důraz na něm – daktylskou stopu tvoří – ze šťastné.

## Romeo a Julie

I.4.

Romeo Měl jsem dnes v noci divný sen. ↓  
 Merkucio — — — — — Já též.

VERŠ JE DĚLEN MEZI  
 DVĚ POSTAVY!  
 MUSÍ UDRŽET RYTHMUS.  
 NAVAZOVAT.

Romeo Co se ti zdálo v něm?  
 Merkucio — — — — — Že sen je lež.

Romeo Však ze snů tryská jasnovidná síla,  
— — — — —

Merkucio Královna Mab tě tedy navštívila?  
— — — — —

Benvolio Královna Mab? Kdo je to? ↓  
 Merkucio — — — — — Stará víla,

dteo

DAKTYL porodní bába elfů. Přijíždí  
— — — — —  
 nic větší nežli na ukazováčku  
— — — — —

DAKTYL | pŮlmistrově ten achát k pečetění,  
— — — — —

ČTYŘSLABIČNÉ SLOVO  
 PŘESAHUJE DAKT STOPU

DAKTYL | tažena šestispřežím bujných mžitků,  
— — — — —  
 a cválá spáčům vzhůru po nose.  
— — — — —

D → Kočár je ze skořápky oříšku,  
— — — — —  
 jak Veverka či mistr Červ je elfům  
— — — — —

SLOVO MISTR - JE  
 DVOUSLABIČNÉ!  
 AČ JE V NĚM  
 JEDINA SAMOHLAŠKA

D → od nepaměti dělá na zakázku,  
— — — — —

D → Z pavoučích/dlouhých noh jsou špice kol,  
— — — — —

(2)

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu "Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi", reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



kryt kočáru je z kobyličího křídla,  
 a postroj z nejjemnějších pavučin.  
 (překlad E.A.Saudek)

ARTIKULAČNĚ  
 OBTÍŽNĚ SLOVO  
 NEJ-NEJ-NEJ-ŠÍCH  
 JE 4 SLABIČNĚ!

Verš je rozdělen mezi dvě postavy, herci musí tedy na sebe navazovat, aby udrželi rytmus. Zároveň se objevuje rým. Na začátku veršů v monologu Merkucia je mnohem více víceslabičných slov – verše začínají daktylskou stopou.

Romeo a Julie

V. 3

Vévoda Už s chmurným mírem vchází chmurný den  
 a samo slunce těžkou hlavu skrývá,  
 Jen zprostit toho, kdo je nevinen  
 a trestat provinilé ještě zbývá,  
 Však věčně bude srdce jímat znova,  
 žal Juliin a bolest Romeova.

M  
 Ž  
 M  
 Ž  
 Ž  
 Ž

(překlad E.A.Saudek)

Závěr celé tragédie, dramatik k zesílení účinku používá rým (nejdříve střídá mužské a ženské zakončení) poslední dva verše mají obě zakončení ženská. Jambický vzestupný verš je zcela pravidelný.

3

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu "Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi", reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



### 4.3. Příloha č. 3 – Komparace aneb ztraceni v překladech.

Smyslem této přílohy je zkusit vzbudit ve studentovi zájem o srovnání různých překladů. Jednak to může být velice dobrodružné, ale také je to pomůcka k dešifrování textu. Tam, kde si student není jist, co vlastně ve svém textu čte, je inspirující nahlédnout do jiného překladu. Jiný překladatel může nasvítit metaforu, situaci zcela jiným světlem a objasnit ji. Zároveň může student pocítit, nakolik je vlastně překladatel interpretem. A převzít si z toho pro sebe také svobodu interpretovat text pokud možno originálně, ale hlavně si ho přivlastnit.

Uvádím pro srovnání nejdříve dva překlady z tragédie *Romeo a Julie*.

Dějství první, obraz pátý.

Veršová forma – sonet.

