

Miloslav Král: Metodika hereckej tvorby

(malý sprievodca profesionálnym divadelným svetom pre študentov UKF)

Martin, január 2012

OBSAH

Úvod

1. Príprava – príprava lektora na workshop

1.1. Text – úprava textu na workshop

1.2. Konceptia – popis režijnej koncepcie pre potreby workshopu

1.3. Režijná kniha – náhľad do režijnej knihy vytvorenej pre workshop

2. Skúšobný proces – ozrejenie postupov pri príprave inscenácie v činoherných divadlách,

vytvorenie dramatickej postavy

2.1. Text

2.1.1. Ideovka – predstavenie divadelnej hry a jej autora

2.1.2. Analýza – ponor do textu

2.1.3. Divadlo kontra Literatúra – literárne „pasce“ v divadelnom texte

2.1.4. Dramatický oblúk – vývoj postavy

2.2. Priestor

2.2.1. Stát' a nič – o státi na javisku

2.2.2. Gesto – o zmysle a význame hereckého gesta

2.2.3. Aranžovanie – priradovanie akcií k replikám

2.2.4. Hrubá stavba – završenie 1. fázy skúšania divadelnej inscenácie

2.3. Zrod postavy

2.3.1. Čistenie – pokračovanie skúšobného procesu

2.3.2. Celok – finálna časť tvorby postavy, kostým, psychológia

2.3.3. Premiéra a ďalej – ukončenie skúšobného procesu, pokračovanie v tvorbe postavy

3. Úvahy

3.1. Také normálne, také štylizované – úvaha o štylizovanom herectve

3.2. Tiene – úvaha o presahoch postavy do života herca a opačne

3.3. O kriku – úvaha o hlučnej dobe a hereckom kriku

3.4. O pamäti – úvaha o hercovej pamäti

3.5. Na čo (sa) hráme – úvaha o zmysle hereckej práce

Záver

O teórii herectva: „Čo vraj to vlastne je, to herectvo? Keby sa to tak dalo nejako sformulovať, to by bolo „žúžo“. Keby sa to tak zmestilo do nejakej definície. Keby bola na to priehradka. Alebo šuplík. Alebo šanón. Keby na to tak bola formulka alebo vzorec.

Prečítate si Stanislavského a zdá sa, že má vo všetkom pravdu. Aspoň mne sa to zdá. Prečítam Diderota a on má tiež recht. Prečítam, alebo aspoň prelistujem Pudovkina, Vodáka, mrknem sa na Šaldu, pozriem si Frejku aj Honzla a so všetkými môžem súhlasiť. Ale ako by mi chýbala charizma toho konania. Ako keby nebolo možné postihnúť všetko to tajomné, neobjavené a nevysvetliteľné, čoho som sa vo svojom herectve zatiaľ päťdesiatpäť rokov

dotýkal. Možno, že je herectvo vlastne iba to, čo si o ňom myslím ja alebo vy alebo ktokoľvek.“

Vlastimil Brodský: Dr(o)bečky z půjčovny duší

O divadle ako takom: „Videli ste ten kus, milostivá pani, ja som to teda nevidela, ale inžinier Kulhavý od nás z podniku, to je zarytý divadelník, videl všetko, čo sa dá vidieť, aj čo sa nedá, a on povedal, že ten herec, viete ktorý, trikrát bol rozvedený a teraz si zobral jednu herečku, tiež rozvedenú, slovom, že on tam v tom kuse leží pod stolom, drží v ruke demižón a hovorí samé svinské slová. Ja tomu teda nerozumiem, ale čosi také na javisko nepatrí. Ja osobne si myslím, že umenie by malo ľudí skrásňovať... naozaj neviem nájsť blbší výraz... teda hlbší, samozrejme. Ved' načo je umenie?... Ved' poslaním umenia je život skrásňovať, a nie ho len tak ukazovať. Ja som už dost' stará na to, aby mi niekto len tak ukazoval, toho mám dost' aj doma, ale keď prídem do divadla, tak sa chcem povzniesť, ved' som si zaplatila, tak nech ma, dočerta, povznesú, nech mi ukážu, aký je život v skutočnosti krásny.“

Milan Lasica, Július Satinský : Deň radosti

Úvod

Nie som divadelný teoretik, som praktický divadelník- herec. Necítim sa ani ako pedagóg, herectvo som nikdy nikoho neučil, skôr sa cítim ako študent, ktorý toho navyše pozná veľmi málo. Táto moja teoretická práca bude preto akýmsi súborom úvah a poznaní o divadle a činohernej hereckej práci, ku ktorým som počas svojho doterajšieho krátkeho pôsobenia v profesionálnom divadelnom svete dospel. A aj na tie sa zrejme s odstupom času budem pozerat' úplne inak. Možno vás niečo z textu osloví, možno vám niektoré veci objasní. Možno vám nepovie nič, čo je tiež pravdepodobné a nevádi to. Ak vás aspoň uspí, budem rád,

spánok je zdravý. Myslím si totiž, že je veľa ciest, ktorými sa dá vybrať pri hereckej tvorbe, pretože je veľmi individuálna. Tá moja vôbec nemusí byť správna, či vše platná, každopádne nie je jediná.

Na workshope s názvom Herecká dielňa, ktorý prebiehal 15.- 17. októbra 2011 na UKF v Nitre som prítomných študentov „pasoval“ do roly hercov a nasimuloval im celý proces skúšania divadelnej hry, od ideových skúšok až po premiéru. Mohli ho teda v skratke zažiť na vlastnej (hereckej) koži. Inscenovali sme skrátený text divadelnej hry Daniela Majlinga „P“ (prikladám ho ako prílohu k teoretickej práci).

Laici často netušia, ako vlastne divadlo vzniká. Študenti estetiky, pre ktorých je táto publikácia primárne určená, by o tom však niečo viac mali vedieť. Preto popri odkrývaní práce herca sa na ďalších stranách pokúsim tiež opísať proces vzniku divadelnej inscenácie tak, ako je zaužívaný v profesionálnych divadlách na Slovensku.

1.Príprava

Ako dramatický text, s ktorým sme mali pracovať na workshope bola vybratá hra Daniela Majlinga „P“. Text má 27 strán, čo je aj pre ľudí z praxe na trojdňový workshop priveľké sústo. Preto som mal pri príprave workshopu v zásade dve možnosti. Buď vybrať z hry pár dialógov a tie so študentmi naštudovať, alebo hru výrazne skrátiť. Prvá možnosť je jednoduchšia na prípravu, vyberú sa dva tri dialógy a v niekoľkých alternáciách sa naštudujú. Rozhodol som sa však pre druhú možnosť. Chcel som, aby výsledkom bol nejaký ucelený tvar, mini inscenácia, so všetkým, čo k nej patrí, aby mali študenti po procese skúšania aj pocit výsledku, akejsi premiéry, aby v skrátenej forme zažili celý proces vzniku divadelnej inscenácie a našli si v ňom svoje herecké miesto.

1.1. Text

Základnou otázkou pri úprave textu bolo ako veľmi je potrebné daný text skrátiť. Pri zohľadnení času workshopu (3 dni) a počtu ľudí (hercov) sa ho zúčastňujúcich (10) mi vyšlo, že drasticky. Neskúsený, alebo ak chcete neškolený, herec zvládne v priebehu troch dní zrozumiteľne naskúšať, t.z. pochopiť význam replík (čo postava hovorí, čo si myslí) a situáciu (vzťah k iným postavám, okolnosti, v ktorých sa nachádza), naučiť sa text a zafixovať (zapamätať si) hereckú akciu v javiskovom priestore, približne dva kratšie dialógy, prípadne dialóg a kratší monológ. Režijne som svoje sily, pri desaťčlennom (ne)hereckom súbore, odhadol na 15-20 minútovú inscenáciu. Javiskové spracovanie jednej strany písaného dramatického textu trvá cca dve a pol až tri minúty. Majlingov text som nakoniec zredukoval na viac ako štvrtinu, z pôvodných 27 na 6 strán.

Pri skracovaní (upravovaní) textu sa musí úpravca rozhodnúť pre jeden dominantný motív a jeho líniu sledovať. V prípade „Péčka“ to bolo jednoduché. Celá hra je o vzťahu hlavnej postavy, tridsiatnika Ondra, so Zuzou a o situácii po ich rozchode. Do deja vstupuje len pár podstatných vedľajších postáv: majiteľ bytu, do ktorého sa Ondro so Zuzou nast'ahujú- Rudo, Ondrov kamarát a neobjavený umelec Daniel, neskoršia Ondrova milenka-čaišnička Slávka, Zuzanin pes a Zuzanin otec. Celý príbeh sledujeme z pohľadu Ondra, je jeho stredobodom, rozprávačom (dej komentuje, obracia sa priamo na diváka, tzv. brechtovský scudzovací efekt). Z tohto aspektu môžeme povedať, že ide o „mužskú hru“. Ženské postavy v nej sú vykreslené omnoho plochejšie. To bol pre mňa trochu problém, keďže som chcel rovnomerne využiť aj päť žien z môjho avizovaného hereckého ansámbla. A tak som k rozprávačovi Ondrovi priradil aj rozprávačku Zuzu. Použil som na to Ondrove repliky, prípadne repliky Zuzaninho otca, jemne upravené do ženskej polohy (napríklad otcovo rozprávanie o Zuzaninom zážitku s anglickým lektorom je v úprave ako priama reč Zuzy v dialógu s Rudom). Komentovanie deja rozprávačmi mi pri skracovaní textu pomáhalo,

pomocou neho som sa v príbehu mohol jednoduchšie (rýchlejšie, stručnejšie) pohnúť ďalej. Za obeť skráteniu textu logicky padli niektoré z už spomínaných postáv. Ondrov kamarát Daniel splynul s Ondrom, tak ako Zuzanin otec so Zuzanou. Literárne, samozrejme. Vizuálne, až pri samotnom inscenovaní, som potom spojil Slávku so psom. Z týchto spojení mi vyšli postavy skrátenej verzie:

Ondro - skeptický tridsiatnik vlečený životom, neobjavený umelec-fotograf, neschopný si na seba zarobiť vlastnou prácou so sklonsmi k sebaľúti

Zuza - Ondrova frajerka a „vyživovateľka“, racionálna žena tridsiatnička, ktorá hľadá partnera pre život, o seba sa postarať vie

Rudo - zostarnutý asi štyridsaťročný „hipík“, pohrdajúci okolitým svetom so sebadeštrukčnými sklonsmi (alkoholizmus, v plnej verzii samovraždu spáchal), samozvaný filozof života

Slávka - jednoduché mladé dievča, čašníčka

Pes - náhrada dieťaťa zo vzťahu Ondra a Zuzy

Komparz – modelky, chlap v bare a na futuristickom prístroji na dojenie spermií

Po selekcii postáv som musel pristúpiť aj k vyselektovaniu jednotlivých scén (výstupov, alebo ak chete obrazov), prípadne k ich preskupeniu. Sústredil som sa na dva hlavné motívy. Vývoj vzťahu Ondra a Zuzany a Ondrov márný pokus v sebe objaviť schopného umelca. Na popísanie vzťahu O+Z som vybral pár minisituácii, ktoré popisujú – počiatočný pokus o vybudovanie si spoločného domova, pochybnosti o správnosti voľby partnera, nekomunikáciu a odcudzenie sa, ktorému výrazne napomáha Rudo, neveru so Slávkou, druhú šancu, rozchod a rozloženie kariet do budúcnosti (Zuzana je Ondrovou šéfkou v novej práci, Slávka nezaujímavou príťažou). Druhý motív potom rámcuje ten prvý – Ondro spoznáva

parťáka na pitie a na utopické debaty o umení (Ruda), predstavuje mu svoje dielo (scenár filmu), fotí modelky a chlácholí sa, že má vlastne ešte na všetko čas. Tá scéna je záverečnou v mojej skrátenej verzii, aj keď sa v pôvodine nachádza približne v tretine. Všetky takto vyselektované scény som potom takpovediac „zoškrтал na kost“. Ostal čistý, významovo presný, strohý text, ktorý som si v daných možnostiach trúfol inscenovať.

1.2. Konceptia

Za základný princíp režijnej koncepcie, teda akéhosi režijného uchopenia a spracovania dramatického textu, som si zvolil až filmový strih. Do jednotlivých krátkych javiskových situácií som sa akoby nastrihával cez ostrú zmenu svetla a dynamickú hudbu. Herci stvárňujúci jednotlivé postavy do priestoru postupne nevstupovali, ani z neho nevychádzali, z bokov javiska, svetlo ich už zachytávalo priamo v situácii, t.z. v hereckej akcii, nastupovali a vystupovali v tme počas krátkych hudobných predelov. Tie, okrem vytvorenia priestoru pre nástup hercov na javisko, výrazne inscenáciu rytmizovali, dodávali jej tempo a spád, a v neposlednom rade emocionálne pôsobili, vytvárali priestor pre doznenie a lepšie uvedomenie si odsledovaných výstupov v hlavách divákov.

Aby sa dalo plynulo prechádzať z jednej situácie do druhej, prípadne tie situácie ostro strieďať, rozdelil som pomocou svetla javiskový priestor na dve polovice. To mi poskytlo možnosť viacerých variácií. V osvetlenej časti napríklad prebiehala jedna situácia, ktorá potom rozsvietením sa druhej časti javiska plynulo prešla do ďalšej (nasťahovanie sa do nového bytu). Svetelný výrez polovice hracieho priestoru navyše evokoval útržkovitosť, fragmentárnosť situácií, spojením ktorých si divák postupne skladal príbeh. Filmovým jazykom povedané, umožňovalo to meniť pohľad diváka od detailu až po celok.