E.A.Saudek, překlad z roku 1938

*ROMEO*

*Jestliže hrubou rukou svatá ty,  
tvou ruku znesvěcuji, za pokání  
dva uzardělé poutníky mé rty,  
nech slíbat přečin mého dotýkání.*

Jiří Josek, překlad z roku 1985

*ROMEO*

*Vás dotýkat se neurvalou dlaní  
je stejný hřích jak svátost znesvětit,  
však moje rty, poutníci uzardění,  
polibkem jdou tu hrubost zahladit.*

Oba překlady od sebe dělí 47 let. Uvažujme, jak se posunuje interpretace. Je jasné, že Romeo se omlouvá Julii za jakýsi, jak bychom dnes řekli, vpád do soukromé, řekněme intimní zóny. Za tento vpád se stydí, ale zároveň jako omluvu nabízí ještě odvážnější překročení hranice. Místo dotyku rukou, polibek! Tam kde Saudek volí slovo *hrubá ruka*, Josek přitvrzuje a překládá (interpretuje?) *neurvalá dlaň*. Jak cítíme rozdíl mezi hrubostí a neurvalostí? Neurvalost je možná silnější výraz. Jaký to má vliv na situaci mezi oběma herci? Na jejich vzájemný vztah a jednání? Zajímavé ovšem je, že co se týče Romeova studu, nechává i Josek poněkud archaický výraz uzardění. Proč? Vede ho k tomu zvukomalebnost slova?

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Nebo je to kontrast k řekněme poněkud silnému výrazu neurvalost a my se tak dozvídáme cosi o Romeově křehkosti a přecitlivělosti?

A pokračuje Julie:

*JULIE*

*Své ruce křivdíš, milý poutníče,*

*jež dotykem se mojí ruce klaní.*

*Má ruce pro poutníky světice*

*a jejich polibek je rukoudání.*

*JULIE*

*Křivdíš své ruce, poutníčku můj milý,*

*vždyť poutá moji ruku oddaně,*

*tím dotykem se obě políbily*

*a sepjaly se jako k modlitbě.*

Na rozdíl od „neurvalého“ Romea je Julie u Joska ještě něžnější a hravější než u Saudka – použije zdrobnělinu *poutníček*. Celý obraz dlaní, jež se dotýkají a zároveň líbají a zároveň modlí, řeší oba překladatelé poněkud odlišně. Celá scéna mezi Romeem a Julií má sakrální ráz, profesor Hilský hovoří o *epifanii* (z řeckého *epi-faneia*, zjevení). Saudek použije slovo *světice*, Josek slovo *modlitba*.

*ROMEO*

*Vždyť světice má rty a poutník též.*

*ROMEO*

*Však nejen rukama se člověk modlí.*

Saudek poukazuje přímo na rty obou milenců, Joskův Romeo spíše napovídá, žertuje.

*JULIE*

*Leč jenom k modlení je oba mají.*

*JULIE*

*Máš pravdu, přece k modlení jsou rty.*

Sakrální obraz dvou milenců, kteří se modlí, zasažení náhlým osvětlením lásky.

*ROMEO*

*Mé prosí tvé: Co ruce učíňtež!*

*Vyslyš je, svatá, ať si nezoufají.*

*ROMEO*

*Pak ať rty dělají, co ruce zmožly*

*a k modlení jsou k sobě sepjaty.*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





Tady je hodně cítit, že Saudkův překlad je přeci jenom více než půlstoletí starý. Zvolání *Co ruce učíňtež* by zřejmě dělalo dnešnímu mladému interpretovi poněkud starosti.

*JULIE*

*Svěťice mlčí, prosbu splňujíc.*

*JULIE*

*Mé rty jsou němé – prahnou po modlení.*

Opět Saudek používá dnes už archaický přechodník přítomný (splňujíc).

Josek je civilnější, i když slovo prahnou je velmi expresivní a neobvyklé.

*ROMEO*

*Jen mi ji splň a nemluv při tom nic.*

*(Políbí ji.)*

*Ted' všechen hřích z mých rtů*

*je tvými sňat.*

*ROMEO*

*Tak mlč, abych si moh vzít rozhřešení.*

*(Políbí ji.)*

*a na tvých rtech ty své moh očistit.*

Zde dokonce Josek překračuje spisovnou normu, Romeo říká MOH místo MOHL! Co to znamená pro herce? Postava je vzrušená? Poněkud nad sebou přestává mít vládu?

*JULIE*

*Leč na mých zas je tvého hříchu tíha.*

*ROMEO*

*Mám je té tíhy zbavit? Ach, jak rád!*

*Vrať mi můj hřích!*

*JULIE*

*Líbáte jako kniha!*

*JULIE*

*Do smrti tvůj hřích na rtech ponesu?*

*ROMEO*

*Přeslaská výtka. To bych neměl klid.*

*Vrať mi ho zpět.*

*JULIE*

*Líbáš jak z partesu!*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404







Závěr je opravdu zajímavý. U Saudka si oba milenci od začátku tykají, ale v kulminaci dialogu Julie začne náhle Romeovi vykat! A opět, co to znamená pro herečku? Lekne se Julie, že zašla příliš daleko? U Joska je použita opět skoro nespisovná fráze, která zase leccos napoví o temperamentu Julie.