Ďalšou otázkou, v ktorej som musel mať jasno už pri príprave režijnej koncepcie bolo, ako do štyroch postáv obsadiť desiatich hercov. Klasické alternácie z časových dôvodov neprichádzali do úvahy a tak sa herci v jednotlivých postavách jednoducho v priebehu inscenácie vystriedali, pričom poznávacím znamením, že ide o tú istú postavu bol kostým. Všetky štyri Zuzany mali modré tričko a čierne nohavice, obaja Rudovia bielu košeľu a čierne nohavice, traja Ondrovia zasa čierne tričko z dlhým rukávom a modré rifle. Dvojrola Slávky a psa bola oddelená pohybovou štylizáciou.

Témou hry je hľadanie si svojho miesta v živote a vo svete okolo po tridsiatke, strata ideálov o sebe a o partnerských vzťahoch. Hendikepom hereckej skupiny mne zverenej bol, okrem absencie väčšej hereckej skúsenosti, aj vek (20+). Štrnásťročné dieťa vám tiež povie, že o sexe vie všetko, ale pritom pozná iba veľmi málo. Tak aj dvadsaťročnému človeku sa zdá byť svet tridsiatnika ľahko pochopiteľný, vlastnú skúsenosť to však nenahradí. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo som sa rozhodol pre výraznú štylizáciu hereckého prejavu, vychádzajúceho zo statiky, presného a významotvorného rozloženia postáv v javiskovom priestore z upriamením sa na herecké gesto, používané v tomto prípade ako znak (tieto termíny podrobnejšie opisujem v teoretickej časti práce). Herectvu teda dominoval minimalizmus a drobnokresba, úsporné používanie hereckých výrazových prostriedkov (pohyb, gesto, mimika, intonácia). Na rozdiel od stanislavského prežívania situácií odohrávajúcich sa na javisku, či vcit'ovania sa do postáv, z dôrazom na ich emocionalitu, mi išlo skôr o brechtovské komentovanie a ukazovanie tých situácií, z dôrazom na ich význam, k čomu zvädza koniec koncov už samotná štruktúra textu (postavy zo situácií vystupujú a komentujú ich, priamo oslovujú diváka). Pokúsil som sa viesť hercov k civilnému prejavu v štylizovanej forme.

1.3. Režijná kniha

Režijná kniha je vlastne text hry obsahujúci režijné poznámky. Moja obsahovala rozdelenie postáv (napríklad Ondro 1+ Zuza 2), svetelné riešenie jednotlivých výstupov (nasvietená len ľavá strana javiska a pod.), zvuk (po ktorej replike aký hudobný predel) a krátky popis hereckej akcie. Skrátený text Majlingovej hry „P“ som rozdelil na 13 malých výstupov. Pre názornosť uvediem pár príkladov pomenovania obrazov v mojej režijnej knihe:

3.obraz /O1,Z2/

ONDRO

Pod' si zatrtkať.

ZUZA

Nie. Som na teba nasratá.

ONDRO

Sex je najlepší spôsob, ako môžeš prejavit' svoju agresivitu.

ZUZA

Ty máš nápady!

ONDRO

To nie je môj nápad. Nikto sa ma nepýtal, či chcem pohlavný pud. Keď sa s tebou milujem, znásilňuje ma príroda. Zuzka...

ZUZA

Kde máme psa?

ONDRO

Spí

ZUZA

Tak skoro?

ONDRO

Rudo mu dal pivo.

ZUZA

Pamätáš si, čo som ti vravela, keď sme si kupovali toho psa?

ONDRO

TY si si ho kupovala!

ZUZA

Vravela som ti, že je to skúška tvojej zodpovednosti, či sa budeš vedieť postarať o dieťa.

ONDRO

Zuzka...

ZUZA

Daj mi pokoj. Veľmi som sa v tebe sklamlala

ZUZA

Tesne pred tridsiatkou mi začala zlyhávať pamäť. Jedného dňa som sa skrátka zobudila a zrazu som si vôbec nevedela spomenúť, prečo muža, ktorý vedľa mňa leží, vlastne milujem.

ONDRO

Chlapa v monogamnom vzťahu stojí trikrát viac úsilia nahovoriť ženu na sex, než slobodného. Vy tou svojou láskou úplne zabíjate možnosť ďalšieho spolužitia... kým sa s tebou dostanem do postele, musím vyvenčiť psa, kajať sa z toho, že som latentný alkoholik, vypočúť si monológ o tom, čo majú nové tvoje kamarátky a až potom si možno suchnem... Možno... ak mám šťastie a ty nemáš krámy alebo migrénu. Muži sú rodinne založení, ibaže len pár borcov to zvládne a nejde hľadať úľavu k ženám, ktorých psy sú už vyvenčené...

Svetlo – ½

Zvuk – po poslednej replike a pohľade Zuzy – krátky predel

Akcia – O a Z sedia chrbtami k sebe (od seba), O sa hrá z mobilom,

Z píše na laptope, po dialógu sa Z postaví, pozoruje O, ktorý

pokračuje v predošlej akcii – monológ Z, po ňom si Z sadá

opäť za laptop – postaví sa O – monológ, po ňom O odchádza,

Z sa za ním díva

4.obraz /R2,O3,Z3/

RUDO

Sex je veľká metafora. Prechod od absolútnej eufórie k absolútnej ľahostajnosti tu trvá niekoľko sekúnd. Pri ostatných veciach tvojho života to trvá celé roky. Jeden deň šťastný držíš na rukách bábätko. Prejde päťdesiat rokov a ty si nacievkovaný invalid v domove dôchodcov a márne čakáš, že ti syn zavolá aspoň raz do týždňa. Alebo práca. Jeden deň si mladý a talentovaný, a prejde päťdesiat rokov a ty zistíš, že vôbec nie si talentovaný. Mohol by som takto rozprávať o manželstve, o láske, o viere - všetko je to prechod od eufórie k apatii. Pri sexe to všetko zažiješ v jednej sekunde. Počas sexu môžeš prežiť emočne celý svoj život. Eufória a absolútna apatia. Sex a smrť majú veľa spoločného. Pohlavný život vôbec nie je sranda.

Svetlo – 2/2

Zvuk – po poslednej replike, predel

Akcia – R sedí na stoličke a trepe, kúsok vedľa sa chcú spolu bozkávať

O a Z, svojim trepaním ich R ruší, frustrovaná Z odíde, o

chvíľu za ňou aj O, R si poslednú vetu monológu povie sám

pre seba

5.obraz /R1,O2,S,Š=O3/

RUDO:

Chod' za ňou a povedz jej, že sa ti páči!

ONDRO

Rozpráva sa s iným.

RUDO

Čo ste to vy za generáciu? Chod' za ním a vybi si na ňom svoju frustráciu ako každý normálny chlap!

RUDO

(strelí Šaňkovi jednu po papuli)

ŠAŇKO

Čo to má znamenať?

RUDO

Fyzické násilie. Taký zasran si nezaslúži argument.

SLÁVKA

Zavolám policajtov?

ONDRO

Dobrý večer slečna, ja som režisér.

Svetlo – celý priestor, po prejení R+O na druhú stranu javiska 2/2

Zvuk – na konci situácie predeľ

Akcia – ½ - R+O sedia ako v obraze 2

2/2 – Š+S stoja – S opretá o stenu, dívajú sa na seba,

úsmevy, R podíde k Š poklepe ho po pleci a strelí

mu facku – vyvedie Š von, S+O zostávajú,

po replike O – tma na 2/2, rozsvetuje sa ½

Režijná kniha je teda akýsi manuál pre scénické riešenie dramatického textu. Po jej dopísaní som mal jasnú predstavu ako chcem daný text uchopiť, mohol som predstúpiť pred hercov a viesť ich.

V ďalších kapitolách tejto práce sa pokúsim o isté zovšeobecnenie. Proces, ktorým v princípe prechádzali účastníci workshopu je vlastne štandardným procesom vzniku divadelnej inscenácie.

2. SKÚŠOBNÝ PROCES

V tejto časti sa vám pokúsim popísať obvyklý postup, pri ktorom vzniká z textu divadelnej hry divadelná inscenácia, samozrejme s dôrazom na hereckú tvorbu. Je to proces, ktorý trvá zvyčajne šesť týždňov. Ak si to vyžaduje náročnosť textu, režijnej koncepcie, či scénografie aj viac, prípadne menej. Tento proces nazývame skúšobným procesom (skúšobné obdobie divadelnej hry). V krátkosti vás oboznámim s tým, čo tomuto procesu predchádza.

Divadelné inscenácie v repertoárových divadlách financovaných z verejných zdrojov málokedy vznikajú spontánne. Myslím v tom zmysle, že sa tam ráno nestretáva partia nadšencov, ktorí spoločne vymýšľajú, čo si večer zahrajú. S prvou iniciatívou spravidla prichádza dramaturg divadla. Vyberie pre svoje divadlo vhodnú (t. z. zodpovedajúcu profilácii a možnostiam divadla) divadelnú hru, alebo dáva podnet k napísaniu novej. Túto potom, po konzultácii s umeleckým šéfom, riaditeľom, alebo umeleckou radou divadla (každé divadlo môže mať v tomto smere odlišný postup) zaradi do dramaturgického plánu. To je zoznam a časové rozloženie hier, ktoré divadlo uvedie počas jednej sezóny (september až

jún, niečo ako školský rok). Koncipuje sa spravidla sezónu až dve vopred. Zároveň prebieha aj výber a oslovenie režiséra budúcej inscenácie divadelnej hry umeleckým šéfom divadla. Spoločne potom zostavujú realizačný tím inscenácie (scénograf, kostýmový výtvarník, hudobný skladateľ, choreograf atď.) a herecké obsadenie jednotlivých postáv. Keď je hra zaradená do dramaturgického plánu, zostavený realizačný tím, režisér má svoju predstavu o jej inscenovaní- režijnú koncepciu a je skompletizované herecké obsadenie, predchádza samotnému skúšobnému procesu realizačná a výrobná porada. Na nich sa stanovujú finančné limity, spôsob a časové rozloženie výroby scény a kostýmov, uzatvára sa rozpočet inscenácie.

Až po týchto „prípravách“ je budúca inscenácia divadelnej hry pripravená vstúpiť do samotného skúšobného procesu. Na ten sa už pozrieme z pozície herca, ktorý sa vo fermanom (časový harmonogram) stanovené ráno dostaví do práce, na vrátnici (alebo až priamo v čítacej miestnosti) si vyzdvihne text chystanej divadelnej hry, prehodí slovo dve s kolegami o počasí a psoch, sadne si spolu s nimi, režisérom a dramaturgom za čítací stôl, nasadí okuliare na čítanie a čaká. Predstavte si, že ten herec ste vy.

2.1. TEXT

2.1.1. Ideovka

Pri profesionálnej činohernej hereckej práci sa ako s prvým dostávate do kontaktu s textom divadelnej hry, dramatickým textom. Nie je na škodu veci, ak si pred prvým prečítaním ozrejmite súvislosti vzniku textu, t. z. dobový kontext, životné peripetie autora v čase napísania hry, prípadne tradíciu inscenovania daného textu, v tom prípade, ak nejaká existuje. Obvykle vám ich povie dramaturg alebo režisér neskoršej inscenácie na prvej, tzv. ideovej skúške. Tiež by vám mal popri tom vysvetliť aj svoj zámer, svoje videnie

stvárania daného textu na javisku- svoju režijnú koncepciu. Viac informácii vám každopádne pomôže pri lepšom pochopení hry a postavy, ktorú by ste mali stvárniť.

Veľmi dôležité je prvé prečítanie hry. Je jedno, či sa deje na prvej čítacej skúške alebo ešte pred začatím skúšobného procesu, v súkromí vášho domova. Podstatné je, aby ste si váš prvý dojem z prečítaného zapamätali. Celkovo, ale aj v detailoch, ako na vás jednotlivé časti pôsobili, čo vám prišlo napríklad vtipné, čomu ste nerozumeli atď. Potom, keď budete mať rolu „naskúšanú“, obzrite sa späť a porovnajte si svoje pocity, či to vtipné vtipným zostalo a ak nie, tak prečo, či situáciám a postave rozumiete lepšie. Špeciálne pri humore je tento spätný pohľad nutný. Platí to známe- stokrát opakovaný vtip nám už vtipným nepríde, ale... Osobne som presvedčený o tom, že lepšou cestou než duplikovať, či inak „ovtipňovať“, znásilňovať vtipnú situáciu či repliku je, skúsiť sa vrátiť späť k pocitu z prvého prečítania, k jeho ľahkosti, jednoduchosti a neočakávanosti.

2.1.2. Analýza

Ak nám sú zámery autora aj režiséra hry jasné vstupujeme do ďalšej fázy skúšania- čítacích skúšok. Ich počet sa zvyšuje s rozsahom alebo s náročnosťou textu. Postupne by ste sa pri nich mali akoby ponárať hlbšie do textu, analyzovať ho, pomenovávať situácie, v ktorých sa vaša postava nachádza a objasňovať vnútorné, často krát skryté, t.j. textovo priamo nepomenované motivácie konania a verbálneho prejavu postavy, dávať ich do súladu s vaším a režisérovým videním. Na základe týchto analýz by ste mali byť schopný vytvoriť charakter a myslenie postavy a tiež pomenovať vzťahové väzby, ktoré vaša postava má, smerom k iným postavám, k okolitému svetu, alebo napríklad k publiku. Uvediem príklad analýzy textu s odhalením myslenia postáv na jednoduchom krátkom dialógu, ktorý bol súčasťou textov pre herecký workshop na UKF:

RUDO

CHLAP, KTORÝ SA V ŽIVOTE ROZHODNE HRAŤ ÚLOHU DONA JUANA,
BY MAL MAŤ ASPOŇ TOLKO RAFINOVANOSTI,
ABY SI ODOMYKAL MOBIL KOMPLIKOVANEJŠÍM HESLOM
NEŽ JE 1234.

ZUZA

Kto je to?

ONDRO

Servírka.

ZUZA

Je pekná?

ONDRO

Vôbec mi o ňu nejde.

ZUZA

Chýba ti sex?

ONDRO

Od Vianoc sme to robili dvakrát.

ZUZA

Pustím hudbu, aby nás nebolo počuť.

ONDRO:

Kedysi sme si púšťali hudbu, aby to bolo krajšie. Dnes si ju púšťame, aby nás nebolo počuť...

(úryvok z hry Daniela Majlinga „P“)

Do situácie nás uvádza majiteľ bytu Rudo, ktorý ho zdieľa spoločne so svojimi podnájomníkmi, mladým párom Zuzanou a Ondrejom. Okrem toho, že nám poskytuje vstupnú informáciu, napomáha napätiu medzi postavami, dáva podnet k tomu, aby dramatická situácia vôbec vznikla. (Ak chce režisér povedať niečo viac o Rudovom charaktere a povahe, môže ho priestorovo umiestniť medzi Ondra a Zuzanu v ruke s Ondrovým mobilom, svoju repliku adresuje Ondrovi, po nej odovzdá mobil Zuzane a odíde.) Rudova replika má formu akejsi dobre mienenej otcovskej rady neskúsenému mladšiemu kamarátovi. Ak ju však povie v Zuzaninej prítomnosti svedčí aj o Rudovej závistlivosti, zákernosti, škodoradosti, či dajme tomu sklonu k zvláštnemu druhu moralizovania. Smerom k Ondrovi ide od neho o kamarátsky podraz, smerom k Zuzane o hľadanie potenciálnej budúcej milenky, skryté za

dehonestáciou jej terajšieho partnera. Kým Ondro si túto situáciu uvedomuje, Zuzana sa skôr snaží emocionálne spracovať novú informáciu, odhalenie pokusu jej partnera o neveru. Rudo teda môže spokojne odísť a nechať pár dusiť sa vo vlastnej šťave.

Prvá Zuzanina replika „Kto je to?“ je zároveň aj prvým dobrým signálom pre Ondra. Je to otázka, výzva k dialógu, nie je to odchod ani nadávka, ale logická otázka, teda nádej, že sa z toho bude môcť „vykecať“. Zuzana mu tú nádej ponúka, chce sa o tom porozprávať, chce bojovať. Ondro na to povie „Servírka“. Takže nie „žena, do ktorej som sa zbláznil“, „budúca matka mojich detí“ alebo aspoň „krásna žena“. Pomenuje pracovné zaradenie svojej milenky, servírka, teda tá, čo slúži, čo príbehne vtedy, keď na ňu zavolaš a keď niečo potrebuješ. Mimoriadne vhodné pre Ondra v danej situácii. Zuzana to pochopila a pýta sa na Ondrovu motiváciu, prečo si s ňou začal replikou „Je pekná?“. Zároveň tým však tiež myslí „Je krajšia ako ja?“, čo môže byť pre Ondra nebezpečné, ak si chce vzťah zachrániť. Potvrďuje smer vytýčený už v predchádzajúcej svojej replike „Vôbec mi o ňu nejde“. Zuzana si veci zanalyzuje- „Chýba ti sex?“ je skôr oznámením výsledku bleskovej analýzy ako otázkou. Je samozrejme aj výčitkou, symbolickým pokrútením hlavy nad Ondrovou „nadržanosťou“. V tomto momente získava Ondro pevnejšiu pôdu pod nohami a vychádza s esom, t.j. s niečím, v čom má podľa neho štatisticky nespochybniteľnú pravdu- „Od Vianoc sme to robili dvakrát“. Ako by tým pobádal Zuzanu, nech sama uzná, že je to málo a tým je jeho následné počínanie (flirt so servírkou) pochopiteľné. „Pustím hudbu, aby nás nebolo počuť“ je potvrdením Zuzaninho rozhodnutia, dať vzťahu ešte šancu, zároveň je aj odkazom pre Ondra, „keď budeš nabudúce chcieť sex, povedz to mne a nebehaj za servírkami“. Záverečná Ondrova replika je komentárom k celej situácii, pre diváka verbalizované uvedomenie si znakov pomaly upadajúceho vzťahu, čo vyplýva z kontextu celej divadelnej hry.

Táto krátka dramatická situácia umožňuje, samozrejme, viac variant výkladu, dôležité však je sa tomuto výkladu- analýze venovať. Vidieť za textom myslenie postavy. Repliky,

ktoré postava hovorí, môžu byť v rozpore s tým, čo si myslí, alebo môžu pokrývať jeho myslenie len čiastočne, okrajovo. Herec, ktorý postavu hrá však o tom musí vedieť.

2.1.3. Literatúra kontra divadlo

Pri čítacích skúškach môžete často naraziť, hlavne ak sa jedná o zdramatizovanú literatúru, na typ textu, ktorý nie je dramatický. Nevstupuje do vzťahových väzieb postáv, nevytvára sám o sebe dramatickú situáciu, nesvedčí ani o charaktere postavy, je skôr vyjadrením názoru autora, a má teda viac literárny charakter. Treba v ňom to „dramatično“ nájsť, zasadením do dramatickej situácie (v spolupráci z režisérom), alebo ho zosúladiť s charakterom postavy, inak nie je pre divadelné stvárnenie tento text funkčný. Divadelná hra totiž nemusí mať nevyhnutne literárne kvality a naopak, kvalitná literatúra nemusí byť dobrou divadelnou hrou.

Uvediem opäť príklad presahu literatúry do dramatického textu:

RUDO

Sex je veľká metafora. Prechod od absolútnej eufórie k absolútnej ľahostajnosti tu trvá niekoľko sekúnd. Pri ostatných veciach tvojho života to trvá celé roky. Jeden deň šťastný držíš na rukách bábätko a musí prejsť päťdesiat rokov kým si nacievkovaný invalid v domove dôchodcov a márne čakáš, že ti syn zavolá aspoň raz do týždňa. Alebo práca. Jeden deň si mladý a talentovaný, a musí prejsť päťdesiat rokov a ty zistíš, že vôbec nie si talentovaný. Mohol by som takto rozprávať o manželstve, o láske, o viere - všetko je to prechod od eufórie k apatii. Pri sexe to všetko zažiješ v jednej sekunde. Počas sexu môžeš prežiť emočne celý svoj život. Eufória a absolútna apatia. Sex a smrť majú veľa spoločného. Pohlavný život vôbec nie je sranda.

(úryvok z hry Daniela Majlinga „P“)

K tomu, aby sme dali tomuto literárne nesporne zaujímavému textu istú dramatickú hodnotu, musíme si zdefinovať, lepšie povedané vymyslieť, situáciu, v ktorej to Rudo hovorí a zmotívovať- odôvodniť si, prečo práve toto a práve teraz hovorí. Prvý a najjednoduchší

nápad, môže vyzerat' takto: *Rudo sedí so svojim podnájomníkom a kamarátom Ondrom a prezentuje mu svoje názory na život.* Lenže čo to vypovedá o ich vzťahu? A čo o Rudovi ako o človeku, o jeho charaktere? Táto situácia nám hovorí iba to, že Ondro a Rudo sa stretávajú a Ondro počúva Rudove názory, prípadne ešte, že Rudo svoje názory Ondrovi rád rozpráva a to je všetko. Situácia môže vyzerat' ale aj takto: *V izbe sú Ondro a Zuza, konečne sú sami a chcú sa milovať, v tom vstúpi do izby Rudo, vidí, k čomu sa schyluje, tak si k nim prisadne a začne rozprávať svoje teórie. Počas jeho rozprávania prebieha nemý dialóg Zuzy a Ondra, Zuza mu naznačuje, aby Ruda vyhodil. Keď to nedokáže, Zuza nahnevaná odíde, po chvíli odíde aj Ondro s nemou výčitkou smerom k Rudovi, prekazil mu predsa chystanú súlož a opäť ho pred Zuzou zhodil. Rudo si zvyšok repliky dopovie sám pre seba s pocitom dobre vykonanej práce.* To už je predsa len dramaticky zaujímavejšia situácia, ktorá nám nevytvára len o Rudových názoroch, ale prezrádza veľa o jeho charaktere a o jeho vzťahu k iným postavám. Z literatúry sa tým stáva aj divadlo.

2.1.4. Dramatický oblúk

Keď máte na základe textu ucelenú predstavu o postave, o jej charaktere, o myslení a dramatických situáciách, ktorými prechádza, určite si ešte zlomové body. To sú miesta, v ktorých sa postava, jej charakter či myslenie, vplyvom udalostí alebo konania iných postáv, mení. Poznanie týchto zlomových bodov vám odkryje, akým vývojom vaša postava v priebehu hry prechádza. Na základe nich si vytvárate tzv. dramatický oblúk vašej postavy-vývoj (emočný, vzťahový, názorový), ktorým prechádza od vstupu po výstup z hry. Malo by vám byť jasné s čím postava do hry (deja) vstupuje, ako a na základe čoho sa počas nej mení a ako hru opúšťa. V divadelnej hre je spravidla niekoľko zlomových miest. Treba o nich vedieť a adekvátnymi výrazovými prostriedkami (pauza, zmena temporytmu, gesto, fyzické konanie, zmena emócie atď.) ich zdôrazniť.

Po absolvovaní čítacích skúšok by ste mali teda vedieť: aký charakter má vaša postava, aký má vzťah k ostatným postavám, na ktorých miestach a prečo sa jej správanie mení, pomenovať jej vývoj- dramatický oblúk. Takto pripravení môžeme postupne „vykročiť do priestoru“.

2.2. PRIESTOR

2.2.1. Stáť a nič

Keby sa to dalo zrealizovať, odporučil by som každému, kto chce niečo na javisku predvádzať, aby si na ňom len tak chvíľu postál a skúsil nerobiť nič. Nie je to až také jednoduché. Pozerá sa na vás dvesto, možno štyristo divákov. Vy ich pohľad cítite, cítite ich energiu. Oni sedia anonymne v tme, zatiaľ čo vy ste osvetlený. Vy nevidíte nikoho, ale vás vidia všetci. Trasú sa vám nohy pri uvedomení si toľkej pozornosti. Skúste odolať pokušeniu začať ich baviť, skúste odolať pokušeniu zapáčiť sa im, neospravedlňujte svoju prítomnosť na javisku grimasami, úsmevmi, vtipmi, titernými pohybmi. Skúste nasť tú ich energiu a sústreďte sa na pocity, ktoré vo vás vyvoláva. Vyrovnajte sa s tým pokojne a ticho. Takáto koncentrácia, toto uvedomenie si seba v priestore a zvládnutie pozornosti diváka je základom pre akúkoľvek hereckú akciu na javisku.

Váš postoj na javisku má tiež, rovnako ako všetko čo tam robíte, výpovednú hodnotu. Nemal by vypovedať o vás, ale o postave, ktorú chcete stvárniť. Nie ste totiž manekýn/ka, ale postava. Preto aj vaše vonkajšie konanie počnúc postojom (pózou) je konaním postavy. Samozrejme, že už pri obsadení sa berie ohľad na prirodzenú typológiu. Hráte teda väčšinou postavy, ktoré sú, aspoň podľa režiséra, blízke vášmu naturelu. Vzácné, ale o to zaujímavejšie sú však postavy, ktoré idú proti vašej prirodzenej typológii. O to väčší dôraz musíte v takom

prípade klásť už na váš postoj. Inak stojí Richard III., inak Hamlet, či Cyrano. A úplne inak stojíte vy čakajúc na ranný autobus v 21. storočí.

2.2.2. Gesto

Vráťme sa teraz ešte o kúsok späť. Stále stojíte v prázdnom priestore, na javisku, pod drobnohlľadom diváka. Státie ste ustáli, ale čo ďalej? Na rade je gesto- pohyb niektorou časťou tela, najčastejšie rukou. Spolu s postojom (pózou) a mimikou tvorí reč tela. Ak ste sám v prázdnom priestore javiska pútate na seba všetku pozornosť diváka. Na každom vašom pohybe, na každom geste visí pohľadom, v každom hľadá význam, zmysel, opodstatnenie. V statickej kompozícii aj ten najmenší pohyb dokáže na seba pritiahnúť pozornosť, je signálom zmeny. Používajte ho preto zmysluplne a efektívne.

Pocit prázdneho javiska a upriamenej pozornosti diváka je pre vás ako pre herca veľmi dôležitý z hľadiska výberu hereckých prostriedkov a miery ich používania. Vždy, keď tvoríte postavu, predstavte si ju v prázdnom priestore, vymodelujte si ju ako laboratórneho človeka vo vákuu. Začnite, ako som už spomínal, postojom. Ako stojí vaša postava, ako kráča a prečo práve tak. Priradíte k nej pre ňu typické gestá. Predstavte si ju ako sochu v rôznych zlomových bodoch hry a skúste si túto predstavu obnoviť aj pri skúškach. Jedno dve výrazné gestá môžu o postave povedať viac ako dlhý monológ. Dbajte však na to, aby gestá, ktoré si zvolíte, boli presné, respektíve, aby neboli iba približné. Ustráchanosť v tomto prípade nie je na mieste (ak samozrejme nemá byť ustráchaná vaša postava). Dotiahnite svoje gesto, nech je výrazné a čitateľné, potom bude takou aj vami stvárnená postava.