A na závěr se ještě podíváme na již zmiňovaný závěr tragédie *Romeo a Julie* (cituji v příloze č.2 – v překladu E.A.Saudka).

Nyní tedy ještě pro zajímavost:

Josef Topol, překlad z roku 1963

*KNÍŽE*

*Smutný mír s sebou přináší to ráno.*

*Slunce se bojí na zem podívat*

*Co odpustím, co bude potrestáno,*

*o tom se ještě bude rokovat:*

*Truchlivé svědectví nás přežije*

*v příběhu Romea a Julie.*

Martin Hilský, překlad z roku 2011

*KNÍŽE*

*Pochmurné jitro chmurný smír nám věští.*

*Zármutkem slunce hlavu svěsilo.*

*Zbývá jen zvážít milosti i tresty,*

*odpustit nevinným a ztrestat zlo.*

*Smutnější příběh nikdo nevypoví*

*než ten o Julii a Romeovi.*

*(Všichni odejdou.)*

Veršovaný závěr tragédie je pochopitelně příležitostí, jak se překladatel může blýsknout.

Můžeme přemýšlet a přít se, který obraz je silnější – zda ten o slunci, které se bojí dívat na zem, či ten, kdy má slunce hlavu svěšenou jak uschlá slunečnice. Zda nedává Josef Topol přeci jen nějakou naději, když přežije příběh, který svědčí, či zda je smutek u Hilského bezbřehý. A proč má Topol na první pozici Romea a Hilský naopak Julii. Proč o těchto zdánlivých detailech a drobnostech píšu? Protože zažít dobrodružství nad texty WSH a podniknout drobnou, mravenčí práci se vždycky, opakují vždycky při studiu role vyplatí. Přijďte na věci, které jsou v textu ukryté jako zrnko v písku, ale právě z toho pletiva detailů, se vám začne posléze skládat barevný a plastický obraz postavy, kterou máte hrát. A věřte, že když se do toho ponoříte, mohlo by vás to časem i začít bavit! A pak hlavně: herec je stejně jako překladatel suverénní tvůrce a rozhoduje o významech v textu. Vykládá je, rozvíjí, obohacuje. Sami jste si snad během téhle krátké exkurze uvědomili, kolik prostoru vám Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404





zbývá po přečtení textu. Kolik fantazie, odvahy, zkoumání, ochoty a touhy přijít věci na kloub. Končím tuto kapitolu spolu s Merkuciem (překlad Martin Hilský):

*Ať kormidelník mého osudu*

*řídí mé kroky. Pánové jdem na věc.*

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

## 4.4. Příloha č. 4 – Rozhovor s T. Ostermeierem

*In: Divadelní noviny 18/2019*

**Thomas Ostermeier:**

### ***Divadlo ztratilo hrdost***

Německý režisér a umělecký ředitel berlínské Schaubühne am Lehniner Platz Thomas Ostermeier je častým hostem Pražského divadelního festivalu německého jazyka. V prosinci loňského roku, při příležitosti hostování své inscenace Richarda III., vedl workshop se studenty KČD DAMU, na nějž navazovalo setkání v Divadle DISK věnované jeho inscenačním metodám, které jsem moderovala. Ve dnech 8.–10. listopadu bude speciálním hostem mezinárodního symposia Bertolt Brecht: Rozpory jako metoda, jež pořádá DAMU. Myslím, že je to vhodná příležitost redigovaný přepis loňského setkání publikovat.

**Thomas Ostermeier** se narodil v roce společenských a politických utopií 1968. Annus omen? Dostal snad zájem o společenské soužití, ono brechtovské „Miteinander der Menschen“, který rozvíjí v rámci divadla jako obzvlášť politického média, do vínku? Jisté je, že za téměř pětadvacet let divadelní práce tento jeho zájem o společenskokritický rozměr divadla několikrát změnil tvar a směr.