Ďalej si skúste pomenovať vzťah medzi gestami vašej postavy a replikami, ktoré hovorí. Pri analýze tohto vzťahu môžeme rámcovo vyčleniť tri typy ich vzájomného pôsobenia.

Po prvé: gesto kopíruje a znásobuje informáciu vyplývajúcu z repliky. Napríklad pri replike „som nešťastný“ si postava skryje tvár do dlaní, alebo pri slovách „neviem, čo mám robiť“ bezradne rozhodí rukami.

Po druhé: gesto obohacuje repliku o ďalšie informácie, ktoré nie sú v rozpore s primárnou informáciou vyplývajúcou z repliky. Ak si napríklad pri vete „páčia sa mi tvoje oči“ postava rozopína rázporok, dostávame zároveň aj informáciu, že pri očiach to nekončí a nejde iba o ľahkú platonickú zamilovanosť, ale aj o sexuálny „chtíč“.

Po tretie: gesto je v protiklade s informáciou, ktorá vyplýva z repliky. Pri slovách „strašne ťa nenávidím“ postava napríklad vystiera ruku k adresátovi repliky a hladí ho, alebo pri vete „dnes je najsmutnejší deň v mojom živote“ si radostne poskočí.

Druhý a tretí typ vzájomného pôsobenia gesta a textu posúvajú hereckú prácu o stupeň vyššie. Vytvárajú medzi nimi istý druh napätia, vzájomne ich konfrontujú a tým objavujú nové významy. Sú znakom hercovej invencie a kreativity.

Gestá, ktoré na javisku používate teda svedčia o typológii, charaktere a vnútornom rozpolžení vašej postavy, ale aj o vzťahu k ďalším postavám. Uvažujte nad voľbou gest, nenechajte ich len na náhodu (veď nejako mi tá ruka už len vyletí), pretože sa môže stať, že vaše gestá na javisku budú viac hovoriť o vás, ako o vašej postave. A kto by už chcel prezrádzať vlastnú bezradnosť. Viem, je to ťažké, často krát herci nevedia, čo s rukami. Používajú potom kliše- ruky v bok alebo vo vreckách, vystreté ukazováky, ktorými celý čas vo vzduchu šermujú, opierajú sa o stoličky, steny, stoly a pod. Ono je to niekedy úplne v poriadku, napríklad ruky vo vreckách pri inscenovaní nejakej súčasnej drámy môžu byť typickým znakom stvárňovanej postavy. Inak však vyznejú pri dialógu Cyrana a Roxany. Takéto gestické kliše spadajú pod širokú množinu tzv. hereckých barličiek. Na jednej strane pomáhajú hercovi preklenúť na javisku pocit neistoty, na strane druhej sú skôr východiskom

z núdze a znakom nekreativity. Samozrejme aj s hereckými barličkami sa dá pracovať invenčne, ak o nich vieme a dokážeme ich využiť v prospech postavy a inscenácie. Miera ich používania a schopnosť tvorivého využitia závisí od vkusu, talentu a inteligencie herca.

2.2.3. Aranžovanie

Vráťme sa opäť k skúšobnému procesu. Po čítacích skúškach nasledujú skúšky aranžovacie. Spravidla prichádzajú po jednom až dvoch týždňoch skúšania. Hra by mala byť v tejto fáze načítaná a zanalyzovaná, zmyslom „aranžovačiek“ je, metaforicky povedané, preniesť text na javisko, t. zn. oživiť ho v priestore (scéne) hereckou akciou a mizanscénou. Herecká akcia je akékoľvek konanie herca v javiskovom priestore a mizanscéna je kompozičné stvárnenie dramatických situácií- situácií vyplývajúcich z divadelnej hry (drámy).

V praxi to vyzerá asi tak, že herci, s textom hry v ruke alebo hovoriaci text svojej postavy s pomocou šepkárky, pobejú po výtvarnom náznaku budúcej scény a hľadajú spolu s režisérom čo najlepšie javiskové (priestorové) stvárnenie situácií a dejov, v ktorých sa ich postavy v hre nachádzajú. Skúša sa po malých častiach hry- výstupoch, zväčša chronologicky, ale nemusí to byť pravidlo. Režisér má v tejto fáze skúšania priestor na nachádzanie pre neho ideálnych javiskových kompozícií, pokračuje v realizácii svojho zámeru, svojej predstavy o inscenovaní hry- režijnej koncepcie.

Vy ako herec sa so svojou postavou prvýkrát „odlepujete“ od stola. Začínate nachádzať jej postoj, chôdzu, gestá, mimiku. Tu je priestor na uvedomenie si vecí z predchádzajúcich kapitol. Aranžovačky sú pre vás dôležité aj z ďalších dôvodov:

Naučíte sa text. Banálne, ale dôležité. Často sa laici hercov pýtajú ako sú schopní naučiť sa naspamäť toľko textu. Postupne, prevažne práve počas aranžovacích skúšok. Výstupy opakujete niekoľkokrát za sebou, čo je pre osvojenie si textu ideálne. Navyše počujete aj repliky kolegov, lepšie sa vám tak zafixujú ich textové narážky (šlágvorty- koniec repliky inej postavy, na ktorú nadväzujete svojou). Doma máte o to menej práce. Navyše, ak vám text na skúške vypadne, pripomenie vám ho šepkár. V tejto fáze skúšania je to prirodzené.

Prvýkrát na javisku „prežijete“ situácie svojej postavy. Tu si máte možnosť overiť, čo funguje (splňa potreby režijnej koncepcie, je zmysluplné z hľadiska vývoja vašej postavy v nadväznosti na konanie iných postáv atď.) a čo nie, pomaly formujete vašu postavu. Je v tom tak trochu cítiť prvky systému pokus- omyl, ale nedá sa týmto spôsobom postava hľadať donekonečna. Ak máte z istej časti pocit autenticity, že sa vaše prevedenie blíži vášmu a režisérovmu videniu postavy, zapamätáte si ho (zafixujete). Stanislavskij to pomenováva ako emocionálnu pamäť herca. Ide o schopnosť zapamätať si prežité emócie a v prípade potreby (reprízy inscenácie) ich z pamäte s rovnakou intenzitou a autenticitou vytiahnuť a opäť prežiť. Samotné to slovo prežívanie nevystihuje tak úplne to, čo sa vo vašom (hercovom) vnútri deje. To prežívanie je regulované, pripravované alebo ak chcete znásilňované. Vy už viete, čo vaša postava prežije a svoju psychiku na to pripravujete, aby vás v ten správny moment poslúchala, tak ako chcete vy. Aby ste sa nemuseli do emócií siliť, lebo budú pôsobiť umelo a nepravdepodobne. „Hercove slzy tečú z mozgu“, hovorí Diderot. Preto vaše (herecké) „pomôcky pre výrobu emócií svojej postavy“, akési spúšťače pravých emócií, bývajú v skutočnosti celkom odlišné od príčin, ktoré dovedú k vypätým emóciám vašu postavu. Napríklad: v treťom výstupe sa má vaša postava rozplakať nad smrťou svojho jediného priateľa. Vy priateľa dajme tomu v reálnom živote nemáte, kto by sa už s vami koniec koncov aj priatelil, teda si veľmi nedokážete vsugerovať jeho stratu. Navyše toho priateľa hrá ako naschvál kolega, ktorý je vám z duše nesympatický a skôr by ste mali

v osobnom živote bližšie k radosti než k slzám, keby sa rozhodol odísť „do večných lovíšť hereckých ambícií“. Takže vcítiť sa do pocitov postavy s jej autentickými motiváciami nedokázate. Režisér je však neoblomný a chce od vás pravé slzy. Musíte čerpať zo svojho života. Spomeňte si, čo v živote vás zarmútilo, traumatizovalo, rozplakalo (napr. nutnosť prestať piť) a stále s tým nie ste vnútorne vysporiadaný. Vyberte si tento pocit zo zákutí vášho mozgu ako z počítačového hard disku, pripomeňte si ho a použite pri smrti priateľa vašej postavy. Ak to zafunguje, vo výsledku bude vaša postava krásne autenticky plakať nad smrťou priateľa. A nad čím plačete vy osobne, nemusí nikoho zaujímať. Divadlo je predsa ilúzia.

Nedá mi ešte na margo tejto témy nepripísať krátku poznámku. Javisko je veľmi špecifický priestor. Aj pravá, dokonale precítená emócia v ňom môže pôsobiť čudne, nepatrične, pateticky. Paradoxne oveľa silnejší než pravé slzy a srdcovúce emócie, často býva náznak, významové gesto, alebo iba čistá kompozícia postáv v rámci mizanscény, kde emócie doznievajú v tichu. A pozor, nepodľahnite ilúzii, že ste inteligentnejší ako vaša postava. Skúste situácie vašej postavy pochopiť komplexne a nezjednodušujte jej konanie, či myslenie (príkladov znižovania IQ postavy hercom by sme na našich javiskách našli žiaľ veľa). Pri aranžovacích skúškach je priestor a čas o týchto veciach uvažovať.

Uvediem teraz príklad práce s textom, hereckou akciou a mizanscénou pri aranžovacích skúškach na konkrétnom výstupe (úryvok bol súčasťou textov pre herecký workshop na UKF):

ZUZA:

Mala som šesťnásť rokov, keď som prestala byť pannou. Kabinet a anglický lektor. Neskôr som zistila, že Paul si do kabinetu vodi aj ďalšie žiačky. Tak som sa mu vlámala jedného dňa do bytu, posypaná ružami som ležala nahá na jeho posteli. Našli ma policajti, ktorých zavolala jeho suseda. V žalúdku som mala celé balenie antidepressív.

RUDO:

Vždy niekto miluje viac a ten druhý to vždy len trpí. Človeku robí dobre, keď ho niekto miluje. V podstate je to najideálnejšie spojenie medzi mužom a ženou. Keď žena miluje muža, ktorý miluje len seba, majú aspoň rovnaké záujmy, a to je základ každého vzťahu.

ONDRO:

Nedokázal som prekonať svoju mužskú ješitnosť. Nedokázal som sa preniesť cez to, že Zuzana si chcela zobrat' kvôli chlapovi, ktorý jej ubližoval, život, ale kvôli mne nebola ochotná ani... Chcel som byť milovaný vášnivo. Vošiel som do baru a začal baliť servírku...

(úryvok z hry Daniela Majlinga „P“)

Jedná sa vlastne o tri krátke monológy prebiehajúce osobitne, ale tematicky prepojené. Každý z nich je viac-menej informatívny, resp. opisný (opisuje spomienku, psychologickú teóriu, vlastné konanie). V rámci režijnej koncepcie sme však chceli aj prostredníctvom týchto textov rozprávať o pokračujúcich vzťahoch medzi týmito tromi postavami. Rozčlenili sme preto text a umožnili postavám vstúpiť do dialógu, umiestnili sme ich do jedného priestoru a použili vzťahové gesto ako znak. Takže po aranžovacích skúškach táto situácia vyzerala nasledovne:

Na pravej strane javiska v prázdnej scéne vidíme v popredí stáť Zuzu tvárou k publiku, s pohľadom upreným do diaľky. Vedľa nej stojí, profilom k divákovi a tvárou otočenou k Zuze, Rudo, počúva ju. Za nimi, v hĺbke javiska, po diagonále stojí Ondro. K Zuze, Rudovi a k publiku je otočený chrbtom.

ZUZA:

Mala som šesťnásť rokov, keď som prestala byť pannou. Kabinet a anglický lektor. Neskôr som zistila, že Paul si do kabinetu vodí aj ďalšie žiačky.

RUDO:

Vždy niekto miluje viac a ten druhý to vždy len trpí.

Rudo súcitne hladí Zuzu po hlave, neprestane ju hladiť do konca výstupu

ZUZA:

Tak som sa mu vlámala jedného dňa do bytu, posypaná ružami som ležala nahá na jeho posteli.

RUDO:

Človeku robí dobre, keď ho niekto miluje. V podstate je to najideálnejšie spojenie medzi mužom a ženou. Keď žena miluje muža, ktorý miluje len seba, majú aspoň rovnaké záujmy, a to je základ každého vzťahu.

ZUZA:

Našli ma policajti, ktorých zavolala jeho suseda. V žalúdku som mala celé balenie antidepressív.

Ondro sa otočí, pozerá sa na Ruda a Zuzu, Rudo ju stále hladí

ONDRO:

Nedokázal som prekonať svoju mužskú ješitnosť. Nedokázal som sa preniesť cez to, že Zuzana si chcela zobrať kvôli chlapovi, ktorý jej ubližoval, život, ale kvôli mne nebola ochotná ani... Chcel som byť milovaný vášnivo. Vošiel som do baru a začal baliť servírku...

Ešte poznámka na záver kapitoly. Tak ako sa viacero súčasných dramatických textov nedá inscenovať podľa Aristotelovej poetiky (jednota času, miesta, deja), tak sa tiež nedá hrať podľa Stanislavského hereckej metódy. Viac im svedčí Brechtovo vnímanie herectva (komentovanie, scudzovací efekt). Nejde v nich totiž o simuláciu reality a divákova katarzia nemusí prameniť z jeho empatie k postavám. Realita je extrahovaná, estetizovaná, štylizovaná. Nie je podstatný naturalizmus stvárnenia situácie, ale význam, ktorý v sebe nesie a téma, o ktorej vypovedá. V tomto zmysle napomáha štylizácia zosilneniu významu dramatickej situácie.

2.2.4. Hrubá stavba

Vráťme sa späť k nášmu skúšobnému procesu. Po aranžovacích skúškach sa v divadle zvykne hovorievať stavbárskou terminológiou, že to máme pod strechou. A prirovnanie

skúšobného procesu k stavbe domu je naozaj na mieste. Hrubá stavba, keď je pod strechou už má obrisy budúceho domu, ale bývať sa v nej ešte nedá. S budúcou divadelnou inscenáciou je to podobné.

Aranžovacie skúšky sú spravidla zavŕšené tzv. zbiehačkou, približne po štyroch týždňoch skúšania (dva týždne pred premiérou). V rámci nej sa chronologicky prejdú všetky výstupy hry. Ukáže sa, čo funguje a čo nie, na čo je potrebné sa na najbližších skúškach zamerať. Vy ako herec by ste v tejto fáze skúšania už mali bez problémov ovládať svoj text a mať jasnú predstavu, čo v jednotlivých výstupoch (obrazoch) robíte- odkiaľ na výstup prichádzate, aká je vaša herecká akcia, ako a kadiaľ odchádzate. Rovnako by ste už mali mať herecky zvládnuté základné črty vašej postavy- charakteristický postoj, niektoré gestá a mali by ste sa vedieť orientovať v dramatických situáciách, ktoré spoluvytvárate, byť čo možno najpresnejší v mizanscénach. Skrátka mať pripravený „arzenál zbraní“, herecké prostriedky, pomocou ktorých chcete vašu postavu budovať. Všetko je zatiaľ ešte neúplné, polovičné. Pohybujete sa stále iba v náznaku scény, s náhražkami rekvizít a v častiach kostýmov, ak si to vyžaduje náročnejšia herecká akcia. Čoskoro sa to však zmení.

Súčasne s končiacimi aranžovacími skúškami sa dokončuje aj výroba scény a došívajú, prípadne sa dokupujú kostýmy. Do akcie vstupuje divadelná technika. Na javisko po zbiehačke nastupujú dielenský majstri, kulisári, osvetľovači, zvukári. Herci majú deň- dva voľno, oddychujú, doučajú sa texty, psychicky sa pripravujú na náročnú finálnu časť skúšobného procesu, alebo zarábajú v televízii, dabingu, či rozhlase. Každý ako vládze a čo zvláda. V divadle prebieha technicko- svetelná skúška. Vede ju scénograf inscenácie spolu s režisérom. Vyskúšajú sa na nej všetky technické zložky, ktoré by mali v inscenácii fungovať. Postaví sa scéna, nastaví reflektory, urobí a odskúšajú sa všetky svetelné a technické zmeny, ktoré si bude budúce divadelné predstavenie vyžadovať. Ak nejaké detaily chýbajú, alebo nefungujú ako by mali, je ešte dost' času ich do generálok sfunkčniť.

Poslednou skúškou pred finálnou časťou skúšobného procesu je kostýmová skúška. Každý herec si v nastavených svetlách a dokončenej scéne vyskúša všetky kostýmy, ktoré bude mať v hre oblečené (kostýmový výtvarník si s maskérkami dohodne typ líčenia, účesu, alebo si skúsíte pár parochní). Uvidíte seba aj ostatných kolegov v kostýmoch postáv, býva to celkom vzrušujúce. Túto skúšku vedie kostýmový výtvarník a režisér inscenácie. Rovnako by mali byť pri nej k dispozícii aj všetky rekvizity. Vy ako herec by ste si tu mali dávať dokopy kostým, ktorý práve máte na sebe, s hereckou akciou ako ju máte doteraz naskúšanú. Samozrejme nie reálne, na to čas nie je. Hereckú akciu už máte v hlave, kostým na sebe. Ak si vzájomne odporujú (napr. vám kostým bráni v geste, aké ste si pre postavu vymysleli), riešte to teraz, neskôr na to čas už nebude. Neriešte však to, ako v kostýme privátne vyzeráte, to posúdi režisér a výtvarník. Ak vám však na ňom niečo nesedí z hľadiska charakteru alebo typológie vašej postavy, je správne sa o tom porozprávať teraz.

Po „kostýmovke“ sa scéna ešte zloží, v divadelných dielňach robia na nej posledné úpravy, ktoré si dohodli na technickej skúške, kostýmy sa tiež upravujú, došívajú. Po vzruchu, pobežujúcich ľudí a celkovej hektike sa herci s režisérom ešte raz môžu ponoriť do ticha a sústredenia.

2.3. ZROD POSTAVY

2.3.1. Čistenie

Sú to tri až štyri skúšky prebiehajúce medzi kostýmovou a hlavnými skúškami. Opäť v náznaku scény. Máte pri nich možnosť vrátiť sa k analýze textu a situácií, pripomenúť si motivácie vašej postavy, prearanžovať, čo nefunguje, vyhodiť, čo je navyše, dorobiť, čo ešte chýba. Text by ste už mali vedieť tak, že ním dokážete manipulovať ľubovoľne (napr.

rozprávať ho aj počas stojky na hlave). Ak vám to robí problém, používajte mnemotechnické pomôcky, píšete si svoj text, otravujte s ním svoje okolie, ak si ho lepšie zapamätáte z počutého. Koniec koncov, trénujete tým svoju pamäť, namáhate mozog a tým ho udržujete v kondícii. Mimochodom výpadky, či iné poruchy pamäte sú častým a veľmi smutným problémom mnohých skvelých hercov v staršom veku. Viem, že je to sčasti daň veku, ale aj tak. Pozeráte sa na staršieho kolegu, ktorý sa trápi, veľmi chce, ale už sa to nedá. A všetci okolo vedia, že je to boj márný a lepšie to už nebude. O to obľudnejšie pôsobí občasná laxnosť vašich kolegov, ak sa svoje texty nenaučia z lenivosti. No čo už.

Zostaňme ale ešte chvíľu pri texte a jeho interpretácii. V profesionálnej hereckej praxi málokedy, ak vôbec, hovoríte na javisku svoje texty. Stretávate sa s cudzími textami, ktoré musíte prijať za svoje a interpretovať ich tak, aby pôsobili autenticky, akoby vašej postave práve v tej chvíli a v takej forme zišli na um. Navyše ešte v rôznych emocionálnych stavoch, a pri rozmanitom fyzickom konaní. Mali by znieť prirodzene, alebo v súlade s režijnou koncepciou, ak je založená na schválne umelých intonáciách (prosím vás nepodľahnite pokušeniu a „nenacvičujte“ si intonácie replík doma, je to znakom hereckej nemohúcnosti a vo výsledku je to cítiť). V každej inscenácii, ktorú skúšate sa nájdú pasáže, v ktorých sa necítite dobre, kde sám sebe neznieť presvedčivo. Dôvodov môže byť viac (ak teda predpokladáme, že máte pre herectvo nejaké nadanie). Tým najčastejším je, že tej situácii alebo zmyslu textu nerozumiete. Buď preto, že ste to v osobnom živote nezažili, chýbajú vám skúsenosti, alebo ste si chybné zanalyzovali situáciu a repliky vašich postáv sa proti tomu „búria“. Najlepším spôsobom ako vyriešite tento problém je komunikácia. Porozprávajte sa o tej situácii s dramaturgom, ostatnými hercami z tej situácie (nie z divadelného bufetu) a samozrejme najmä s režisérom. On by si tento váš problém mal všimnúť už skôr. Vráťte sa spolu k analýze textu, k režijnej koncepcii, k príkladom zo života, hľadajte možnosti ako tú situáciu a repliky v nej uchopiť, pochopiť a naplniť (významom, autenticitou, obsahom).

Režisér vám situáciu zrejme vysvetlí znovu, uvedie príklady zo života, prejde s vami danú situáciu viackrát a ak vám pomyselné svetielko poznania nezasvieti, počká, či sa „nechytíte“ na ďalšej skúške alebo sa nechá vami prekvapiť až na verejnej generálke. Môže sa na vás však aj vykašľať, nemá predsa času nazvyš. Problematickú situáciu rovno vyškrtnie, alebo vám zadá jednu emóciu, v ktorej ju máte hrať, prípadne vás zoštylizuje, skarikuje, skrátka nejako „uprace“. Situácii síce aj naďalej rozumieť nebudete, ale už to tak nevádi a v celku sa to skoro úplne stratí. Toto je v slovenských divadlách často vídané riešenie.

Ďalším možným dôvodom vašej nepresvedčivosti môže byť aj to, že síce danej situácii odohrávajúcej sa na javisku rozumiete, ale je vám nepríjemná a podvedome sa jej bránite. Riešenie tohto problému je tiež v komunikácii s režisérom, dramaturgom atď. Ale tiež v akomsi vnútornom dialógu so sebou. Možno vás to privedie až k zváženiu, či vôbec chcete byť zamestnaný v štandardnom činohernom repertoárovom divadle, kde si postavy nevyberáte a či neskúsíte cestu umelca na voľnej nohe.

Všetky problémy podobného charakteru sa samozrejme riešia počas celého skúšobného procesu. Vo fáze „čistenia hrubej stavby“ máte šancu sa ešte raz a naposledy vrátiť k „základom“, pomenovať si príčiny týchto problémov a odstrániť ich. Neskôr na to nebude čas ani potrebný pokoj.

Ešte by som rád v rámci tejto kapitoly napísal pár poznámok k vzťahu herca s režisérom. Je to tak trochu vzťah podriadeného s nadriadeným, so všetkými alternatívami, ktoré v sebe nesie (od absolutizmu až po prosenie, aby podriadený vôbec prišiel do práce). Režisér nesie hlavnú zodpovednosť za celkové vyznenie alebo ak chcete úspech, či neúspech inscenácie. Je autorom režijnej koncepcie, koordinuje pôsobenie viacerých zložiek, inscenuje sa jeho videnie tej či onej drámy. Hercovi určuje mantinely, v ktorých by sa mal pohybovať, ale aj vysvetľuje, radí, obohacuje, inšpiruje, prípadne posúva jeho herecký prejav vyššie. Ako pri

všetkých ľudských vzťahoch často aj ubližuje, ničí, zväzuje, núti, ubíja, irituje, unavuje. Podľa toho či je, alebo nie je umeleckou osobnosťou, či má prirodzenú autoritu, alebo si ju iba umelo vyrába. Áno, mal by vás dokázať presvedčiť, že to, čo práve robíte má zmysel a vy by ste mu mali dôverovať, inak to totiž zmysel určite nemá. V princípe teda platí, že v skúšobnom procese musí mať režisér rozhodujúce slovo. Bezvládie by sa rovnalo katastrofe, minimálne pre danú drámu. Režisér má teda vždy pravdu, aj keď by vám bolo nad slnko jasnejšie, že pravdu nemá.

Pri „čistení doposiaľ naskúšaného materiálu“ hrá významnú úlohu aj dramaturg inscenácie. Zrekapitulujme si jeho činnosť pri skúšobnom procese. V prvom rade zostavuje dramaturgický plán divadla. Vyberá hry, ktoré sa následne skúšajú a zaraďujú do repertoáru. Na ideovej skúške predstavuje autora a hru ako takú, jej tému, charaktery jednotlivých postáv a pod. Pri čítacích skúškach pomáha pri analýze dramatického textu. Potom sa spravidla odmlčí a vstupuje do procesu práve v období „čistenia“. Jeho odmlka- neprítomnosť pri aranžovacích skúškach je dôležitá. Získa ňou totiž veľmi potrebný odstup, akého už herci ani režisér nie sú schopní, pretože sú pohltení procesom skúšania. Vie teda lepšie posúdiť ako čo môže na diváka pôsobiť a či sú situácie a postavy dostatočne čitateľné, či sa darí naplniť pôvodný zámer inscenácie. Je akoby prvým nezainteresovaným divákom budúcej inscenácie. Ponúka tvorcom prvú spätnú väzbu, na ktorú je čas ešte reagovať. Ak takejto reflexie nie je schopný, stráži aspoň primárnu zrozumiteľnosť replík, artikuláciu hercov a pod.

Po čistiackej fáze by mala byť hra aj vaša postava pripravená na „zázrak spojenia“. To znamená na príchod hudby, scény, kostýmov, masiek, rekvizít, divadelnej techniky. Je na predposlednom schode pred výstupom do sveta. Stavbárskou terminológiou povedané- je to už dom, v ktorom sa dá bývať, potrebuje ešte vymalovať a skultúriť okolie. Vstupujeme do posledného týždňa skúšobného procesu, do hlavných a generálnych skúšok.

2.3.2. Celok

Vstupujeme do generáľkového týždňa. Začína sa prvou hlavnou skúškou. Nástup hercov je hodinu pred spustením opony (termín označujúci začiatok predstavenia). V prítomí svojich šatní si obliekate kostým a prechádzate do maskérne, kde vám upravia vlasy, prípadne nasadia parochňu a nalíčia vás.

Na javisku to zatiaľ vyzerá ako organizovaný chaos. Od rána tu pobejú rôzni zamestnanci divadla, kulisári, stavači, osvetľovači, zvukári, maskérky, kostymérky, ľudia z tvorivého tímu- režisér, scénograf, kostýmový výtvarník, hudobný skladateľ, choreograf, dramaturg. Občas sa k tomuto chaosu pridajú aj ľudia z médií. Celé to má pod kontrolou, tak ako po organizačnej stránke už od začiatku skúšobného procesu, inšpicient divadla. V určenú hodinu to všetko stíchnie. Inšpicient si overí, či sú všetci pripravení na svojich miestach a „odštartuje“ hlavnú skúšku.