### ***Zlo fascinuje***

***Možná bychom toto setkání mohli uvést slovy o vaší inscenaci Richarda III. Během zkoušení jste řekl, že byste kromě Richarda mohl inscenovat i další Shakespearovy hry, neměl jste ovšem v hereckém souboru Schaubühne ani krále Leara, ani Shylocka, ani Macbetha... Měl jste ale Richarda: Larse Eidingera.***

Lars Eidinger není typ herce, který by se na Richarda III. hodil perfektně. Zajímal mě ale kontrast mezi jeho velice příjemným, až okouzlejícím zjevem a vystupováním na jedné straně

a klišé o Richardovi III. jako ztělesnění zla na straně druhé. Existují jiní herci, kteří by takové zažité představě o „zlé“ postavě odpovídali lépe. Lars mezi ně nepatří; a to mě na myšlenku ho obsadit přitahovalo. Jde to ruku v ruce s tím, o co jsem se pokoušel v celé inscenaci: neklást důraz na znázornění zla jako takového, ale soustředit se na to, do jaké míry nás zlo fascinuje, přitahuje, manipuluje s námi. Celá inscenace je tedy především o síle slov, síle jazyka, o tom, jakým způsobem lze pomocí jazyka manipulovat ostatními. Přesně to totiž Richard dělá.

### ***Co vás na Shakespearovi přitahuje?***

Pro mě jsou velice poučné dějiny a osudy Shakespearova (a obecněji alžbětinského) divadla, jeho původ. Tehdejší autoři vycházejí částečně ze středověkých mysterií a moralit, jejichž pozůstatky přežily dodnes, například v kompozicích inscenací Jedermanna. Ty se vždy rozvíjejí na stejném půdorysu: hlavní postavu (Jedermanna, Everymana...) svádějí nejprve ctnosti, potom neřesti a hříchy, které spolu bojují o jeho duši. Tehdejší představení se odehrávala pod širým nebem, na prostranstvích před kostely nebo na jiných veřejných místech. Je zajímavé, že herci ztělesňující ctnosti vcházeli na jeviště ze stran, zatímco představitel zla přicházel z publika. Ctnosti se vyjadřovaly velmi literárním a vznosným jazykem, představitel zla však hovořil lidovým jazykem diváků. Zastupoval každého jednoho z nich.

Se stejnou představou jsem se pustil do zkoušení Richarda III. Pro mne to je, jako bychom vyslali jednoho z nás na jeviště, aby tam za nás rozvíjel naše nejčernější přání a touhy, naše nejhrůzoplnější sny. Vycházel jsem z přesvědčení, že všichni v sobě máme určité puzení ke zlu a že naše soužití v rámci civilizované společnosti je možné jedině proto, že těmto touhám a pudům – sexuálním, k zabíjení, k agresivitě... – nepodléháme, nevykonáváme je. To je základ naší civilizace. Takový přístup je zcela odlišný od zkoumání zla jako takového.

Pojí se to samozřejmě s konceptem katarze, podle něhož prožívat tyto hrůzy spolu s postavou na jevišti umožňuje se od nich očistit.

Základní myšlenkou antického divadla bylo překonat tyto hrůzy tím, že se na ně budeme společně dívat a díky tomu nebudeme mít potřebu dopouštět se jich ve skutečném životě. To je také má odpověď těm, kteří tvrdí, že hraním Warcraftu (*válečná počítačová fantasy hra – pozn. red.*) se z lidí stávají vrazi. Myslím, že je to naopak: nechte lidi hrát si doma, aby si pak nehráli na válku na veřejnosti!

Z tohoto pohledu bylo tedy zásadní najít herce, který by nás přitahoval, fascinoval a my bychom mu mohli podlehnout. To byl vlastně na představitele Richarda můj jediný požadavek: musí být dostatečně chytrý, zábavný a okouzlující, abychom mohli propadnout jeho... populismu! Nemám ale na mysli to, co si představíme, když se hovoří o politickém populismu v dnešní Evropě. Je to spíš takový rokenrolový populismus: musí si umět podmanit diváky i mě jako režiséra. Proto musí mít erotický náboj, pronikavý smysl pro humor, sexappeal rockové hvězdy – trochu jako americký hudebník Tyler the Creator, jehož rapovou hudbu v inscenaci používáme.