To je moment, kedy sa všetko spája. Práca všetkých profesií pri divadle ústi do jedného bodu-rodí sa divadelné predstavenie. A pôrod je to zvyčajne dlhý, pomalý a komplikovaný. Vy ako herec sa cítite zle. Nemáte priestor ani potrebný pokoj na vlastnú hereckú prácu a pritom by ste ho tak radi mali, prvýkrát totiž hráte v kompletnom kostýme a v scéne, vaša postava teda postúpila o level vyššie. Vychutnať si ten okamih vám však nie je dopriate. Každú chvíľu sa inscenácia zastavuje, presvecuje, nastavuje hudba. Menia sa vám mizanscény, na ktoré ste boli zvyknutí, buď kvôli svetlu alebo scéne, ktorá zrazu spôsobuje problémy, aké si v jej náznačiku nikto neuvedomil. Hľadajú sa nové riešenia mizanscén. Ide zväčša iba o malý posun, ale vie vás dokonale zneistiť, rozladiť. Nekonečne dlho sa podľa vás riešia prestavby scény, naopak na svoje prevleky máte minimum času, do toho ďalšie technické problémy snáď so všetkým. Začínate mať pocit, že sa to nikdy nedá dokopy, za jeden týždeň teda určite nie.

Nepodliehajte však panike, aj keď v šírení poplašných správ sú herci majstri, je to krásna platforma, taká nefunkčnosť scény napríklad kombinovaná s neschopnosťou technikov je pre vás vďačnou témou, o ktorej sa dá dlho vzrušene rozprávať. Kašlite na to. Ozbrojte sa trpezlivosťou a nehrajte. Ani na scéne, ani mimo nej. Hovorte zrozumiteľne text (kvôli „šlágvortom“ pre techniku) a prechádzajte základné aranžmány mizanscén. Snažte sa vnímať svetlo (nestojte v tme, keď vás má byť vidno a naopak), zvuk (hovorte napríklad až po doznení prestavbovej hudby), čerstvo postavenú scénu a kostým (nezničte ich hneď na začiatku) a skúste svojim správaním čo najmenej dekoncentrovať seba a svoje okolie.

Ak sa za osem hodín trvania skúšky stihne prejsť celá hra, považujte to za úspech. Dajme tomu, že sa to podarí. Čaká vás druhý deň generálového týždňa a teda druhá hlavná skúška. Tá je väčšinou dôkazom toho, akým úžasne flexibilným organizmom divadlo dokáže byť. Veci, ktoré sa ešte včera zdali nedosiahnuteľné, odrazu fungujú. Máte priestor na hereckú prácu. Ešte možno sem tam zakopnete o časť scény, nestihnete nejaký ten prevlek, ale už sa môžete koncentrovať, vnímať kostým (šaty predsa robia človeka) a scénu, narábať s rekvizitami a dávať si to všetko v hlave do súvisu s postavou, dolad'ovať ju. Ak vám k jej pochopeniu (uchopeniu) chýbal pomyselný krok, možno práve teraz ste ho urobili.

Podobný priebeh majú aj nasledovné generálne skúšky. V tichu, sústredení, bez publika sa prechádza celá inscenácia. Potom povie režisér svoje pripomienky a ide sa znova. Je to trochu maratón, strážte si pri ňom svoju kondíciu, psychickú, fyzickú a špeciálne hlasovú. Herci majú tendenciu prepínať svoje sily, ísť na doraz, na hranicu svojich možností a režisér to od nich často aj žiada, ale... Ak sa vykričíte už na generáloch, čo vám ostane na premiéru? Silený chrípot, budete radi, že to vôbec odhovoríte. Frekvencia kalciových injekcií je preto počas generálok vysoká. Dávajte si v tomto období na seba pozor, koniec koncov menej je niekedy viac.

Ešte jednu vec, by ste si mali počas hlavných a generálnych skúšok uvedomiť. Nazývam ju „pocit (vedomie) celku“. Tú luxusnú možnosť by vám mohli filmoví herci iba slepo závidieť. Oproti nim máte tú výhodu, že so svojou postavou kráčate chronologicky od začiatku do konca, neskáčete z posledného obrazu na prvý (iba ak je hra tak napísaná) a poznáte aj zvyšok hotovej inscenácie. Využite túto možnosť a skúste sa na svoju postavu pozrieť z hľadiska celku. Prejdite si v mysli zlomové body vašej postavy, pomenujte si opäť jej dramatický oblúk, porozmýšľajte nad temporytmom jednotlivých situácií, a zapracujte to do celkového obrazu vašej postavy v rámci inscenácie. Uvediem jednoduchý príklad. Vaša postava v prvom, šiestom, deviatom a dvanástom výstupe vyznáva lásku. Na aranžovačkách postavíte šiesty výstup, potom máte pár skúšok pauzu, potom naskúšate deviaty a po istom čase dvanásty výstup. Všade jednoducho vyznávate lásku. Vnímanie celku vám však počas generálok napovie, že by ste tú lásku nemali vyznávať rovnako, že vaša postava tiež prechádza vývojom, získava nové informácie a na základe nich by sa mali odlišovať aj spôsoby jej vyznania lásky. Nehovoriac už o tom, ak v tej hre aj iné postavy vyznávajú lásku (je to skrátka taká láskyplná hra). Prehodnotíte to a možno, na základe uvedomenia si celku, zmeníte. Toto je samozrejme veľmi banálny príklad, ale na pochopenie zmyslu pomerne jasný. Uvažujte teda o svojej postave v kontexte celej inscenácie, generálne skúšky vám na to poskytujú priestor.

2.3.3. Premiéra a ďalej

Generálový týždeň končil kedysi premiérou- prvým predvedením naskúšanej hry pred divákom. Neviem, či je to menšou ochotou divadiel riskovať, alebo len novým spôsobom marketingu, každopádne dnes už býva premiéra len výnimočne prvým uvedením hry pred divákom. Predchádza jej verejná generálka a často ešte aj predpremiéra. Pri nich má

ešte režisér právo predstavenie zastaviť, ale nezvykne to robiť (osobne som také niečo zažil iba raz, pre divákov to bolo vzrušujúce, pre hercov potupné). Lístky na tieto dve uvedenia hry sú lacnejšie ako bežný lístok, nehovoriac už o premiérovom, takže sú spravidla vypredané. Ľudia sú jednoducho zvedaví. Ak oželejú spoločensky prestížnu účasť na premiére, môžu novú inscenáciu divadla vidieť skôr a lacnejšie. Potom o nej určite radi porozprávajú svojim známym, ktorí sa chystajú na premiéru, hlavne vtedy, ak sa im nepáčila. Potešenie z toho, že za lístok nemuseli zaplatiť toľko, čo ich známi má blahodárne účinky na ich nervovú sústavu.

Skladba publika na verejnej generálke a predpremiére sa líši od bežných predstavení, či premiéry. Väčšinou sa jedná o zmes dôchodcov, študentov, zamestnancov divadla, žurnalistov, kamarátov hercov a pár divadelných kritikov, teda ide o neštandardné publikum. Je to dané často krát aj neobvyklým časom uvedenia predstavenia- o desiatej doobeda, o piatej poobede a pod. Na klasického diváka, príslušníka strednej vrstvy s neodôvodniteľnou chuťou kultúrne sa vyžiť, si budete musieť počkať až do prvých repríz predstavenia.

Čo prežíva v tomto období herec, teda vy? Po maratónе hlavných a generálnych skúšok ste v prvom rade unavení, vyčerpaní psychicky aj fyzicky. S blížiacim sa termínom verejnej generálky sa stres a napätie stupňuje. Najradšej by ste to už mali za sebou, nech nastane konečne uvoľnenie a snád' aj pocit dobre vykonanej práce a vy si budete môcť trochu oddýchnuť. Tento čas je však ešte ďaleko, teraz vás čaká ešte len verejná generálka.

Už niekoľko dní sú takmer všetky vaše myšlienky upriamené na postavu, ktorú hráte a na práve rodiace sa predstavenie. Pochybujete, rozmýšľate ako čo zlepšiť, ste náladový, plný neistoty. Vaše pocity z predvedeného výkonu sa diametrálne odlišujú. Raz ste zo sebou spokojný, vzápätí by ste sa najradšej prepadli pod zem (pri niektorej zo spomínaných „spokojností“ vás z omylu často vyvedie režisér svojimi pripomienkami). Ako na hojdačke, optimizmus strieda skepsa a naopak. Svoj herecký výkon v tejto fáze nemáte úplne pod

kontrolou, viete akú predstavu má režisér, snažíte sa mu vyhovieť, uteká vám to však pomedzi prsty. Chvíľu sa necháte uniesť emóciou a unikne vám zmysel, potom zas chýba emócia, tak ju silene a umelo vyrábate, máte sklony k prehánaniu, pričasto kričíte atď. Hreje vás akurát myšlienka, že ostatní kolegovia zvädzajú ten istý boj.

Na toto všetko si spomeniete pred verejnou generálkou, keď je hľadisko plné divákov a predstavenie o chvíľu začne. Vaša oslabená psychika podlieha rôznym vonkajším vplyvom, všetko si vzťahujete na seba, rozladí vás aj nevrlý pohľad čašníčky. Vaše podvedomie si ho vysvetlí ako prejavenie nedôvery vo váš výkon, pritom v skutočnosti je jej to jedno, ani možno nevie, že ste herec. Príčinou jej neochoty je zrejme iba otrava z vlastnej stereotypnej práce a vysporiadanie sa s nutnosťou, že ju musí robiť. Pred začiatkom predstavenia príde na rad ďalší fenomén- tréma. Je to zvláštna forma strachu, vyplývajúca z vnútorného napätia a z neistoty. Jej miera je samozrejme individuálna, prejavy sú rôzne (od neustáleho pobehovania v zákulisí, opakovania si donekonečna textu až po zdanlivú apatiu a nezájum o dianie okolo). Mali by ste ju vedieť prekonať, aspoň do tej miery, že ste schopný vyjsť na javisko, pred zaplnené hľadisko. Spomeňte si teraz na pocity opísané v kapitole Státie a nič, majte na pamäti, že všetko, čo odteraz urobíte má význam, poskytuje divákovi informácie o vašej postave. Dovoľte mu vstúpiť do jej sveta a urobte mu túto poznávaciu cestu nevšednou, zaujímavou a vzrušujúcou. Tréma z vás postupne opadáva, nohy už pevnejšie stoja na javisku, cítite energiu z hľadiska. Musíte ju vedieť zvládnuť, absorbovať ju a narábať s ňou v prospech predstavenia. Vládnite ňou, nepoddávajte sa jej sladkým vábeniam, pri komédiách to potom končí vršením stále hlúpejších vtipov a bezuzdnou improvizáciou, pri tragédiách neúnosným prehrávaním, všetci neadekvátne kričia a ľutujú sa. Pozornosť diváka, ktorú vám venuje je vzácna vec, nepodľahnite jej čaru. Nesnažte sa mu zapáčiť, nelichoťte mu, nemrkajte naň (reálne ani metaforicky). Nech nie je divák ten, kto bude určovať správanie sa vašej postavy, ale autor divadelnej hry v spojitosti s režisérom a jeho režijnou koncepciou. Dôverujte svojej

doterajšej niekoľkotýždňovej práci a nehádzte ju ako nepotrebnú handru do koša. Hrajte málo a presne. Sústreďte sa na situácie, ktoré spolu s vašimi kolegami na javisku vytvárate. Možno až teraz, v stave vybičovanej psychiky a obnažených nervov ich naozaj pochopíte, pocítite ich význam pre vašu postavu. To, čo bolo doteraz poctivo naskúšané, racionálne uchopené, režisérom vysvetľované, sa vám zrazu otvorí, pocítite aj emocionálne o čom daná situácia je. Možno vám to pripomenie vlastné životné zážitky. Každopádne tým dostane vaše konanie na javisku vnútornú logiku a presvedčivosť. Toto „osvietenie“ je pre mňa najkrajším pocitom herca, je reálnym intelektovým aj pocitovým pochopením dramatickej situácie a postavy, ktorú hráte. Je uzavretím skúšobného procesu, ktorý naň vytvára podmienky.

Verejná generálka, predpremiéra a premiéra majú väčšinou značne kolísavú úroveň. To, čo sa podarí napríklad na predpremiére sa na premiére nemusí zopakovať a opačne. Divadelné predstavenie je kolektívnym dielom, vyžaduje si sústredenie interpretov a ochotu prijímateľov. Keďže sa jedná o novú inscenáciu, nemajú ju herci tak „zažitú“, svoje postavy koniec koncov stále ešte iba hľadajú. Publikum zúčastňujúce sa na týchto troch predstaveniach je špecifické (od tzv. prajného generáľkového až po chladné premiérové), aj to na hercov značne vplýva. Takže istá štandardná úroveň predstavenia sa vykryštalizuje až o čosi neskôr, prichádza postupne s reprízami. Napriek tomu už v novinách vychádzajú prvé kritiky. Je to vlastne jediné, čo po konkrétnej inscenácii v budúcnosti zostane.