Tento přístup nám umožnil využít mnohé směry, jimiž se Shakespeareovo divadlo rozvíjí. Shakespeare není jen největší básník všech dob, který se vyjadřuje krásným jazykem (ten se tedy v naší inscenaci dá jen tušit), není to jen obrovský znalec lidí, není to jen dramatik rozvíjející situace, ale je to také někdo, kdo mísí vysokou kulturu s kulturou nízkou, lidovou. To mě na Shakespeareovi přitahuje nejvíc: na jedné straně hovoří o filosofii, a to velmi komplexním jazykem, jako třeba v Richardově posledním monologu, na druhé straně píše scény šašků, jako třeba vražda Clarence, která je skutečně děsivá. K tomu všemu u něj nalezneme velmi fyzické scény, šerm, lidovou hudbu, lidové vtipy. Je to Tyler the Creator a Johann Sebastian Bach současně. Právě to přesně odpovídá naší době. Já například velice rád poslouchám klasickou hudbu, přitom si ale s chutí zajdu na punkový koncert skupiny Nomeansno. Právě v tomto přitakání lidové kultuře podle mě spočívá Shakespeareova genialita. Myslím, že dnes by Shakespeare byl obrovským fanouškem akčních filmů!

## ***Sociologické divadlo***

***Richard III. může být politické divadlo, byl tak ostatně mnohokrát zpracován. Vy jste se vydal jinou cestou: nikoli ideově politickou, ale spíše sociologickou, zaměřenou na jednání a chování jedinců v rámci společenského soužití.***

Když jsme uváděli Richarda III. v Londýně, napsal Michael Billington, kritik listu The Guardian, kterého velmi obdivuju, že ho inscenace zklamala. Přiznal, že čekal otevřeně politické divadlo, jako byl třeba Ibsenův Nepřítel lidu, s nímž jsme tam hostovali v předchozí sezoně, a že se v Richardovi těšil na kritiku Donalda Trumpa. Té se ovšem nedočkal. Myslím, že 95 procent lidí, kteří chodí divadla, je zajedno v tom, že Donald Trump není úplně nejlepší člověk na místě prezidenta USA. Takže by to bylo přesvědčování už přesvědčených: na tom, že

ve Washingtonu má naše civilizace dnes problém, se shodneme pravděpodobně všichni. Věřím, že dovést publikum k uvědomění, že každý z nás by za určitých okolností byl schopný stát se Donaldem Trumpem, je mnohem političtější než nasadit zlu tvář Donalda Trumpa – v tom není nic nového.

Ale naopak setkat se na jevišti s někým, kdo nás přitahuje svým humorem, erotickým nábojem, rokenrolovým přístupem do té míry, že mu vlastně fandíme, to problém je. Kdybychom mu nasadili zrzavou paruku, nebylo by tam to samé pnutí. Kevin Spacey hrál Richarda v prostředí plném nacistických vlajek s hákovými kříži... Ano, i to je možné. Ale je to nesmírně zjednodušující rovnice. Fašismus je strašný, Richard také dělá strašné věci, rovná se: Richard je fašista. Tak jednoznačná interpretace není nutně politická a podle mě je navíc velice omezená. Nestaví diváky před žádnou výzvou: ti se od Richarda zcela distancují, neboť málokdo považuje sám sebe za fašistu.

Přijde mi mnohem političtější a zároveň strašlivější přiznat si, že všichni někdy v životě máme pocit, že bychom nejraději zabili svého bližního. Každý z nás v sobě toto puzení má.

Ústřední moment téměř každé Shakespearovy hry je pohled hlavní postavy do určité propasti, v níž se zrcadlí vše, čeho je schopný.

Macbetha jímá hrůza z toho, co dokázal provést, a z důsledků, které to přináší. Angela v Oku za oko zcela ochromí sexuální puzení, které ho nesmiřitelně táhne k jeptišce. Uvědomit si, že jsme součástí něčeho, s čím se vlastně neztotožňujeme, je vždycky šok.

### ***Svou práci charakterizujete termínem sociologické divadlo. Jak může být divadlo sociologické a proč by jím mělo být?***

Sociologické divadlo je přístup, který ve své práci rozvíjím přibližně od přelomu tisíciletí. Je to jako laboratoř, která zkoumá chování jedinců ve společnosti i interakce mezi jednotlivými společenskými skupinami. Jsem přesvědčený, že politický systém, v němž žijeme, tedy neoliberalismus, se na nás projevuje i tělesně. Když cestujete po dnešních metropolích neoliberalismu, všude se setkáváte se stejnými vytrénovanými těly lidí, kteří nekouří, nežívají drogy, chodí cvičit nebo dělají jógu. Jsou to těla pokročilého kapitalismu. Tito lidé nejenže akceptují to, že je systém vykořisťuje, oni dokonce trénují svá těla, aby se jejich existence daly vykořisťovat ještě lépe. A to je jen zlomek toho, co se dá v lidských tělech vyčíst o politickém

systemu. Netýká se to jen těl jednotlivců, ale zároveň vzájemných vztahů mezi nimi. A to mě zajímá.

Jsem vlastně vášnivý voyeur: pozoruji lidi na ulici, v kavárnách – jak stojí, jak sedí, jak se jeví. Je to koníček, který se pak snažím přenést na jeviště. Je v tom myslím určitá sociologická pravda. Jsem přesvědčený, že dnešní Heda Gablerová vypadá jinak, chodí jinak, objímá jinak než Heda z roku 1880. Lidská těla se proměňují s historickým a společenským vývojem.

## ***Co je pro vás divadlo? Proč je děláte?***

Jako pedagog režíre na divadelní škole Ernsta Busche v Berlíně se svých studentů čas od času ptám, proč dělají divadlo, jaký tím sledují cíl. Já dělám divadlo ze zájmu o člověka. Nerozumím totiž ani sobě, ani těm, kdo stojí naproti mně. Dělán divadlo proto, abych pochopil, kdo je člověk. Je zvláštní, že tato umělecká forma, pro niž je tělesná přítomnost ústřední, jako by tento zájem ztratila. Dnes je divadlo o estetice, o konceptech, o dekonstrukci, o postdramatických krajinách. Divadlo jako by ztratilo hrdost.

I výtvarné umění prošlo kdysi krizí malířské figurace, na tu už si dnes málokdo vzpomene. Zdá se mi, že divadlo je v obdobné krizi nyní. Nestaví do popředí své silné stránky, ale zabírá se naopak tím, v čem je vlastně velmi slabé. Nastupující generace režisérů jako by se nesoustřeďovala na to, co znamená přítomnost lidského těla v prostoru. Pokaždé když nabídnu nějakému mladému režisérovi inscenovat na studiové scéně Schaubühne, slyším okamžitě tu samou otázku: Kolik tvůrců videa si s sebou může přivést? Můžeme mu dát k dispozici dostatečný počet projektorů a pláten? My jim to všechno samozřejmě seženeme, poněvadž nechci být součástí staré generace, která mladým přikazuje, jak mají dělat divadlo. Ale přijde mi to zvláštní.

## ***A co herci?***

### ***Jaké nároky kladete na herce?***

V jiných obdobích se divadlo určitě na herce soustřeďovalo víc. Herec je vlastní síla divadla, herec a jeho tvorba tady a teď. To, co vidí divák na jevišti, neprochází žádnou střížnou, nedá se z toho nic vymazat. Proto mě improvizace Larse Eidingera během představení Richarda III. někdy dovádějí k šílenství. Ale nemůžu s tím nic dělat, v danou chvíli nad ním nemám vůbec

žádnou moc. Má to své výhody i nevýhody. Ale každopádně je to krása divadla: ve chvíli, kdy se herci ocitnou na jevišti, si mohou dělat, co chtějí.

***Na vaší spolupráci s herci je zajímavé, že se nesoustředíte pouze na jejich okamžitou a tělesnou přítomnost na jevišti, ale snažíte se brát v potaz i jejich osobní minulost. S postupem času jste vyvinul několik cvičení, která vám pomáhají přimět herce k tomu, aby čerpali svou uměleckou a tvůrčí energii z vlastní životní zkušenosti.***

Z metodologického hlediska jsou pro mě při zkoušení důležité tři momenty. Se svými herci ze Schaubühne je rozvíjím přibližně od zkoušení Ibsenova Nepřítele lidu, tedy posledních šest, sedm let. Tím prvním je opakovací cvičení Sanforda Meisnera, v němž se v posledních letech zdokonaluju.

Druhé cvičení, kterému říkám storytelling, má přimět herce k uvědomění, že při vyjadřování emocí na jevišti často podléhají určitým divadelním modelům. Chci je upozornit na to, že ve skutečném životě na některé situace reagujeme úplně jinak, než jak jsme se to naučili v kurzech herectví.

Věřím, že věnovat pozornost emočnímu chování lidí je zcela zásadní, především v dnešní době, která na jedné straně emoce čím dál více vytlačuje, na druhé straně se falešnými emocemi snaží vyplnit pocity životní prázdnoty v kapitalistické společnosti.