Ale vráťme sa k vám ako k hercovi. Verejnú generálku a predpremiéru máte za sebou. Cítili ste pozornosť publika, prekvapili ste možno sám seba, overili si na reakciách divákov funkčnosť niektorých situácií, uvoľnili sa, nabrali viac sebavedomia. Čaká vás premiéra.

Neznamená už pre vás to prvé státie pred divákom v novej postave. Ale istý tlak, ktorý vo vás vyvoláva pocit väčšej zodpovednosti tu je. Predsa len, je to spoločenská udalosť, dozvedáte sa, ktoré osobnosti sa na premiéru chystajú prísť. Aj to trochu zaväzuje, nedovolí podľahnúť

uvoľneniu a únave. Potrebujete sa znovu naštartovať, po koľký krát už v priebehu tohto týždňa. Ste prekvapení z reakcií publika. Sú iné ako na predpremiére, pričom vy máte pocit, že hráte rovnako. Premiérový divák si väčšinou necháva odstup od predstavenia, nereaguje tak spontánne ako bežný. Prišiel predsa spoločensky vhodne oblečený a k tomu sa aj spoločensky vhodne, teda na úrovni, správa. Počas premiéry, pred ňou aj dlho po nej (receptia) sa odohráva predstavenie nielen na javisku, ale aj v hľadisku. Pre premiérových hostí býva to divadelné iba kulisou akéhosi spoločenského predstavenia. Takže zostaňte pokojný, toto predsa nie je štandardná situácia...či? Navyše na klaňačke vás trikrát vytlieska a pridá ešte aj standing ovation, veď tak sa to predsa patrí, bez ohľadu na to, či sa mu predstavenie páčilo. Spoločenský bontón je hold silná zbraň v rukách meštiaka.

Konečne to máte za sebou. Prijímate gratulácie (od afektovaného vychvaľovania až po neosobné a obľúbené „Ďakujem za predstavenie“), potravu, alkohol, vychutnávate si tú úľavu, žartujete, sedíte s tvorivým tímom inscenácie, oslavujete, spíte. Proces skúšania skončil, ďalší však začína.

Čakajú vás reprízy. Mali by ste potvrdiť to, k čomu ste počas skúšania dospeli a rozvíjať to. Napriek všetkému. Aj po zlej kritike, ktorú si prečítate musíte dokázať nájsť v sebe dostatok motivácie k odohraniu ďalších repríz. Chápte to ako pokračovanie procesu hľadania, ako boj s vlastnou psychikou, aj so zvládnutím postavy. Sú herci, ktorí si svoje akcie a intonácie presne zapamätajú a dôsledne ich vedia pri každej repríze zopakovať. Ich intonácie môžete zapísať do nôt. Sú tiež herci, ktorí vás na premiére prekvapia svojou energiou. Počas repríz z nich postupne vyprcháva, na tridsiatej ste rád, že vôbec prišli na javisko a hovoria nejaký text, ktorý vzdialene pripomína ich niekdajšie repliky.

Najzraniteľnejšou je hneď prvá repríza. Často býva poddimenzovaná. Po všetkom tom vypätí a strese dopláca na uvoľnenie a následný útlm. Ak teda pri prvej repríze na javisku cítite, že to

nejde, že jednoducho nemáte v sebe dostatok vnútornej sily na zvládnutie všetkých emocionálnych stavov vašej postavy, nenúťte sa do toho. Silené emócie sú tisíckrát horšie ako civilne zmysluplne povedaný text. Hrajte do tej miery, do akej vás pustí vaša momentálna disponovanosť. Vzdáte tým úctu autorovi a vy odídete z javiska síce porazený, ale so čťou.

Po čase prichádzajú ďalšie reprízy. Ich počet závisí od počtu ľudí ochotných sa na ne pozerat'. Časť konania na javisku máte už zautomatizovanú, prichádzajú však aj nové impulzy. Pokračuje váš súkromný život. Získavate skúsenosti, ktoré sa prenášajú do vašich postáv aj počas repríz dávno naskúšanej inscenácie. To „osvietenie“, o ktorom som písal v spojitosti s verejnou generálkou môže prísť aj na dvadsiatej repríze a je rovnako nádherné (môže aj neprísť, ale treba sa oň pokúšať). Ďalšie reprízy preveria vašu schopnosť hereckej disciplíny aj remeselnej zručnosti. Poznáte ten obraz. Sedíte pred tridsiatou štvrtou reprízou inscenácie v divadelnom bufete, o päť minút máte vyliezť na javisko a vám sa šialene nechce. Ste unavený z iného skúšania, z dabingov, seriálov, zo života. Zo všetkého najviac sa vám nechce ísť hrať. Hlas inšpicienta vás však už volá na javisko. Z posledných síl vstanete, zanádate si na hlúpy osud, cez zákulisie sa došuchcete k portálu (kraj javiska po oboch stranách) a vyjdete. Na javisku akoby sa vám preplo myslenie, zacítite tú energiu a pozornosť hľadiska, zabudnete na únavu a hráte. Po predstavení sa do bufetu vrátite ako človek nabitý pozitívnou energiou a chuťou k životu. Aj pre ten pocit sa oplatí hrať.

Posledné uvedenie inscenácie sa nazýva derniéra. Je to rozlúčka s predstavením, poďakovanie tvorcom aj divákovi za možnosť jeho existencie. Smutné, áno. Zvlášť ak si uvedomíme, že po inscenácii veľa toho nezostane. Recenzia, pár fotiek, možno videozáznam. Ale divadlo je neopakovateľné, deje sa tu a teraz pred našimi očami, obklopuje nás a dotýka sa nás, atmosférou sály, vzduchom, energiou, ktorú si javisko z hľadiskom neustále vymieňa. To sa nedá len tak zaznamenať. V tom je jeho krása a čaro. Je pomínuteľné ako každý zážitok.

3. ÚVAHY

V predchádzajúcich kapitolách som sa okrajovo dotkol pár tém, pri ktorých by som sa chcel ešte pristaviť. Mám pocit, že tým výstižnejšie dokážem pomenovať herecký svet. Je to súbor reflexií a úvah, ktoré v kontexte už napísaného, dotvoria obraz o hercovom uvažovaní, jeho profesionálnom, ale aj súkromnom živote. Pri tejto profesii sa totiž oba tieto svety prelínajú a navzájom ovplyvňujú. Sú úzko prepojené. Inšpiráciou pre naše postavy je náš život a život ľudí v našom okolí. Kúsky postáv v nás zas ostávajú aj mimo javiska. Aj to patrí do hereckej tvorby, aj to je súčasťou našej práce.

Herec, ak chce stáť na javisku a niečo predvádzať, mal by sa vyznať v psychike človeka. Rovnako by mal mať niečo, čomu hovoríme spoločenské vedomie.

Rozlišujeme dve základné úrovne psychiky: prežívanie a správanie. Prežívanie je vnútorný svet človeka, ktorý je pomocou sebaopozorovania dostupný iba jemu samému. Správanie sú všetky vonkajšie, pozorovateľné prejavy človeka, sú prístupné aj iným ľuďom. Herec by mal teda vedieť vydedukovať na základe správania sa človeka to, čo prežíva. Odpozorovať to a autenticky preniesť na javisko. Rovnako by mal byť schopný pozorovať aj sám seba, svoje vlastné správanie a prežívanie. Je pozorovateľom a súčasne aj pozorovaným, sám sebe pokusným zvieratkom.

Spoločenské vedomie herca je obrazom jeho poznania spoločnosti. Tým, čo hovoríme na javisku, oslovujeme verejnosť. Vyslovujeme názory, pocity, hodnotenia. Spoločenské vedomie herca teda môžeme pomenovať ako vzájomné pôsobenie medzi replikami postavy,

ktorú hrám a ich účinkom na verejnosť, ktorú oslovujem. Spočíva v jemných odtienkoch v intonáciách, v pohrávaní sa z významom replík. Týmto spôsobom sa, aj keď primárne hovorím o pomeroch v pätnástom storočí v štáte Dánskom, môžem vyjadriť aj o pomeroch na Slovensku v storočí dvadsiatom prvom.

Zmyslom hercovej existencie teda je pozorovať seba a svoje okolie, vedieť výsledky tohto pozorovania spracovať a podať verejnosti vo forme umeleckej výpovede. O tom budú moje nasledujúce úvahy.

3.1. Také normálne. Také štylizované.

Človek v princípe nemá rád zmenu. Zmena ho vie vyrušiť, zneistiť. Inklinuje skôr k veciam, ktoré pozná, ktoré má overené. Keď vám napríklad v supermarkete, do ktorého denne chodievate zmenia usporiadanie potravín v regáloch, ste z toho dokonale zmätený a rozmrzí vás to.

Na druhej strane, ale vieme zmenu aj oceniť, pokiaľ nám napríklad dokáže spestriť nudný stereotyp. Predavačky v tom istom supermarkete si celkom rady spestria prácu občasným prehádzaním vecí v regáloch. Výsledným efektom je, že si zákazník kúpi aj niečo, na čo by pri svojom bežnom nákupe nenarazil (a čo zrejme ani nepotrebuje, ale to je už iná téma).

Podobne to funguje aj v divadle. Ľudia sa radi pozerajú na niečo, čo poznajú. Na realitu, ešte lepšie na prikrášenú realitu. Obľúbenosť happyendov pramení z našej, ničím neopodstatnenej viery v lepšiu budúcnosť, potláča v nás prítomný strach zo smrti. Teší nás, ak sa s postavami na javisku vieme identifikovať, ak nás ničím nevyrušia, nezneistia, ak je to celé také normálne.

Čo nás vie však dostatočne zneistiť je, ak posadením sa do hľadiska zároveň vstúpime do inej reality. Do sveta, ktorý na prvý pohľad nepoznáme, alebo ho iba tušíme a skrývame pred sebou, v sebe. Nachádzame niečo, čo sme prakticky nehľadali, k čomu si svoju cestu hľadáme ťažšie. Vie nás to hnevať aj fascinovať. Možno zasahuje hlbšie a presnejšie, než sme ochotní pripustiť. Našťastie je ľahšie, než sa pokúsiť o pochopenie zámeru tvorcov, sa proti podobnému dielu obrnúť. Je to predsa také čudné, také nereálne, také štylizované.

Štylizáciu hereckého prejavu, dosahovanú často krátko jeho estetizáciou, rozložením a následným dôrazom na jednu jeho dominantnú zložku, môžeme chápať ako istú alternatívu k realistickému alebo ak chcete naturalistickému herectvu. Napomáha k zosilneniu významu, komunikuje s prijímateľom (recipientom) formou znaku. Skúsím to bližšie vysvetliť, nie je to také zložité ako to vyzerá.

Každá dramatická situácia nesie v sebe viacero významov. Pre mňa ako herca (prípadne režiséra) je však dôležitý predovšetkým jeden, ktorý chcem zvýrazniť, podčiarknuť, upriamiť naň pozornosť diváka. Pán sa napríklad rozpráva so svojim sluhom a ja chcem zdôrazniť sluhovu servilnosť, jej absurdnosť a neopodstatnenosť, vytvoriť tým kontrast medzi jeho správaním sa pri dialógoch s inými postavami (ďalšími sluhmi) a pod. Preto ho štylizujem, nechám ho fyzicky sa obtierať o svojho pána ako to robia psy. Význam je zosilnený a použil som na jeho zdôraznenie znak- psie obtieranie sa o človeka.

Uvediem príklad ucelenej dramatickej situácie- konkrétneho dialógu dvoch postáv a aplikujem naň prvky štylizácie, alternatívneho herecko- režijného spracovania. Použijem opäť text z workshopu na UKF:

ONDRO

Keď som sa vrátil z nemocnice, bola preč. Jediné, čo tu po nej zostalo, bol ten skurvený pes, ktorý sa mi okamžite začal hárať na nohe. Vlastne... technicky vzaté, najviac sexu v živote som mal práve s jej psom...

SLÁVKA

Nedotýkaj sa ma!

ONDRO

Ale... prestaň. Si múdre, šikovné dievčatko... Tak už neplač a nehnevaj sa, mojko.

SLÁVKA

Už si zase macko Pusík?

ONDRO

Ja som stále macko Pusík, len niekedy – keď mám málo medíka – som trochu nervózny.

SLÁVKA

Ale ja nemám chuť. Ja som ešte taká uplakaná.

ONDRO

No - ty si uplakaná, lebo si sa stratila v lese. Budeš sa prehádzať v perinách, akože sa predieraš krovím a hľadáš cestu. A zrazu sa objaví veľký medveď, ktorý ti navrhne, že ťa z lesa vyvedie von, ale – pozor! – za odmenu.

SLÁVKA

Ja neviem...

ONDRO

Tak chceš sa dostať z toho lesa, alebo nie?

ONDRO

13. novembra som sa vrátil z roboty. Slávka už bola v bare. Odkedy som si s ňou začal, prestal som tam chodiť

(úryvok z hry Daniela Majlinga „P“)

Predstavme si túto situáciu spracovanú realisticky a pomenujme si témy, ktoré sú v nej obsiahnuté. Ondro nájde doma psa, ktorý mu pripomenie jeho nedávno odídenú lásku (Zuzanu z už citovaných dialógov). Ten pes bol akoby náhradou ich neexistujúceho dieťaťa, symbolom ich spoločného vzťahu. Podíde k Slávke (servírke), svojej novej milenke, ku ktorej sa správa ako k handre, neváži si ju. Slávka príčinu jeho správania k nej nechápe, je z toho smutná. Ondro ju však chce teraz presvedčiť na sex, takže sa s ňou udobruje, svojsky, arogantne, s dešpektom. Slávka ho z lásky poslúchne. Záverečné Ondrovo konštatovanie je cynickým potvrdením nefunkčnosti tohto nového vzťahu, Ondrovi na ňom nezáleží.