### ***Jak taková cvičení vypadají?***

Moje metoda storytellingu spočívá v tom, že na základě konkrétní scény ze zkoušené hry formuluji abstraktnější zadání dramatické situace a pak se ptám herců, zda mají stejnou či obdobnou životní zkušenost. Dostanou potom dvě až tři minuty na to, aby svou zkušenost předali kolegům, obsadili je do své situace a celou ji sehráli. Funguje to úžasně dobře. Je neuvěřitelné, jak věrně a celistvě se během dvou minut dá rozvinout autentická životní situace a jaký to má následně dopad na hereckou tvořivost.

### ***Znamená to, že herci se stávají v určitých okamžicích režiséry vámi vybraných situací?***

Někdy se autoři situací rozehrávání přímo účastní, jindy předají svou roli jinému herci a pozorují vše zvenku. Dělán to proto, aby pochopili, že autentické jednání ve skutečném životě



je zcela odlišné od jejich představy o autentičnosti na jevišti. To nutně neznamená, že by se na jevišti vždy přehrávalo. Skutečný život může být někdy expresivnější, divadelnější než samo divadlo!

Ve všem, co herci při storytellingových cvičeních navrhují, existuje jediná podmínka: musí se jednat o zkušenosti, které v životě prožili. Nesmějí si vymýšlet. Při zkoušení Čechovova Racka, konkrétně scény z třetího dějství mezi Trigorinem a Arkadinovou, jsem zadal následující storytellingové cvičení: *Vybaute si chvíli, kdy jste svému partnerovi přiznali, že jste ho podvedli.* Valérie Dréville, představitelka Arkadinové, rozehrála situaci, v níž svému partnerovi nejen přiznává nevěru, ale zároveň mu sděluje, že s tím druhým čeká dítě. Kouzlo celé scény bylo v úsměvu, kterému nedokázala zabránit, když oznámila, že je těhotná. Jaký herec by něco takového navrhl při jevištní zkoušce? Ve Valériině vzpomínce se to tak ale odehrálo. Právě v tom spočívá přínos storytellingu: herecká tvořivost se najednou stimuluje odjinud.

Jindy, při zkoušení posledního dějství Racka a scény Sorinova umírání, jsem herce požádal o storytellingové cvičení, v němž měli rozehrát svou vzpomínku na smrt milované osoby. Situaci navrhl François Lorient, který pochází z hluboce nábožensky založené francouzské rodiny, v níž děti neměly dovoleno dotýkat se svého otce. Poprvé v životě jej objaly a políbily až ve chvíli, kdy jeho tělo leželo v rakvi. Mělo to na všechny samozřejmě obrovský emoční dopad. Zajímavé na tom ale bylo, že François celou situaci vysvětlil během dvou nebo tří minut, a protože herečky, které při cvičení ztělesňovaly jeho sestry, se s jeho otcem nikdy nesetkaly, rozehrály tedy situaci na základě několika málo pokynů. Pozorovali jsme při tom rozpaky, nebo dokonce šok, které jejich chování vyvolalo u zbytku rodiny.

Možná právě v tom spočívá ona sociologická dimenze divadla. Podle obvyklého klišé by ostatní členové rodiny měli soucítit s frustrací, kterou svým jednáním dávají najevo dvě dospělé dcery, a litovat je. Skutečnou reakcí v rámci hledání autentického chování byly naopak rozpaky z něčeho nemístného. Takovou pravdu najdete pouze ve chvíli, kdy se herci mohou osvobodit od diktátu režiséra.

Třetí cvičení, které během zkoušek pravidelně používám a hodně jsme ho využívali i při zkoušení Richarda III., nazývám rodinná konstelace. Je to technika, s níž zacházejí určitá odvětví psychoterapie a já jsem do ní pronikl právě pod vedením psychoterapeutky, která se na ni specializuje. Cílem je rozestavět jednotlivé členy rodiny – v našem případě tedy postavy hry – v prostoru tak, aby jejich vzájemné postavení odráželo jejich vztahy. Při zkoušení Richarda III. to hercům umožnilo lépe uchopit celou složitou prehistorii dramatu, všechny ty

staré šrámy z války růží, které během hry vycházejí na povrch. Zkoumali jsme rodinné konstelace všech generací války růží, aby herci pochopili, odkud jejich postava pochází a jaké může mít vztahy k ostatním.

## ***Postbrechtovský režisér***

### ***Jste považován za brechtovského režiséra. Souhlasíte s tím?***

Považuji se za postbrechtovského režiséra. To znamená, že jsem si Brechta pozorně prostudoval, pokusil se jít dál a pak dělat úplný opak. Ale nakonec to stejně odpovídá Brechtovi! Nesnáším divadlo podle ortodoxní brechtovské tradice, kde mi herci neustále ukazují svůj názor na postavu. Většinou si mimochodem nemyslí nic převratného... Takže je raději vedu k tomu, aby vycházeli ze situace a nemysleli si, že jsou chytřejší než postava nebo autor.

### ***Jak se díváte na jiného současného brechtovského – či postbrechtovského – režiséra Franka Castorfa?***

Mé divadlo popírá to Castorfovo... i když ho zbožňuju! Ale právě proto, že ho tolik obdivuju, nemohu dělat to samé. Spousta režisérů se snaží jej napodobovat, ale to není můj přístup k mistrovství, které vidím. Já raději dělám pravý opak toho, co dělá ten, koho považuji za mistra ve svém oboru. Kdyby v Berlíně nepracoval Frank Castorf, byl bych asi dělal úplně jiné divadlo...

Zároveň je ale dobré si přiznat, že jde o divadlo. Věřím, že když realismus na jevišti zcela zbořím, lépe ten okamžik vynikne, když předtím přivedu diváky k absolutnímu přitakání tomu, co se na scéně v tu chvíli děje.

### ***Jak probíhá vaše práce s prostorem a světlem?***

Práce se světlem je jednodušší než práce s hercem. Světlo je materiál: když ho potřebujete, zapnete reflektor, když ne, tak ho vypnete. S herci to tak nefunguje, ti jsou mnohem složitější. Řeknete jim, co mají dělat, a oni to stejně neudělají. A pak vám nezbyvá než strávit dvacet let tvořením metody, která vám umožní nalákat herce na vaši cestu. Scénografie, kostýmy, světlo... to je řemeslo. Hlavní je dobrá komunikace s tvůrčím týmem.

### ***Opět bych vás poprosila, zda můžete být konkrétní.***



Tak například v případě Richarda III. mi šlo o znovuvytvoření prostorové situace podobné té v alžbětinském divadle, kde byla komunikace mezi hledištěm a jevištěm přímá. V Schaubühne tuto inscenaci uvádíme v určité rekonstrukci – či naší představě – původního divadla Globe. Myslím, že ke správnému porozumění Shakespeareovi je třeba pochopit prostor, pro který psal. Takže naše hlediště má tvar strmě stoupajícího půlkruhu obepínajícího předscénu. Nejde mi ale o vytvoření historicky přesné kopie alžbětinské divadelní architektury, nýbrž o přenesení jejích rysů do kontextu dnešního zábavního průmyslu – proto je tam i mikrofon, nahraná hudba a podobně. Jde mi o to, zkřížit naši kulturu s kulturou alžbětinskou.

### ***Věnujete nějakou zvláštní pozornost začátkům a koncům svých inscenací?***

Jako student na škole Ernsta Busche jsem měl profesora, který mi za čtyři roky studií řekl všeho všudy dvě věty. Ta první zazněla po představení mé první studentské inscenace. Řekl mi: *No, když to trochu zrychlíš, mohlo by to být docela dobré.* A druhá: *Nejdůležitější je začátek a konec, na to, co se děje mezitím, diváci stejně zapomenou...*

Takže ano, soustředím se na tyto dva momenty hodně. Pokud ztratíte diváky hned na začátku, nikdy už to nedoženete. Na druhé straně je ale důležité dát si pozor na to, abyste do začátku nedali úplně všechno. Když hned v úvodní scéně předvedete celou svou estetiku, všechny obrazy, hudbu, energii a schopnosti herců, nemůžete to pak stupňovat a inscenace se nevyvíjí. Je třeba ji budovat krok po kroku a nevysázet všechny trumfy hned na začátku. Vždycky si nechat nějaké eso v rukávu. Divák musí být neustále v očekávání dalšího.

### ***Jitka Goriaux Pelechová***

*Převzato se svolením redakce Divadelních novin.*

Oponenti: prof. MgA. Jan Burian  
MgA. Jan Šotkovský, Ph.D.

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ  
61384984