Ako by teda tento dialóg mohol vyzerat' s využitím štylizácie hereckého prejavu? Zvieratá a deti je zložité používať na javisku, režiséra veľmi nerešpektujú a pre pokojné nervy spolupracovníkov je vhodnejšie ich služby nevyužívať. Ak chceme výraznejšie, presnejšie a absurdnejšie pomenovať Slávkinu pozíciu v očiach Ondra, môžeme ju štylizovať do polohy psa, ktorý akoby čakal na svojho pána. Použijeme presný znak tejto polohy, do ktorej sa môže dostať za istých okolností aj človek, ktorý si chce len oddýchnuť. V momente, ako Ondro začne hovoriť o psovi, aj keď svoju repliku neadresuje priamo Slávke, divák si ju s pozíciou Slávky spojí. Pochopí submisívnosť jej postavenia v danom vzťahu, možno zaregistruje aj jemný absurdný humor takto postavenej situácie. Význam je teda zosilnený a použili sme naň znak polohy čakajúceho psa. Počas prebiehajúceho dialógu Slávku k sebe Ondro zo zeme zdvihne, povýši, aby ju vzápätí opäť ponížil vulgárnym sexistickým gestom. Cynizmus záverečného konštatovania ako aj celého Ondrovho správania sa k Slávke vyznieva o to absurdnejšie a chladnejšie.

Je samozrejme len zhoda náhod, že pri oboch uvedených príkladoch som použil psie motívy, opýtam sa na to svojho psychoanalytika. Pre potreby môjho vysvetlenia hereckej štylizácie to postačí. Aké možnosti nám ponúka pohrávanie sa so štylizáciou, oproti realizmu? Pritom aj realistické stvárnenie je v svojej podstate štylizovanie (v zmysle akéhosi „odivadelňovania“) reality. Tie možnosti sú obrovské, limitované snád' len našou invenciou. Ponúkajú možnosť kreatívnej hry s dramatickou situáciou, s postavou, alebo témou divadelnej hry. Prostredníctvom štylizácie dokáže režisér vrstviť významy, dávať ich do iných súvislostí, postmodernisticky odkazovať na tradíciu inscenovania a dostávať sa tak do konfrontácie s touto tradíciou, zvýrazňovať motivácie konania postáv, získavať nový humor z inscenovaných situácií, konfrontovať formu s obsahom atď. Musí však divákovi ponúknuť kľúč, akýsi návod k dešifrovaniu jeho zámeru. Pretože potom hrozí nepochopenie, ktorého

sme u nás častým svedkom. Následky pocíti režisér väčšinou v absencii ďalších možností tvorby.

Ak si pomôžem hudobnou terminológiou, pre mňa je významotvorná štylizácia javiskového prejavu (hereckého, scénického, hudobného, režijného) divadelným jazzom. A jej funkčné využitie v rámci, nazvime to, realisticky inscenovaných hier na mňa pôsobí ako prítomnosť prvkov jazzu v pope. Je ich oživením, spštením, znakom invencie a umeleckého majstrovstva tvorcov a interpretov.

Herec pri štylizovanom prejave musí v prvom rade chápať jeho zmysel a dôvod použitia. Čo tým chcem povedať a akú funkciu to má plniť smerom k postave a v kontexte celej inscenácie. Štylizácia si potrpí na presnosť (ak použijem znak, musí byť jasný). Výber hereckých prostriedkov podlieha dôvodu ich použitia. Dvojnásobne pri použití štylizácie platí už spomenutá zásada hrať málo, ale presne. Čistota a zrozumiteľnosť použitých hereckých prostriedkov je nutná. Každé gesto, každá intonácia, každý pohyb, ktorý urobím, je zároveň aj znakom a teda nositeľom nejakého významu (prípadne prostriedkom na zosilnenie iného významu, od charakteru postavy až po posun celej dramatickej situácie). Preto chápem štylizáciu ako vyšší, alebo minimálne kultivovanejší, level hereckej tvorby. Stavia síce na realistických základoch, ale zároveň ich povyšuje, kultivuje a stavia do nových súvislostí.

Áno, štylizovaný prejav spočiatku zneistie a prekvapí nepripraveného diváka, podobne ako poprehadzovaný tovar v supermarkete. Na druhej strane mu tým možno sprostredkuje nevšedný a silný umelecký zážitok.

3.2. Tiene

„Prečo ste, preboha, zastavili? Mali ste ísť! Vidím, nie? Zelená! Všetci sa pohnú, pohnem sa tiež. To bola milisekunda, čo som sa obzrel... prásk a som vo vás. Čo teraz? Musím ísť po obkladačky, doma murári, ja nemám čas, do riti! Ja sa na to môžem... Ved' vy tam ani skoro nič nemáte, to vyklepete v pohode. Pozrite na moje, nárazník v keli, svetlo na kašu. Čo poviem žene? Čo? Poobede chcela ísť do Trenčína, čo ju mám poslať vlakom? Sorry, viem, mal som zastať, ale... Toto mi bol čert dlžen, debil sprostý. Načo ste zastavili? Za stovku vám to vyklepú hocikde, ja sa vyznám, to je nič. Ved' sa na to pozrite! Moje a vaše, to sa nedá ani porovnať. Aj päťdesiatka bude stačiť, fakt. Stovku tu ani nemám, to by som musel ísť do bankomatu. Vedúci pozrite, dám vám päťdesiateurovku a sme si kvit. Viete, čo bude stáť to moje? To vám ani nejdem hovoriť, ani predstaviť si to nechcem. Toto je deň! Mal som si radšej nohu zlomiť. No, tu máte tých päťdesiat eur, čo sme sa dohodli a poďme odtiaľto. Zamontujú sa do toho policajti a bez toho môžeme byť, vy aj ja, oni si vždy niečo nájdu, začnú vyťahovať paragrafy, verte mi... Tak, tu máte. No dovi, však ja sa na vás nehnevám, ale... nabudúce sa pozerajte aj do spätného.“

Pozerám sa na tohto človeka, pozorujem ho. Ako sa rozčuľuje, uhýba pohľadom, škrabe na hlave. Ako prešľapuje, smrká, kope do svojho aj môjho auta, nadáva, odplúva si. Ako ho moje ticho znervózňuje, nevie čo si má o mne myslieť. Oklame ma ľahko? Vidím ako sa pomedzi slová snaží dedukovať, čo som asi zač. Cieľ má jasný, potrebuje, čo možno najľahšie vybrádnúť z tejto situácie, tak, aby ho to veľa nestálo. Potrebuje to celé zahovoriť, zahmlieť. Potrebuje zmiznúť, neotravovať sa so mnou, mať ma čo najrýchlejšie z krku. Pôjde to, myslí si, je to asi nejaký pako. Už sedí aj s rozbitým svetlom vo svojom aute, už vyráža, už to má za

sebou. Ešte sa obzrie, či náhodou nevolám políciu, alebo si nezapisujem jeho ešpézetku. Mizne, je preč. Ja zostávam s preliačeným kufrom, nárazníkom a skrčenou päťdesiateurovkou v strede križovatky. Rozmýšľam o tom človeku, čo bude rozprávať doma a ako sa pri tom bude tváriť. O tom, aký bol bezprostredný v svojom hraní, aký invenčný, rozmanitý, prirodzený. Pekný výstup.

Rozmýšľam nad týmto výjavom ako nad dramatickou situáciou. Pritom som sám jednou z postáv. Som pozorovateľom aj účastníkom. Mám urobiť niečo, čím zmením správanie druhej postavy? Vytvoriť iné podmienky, poskytnúť mu inú okolnosť pre jeho konanie? Napríklad sa rozčúliť, zatlačiť naňho a ďalej pozorovať? Ale prečo? Kvôli čomu a načo je to dobré? Ten človek nie je môj pokusný králik. O mojich pozorovaniach nevie, keby o nich vedel, asi by si prinajmenšom zaťukal na čelo. Mal by pravdu, sme v živote, nie na javisku. Ale prečo sa potom nedokážem poddať tej situácii a konať za seba? Zavolať políciu, alebo argumentovať reálnymi cenami a vypýtať si minimálne 200 Eur? Prečo ma nedokáže táto situácia emočne zasiahnuť a pozorujem ju chladne, nezainteresovane?

Ráno som mal skúšku v divadle. Ako Arthur z Mrožkovho Tanga som sa rozčúľil asi päťkrát, plakal, mieril na svoju rodinu samopalom, potom ma zaškrtil Edo. Dal som si kávu v divadelnom bufete a keď jemné trasenie tela ustúpilo, sadol som do auta a išiel domov. Červená na križovatke, stojím v kolóne áut. Auto predo mnou sa pohne, pohnem sa tiež. Vzápätí na to zastaví, zastavím tiež a vtedy do mňa zozadu narazí iné auto. Sledujem monológ vodiča. Nemám vnútornú silu na to, aby som nejako reagoval. Márne v sebe hľadám nejakú emóciu, nie som jej schopný.

Kde žijem svoj život? Na javisku? Žiaľ, čiastočne áno. Vypäté situácie mojich postáv ma chtiac nechtiac zasahujú. Svoj organizmus vybičujem k prežitiu emócie a ona v ňom zostane zapísaná. Takto prežijem lásku, sklamanie, zúfalstvo, radosť, všetko, čím prechádzajú moje

postavy. Vkladám do nich zas svoje lásky, sklamaní, všetky nahromadené pocity zo svojho života. Každou postavou sa vyrovnávam so svojou minulosťou, odovzdávam jej svoje skúsenosti, požičiavam jej svoju tvár a svoj ľudský rozmer. Ona mi zas na oplátku berie niečo z budúcnosti, z mojich budúcich prekvapení, emócií a vášní. Každá odohratá dramatická postava ma robí duševne starším.

Tento kolobeh funguje, mohol by o tom povedať svoje asi každý herec. Na druhej strane však fungujú aj iné prenosy energií, alebo pocitov, alebo akéhosi transcendentna. Ako každé umenie aj herectvo poskytuje svojmu vykonávateľovi úľavu, radosť, pocit spokojnosti, vnútorné očistenie, katarziu. Rovnako ako keď muzikant zahrá skladbu, maliar namaľuje obraz, aj v hercovom hraní je prítomné sebavyjadrenie, tak dôležité pri každej umeleckej činnosti. Prenos energie medzi hercom a jeho publikom je neopakovateľný. To, čo zo seba cez svoju postavu vydám sa mi niekoľkonásobne vráti vo forme pozitívnej energie. Napĺňa ma radosťou, pokojom, pocitom zmysluplnosti mojej práce.

Tak ako premietam svoj život do svojich postáv, tak sa mi aj tieto postavy dostávajú do života. Sú ako tiene, ktorých sa nemožno zbaviť. Idúc po ulici si rozprávam ich repliky. Myslím na ne, sú so mnou, aj keď opustím budovu divadla. Niekedy konám a rozprávam akoby pod ich vplyvom, zvlášť v období generáľkového týždňa, kedy väčšiu časť dňa strávim v koži svojej postavy. Niečo podobné, aj keď asi v inej modifikácii, zažívajú napríklad psychológovia. Tiež sa na nich nalepia príbehy ich pacientov, tiež ich ovplyvňujú v ich súkromnom živote. Keď je toho veľa potrebujú očistu. Zresetovať, vymazať nánosy nahromadených pocitov. Nevieť ako to riešia psychológovia, asi vzájomnou psychoanalýzou. Herec by sa mal tiež vedieť nejako „odstrihnúť“ od svojich postáv. Preto je veľmi dôležité vedieť oddychovať. Vypnúť na chvíľu napäté nervy a venovať sa niečomu inému. Pomáha šport, kniha, víkend s rodinou, akákoľvek činnosť vzdialená divadlu a herectvu ako takému. André Agassi na otázku, čo ho tak dlho udržalo vo vrcholovom tenise, svojho času odpovedal

„To, že som mal veľa záujmov, ktoré s tenisom nič spoločné nemali“. Je to presné, logické, ale dá sa to aj v praxi uskutočniť?

Divadlá sú zvláštne inštitúcie. Združujú tvorcov, ktorí sa svojou prácou duševne odhaľujú, minimálne herci stopercentne. Pracovný čas je flexibilný, neodpracujete si kontinuálne svojich osem hodín a neutekáte domov. Väčšinou ráno skúšate a večer niečo iné zase hráte. Čas medzi tým je vaše voľno, ale váš organizmus ho tak nevníma. Vraciate sa k skúške, analyzujete v nekonečných debatách situácie z predstavenia. V divadle nechávate časť svojho ja. Sú v ňom ľudia, ktorí to chápu, s ktorými vás spája rovnaká vášeň. Vo vonkajšom svete sa cítite zraniteľnejšie. Vo svojom divadle máte pevnú pôdu pod nohami, ste na domácej pôde, tu niečo znamenáte. Neuvedomujete si, že spoluvytvárate uzavretú komunitu, vaše divadlo sa pre vás stáva stredom vesmíru. Dostanete sa do spleti medziľudských vzťahov, ktoré nie sú štandardné ako v iných inštitúciách. V divadle sa len ťažko schováte za nejakú svoju spoločenskú formálnu masku. To prostredie je fascinujúce a frustrujúce zároveň. Ľahko mu podľahnete. A hráte. Skončí jedno skúšobné obdobie, vzápätí začína ďalšie. Ste v jednom kolotoči. Dará sa vám, máte úspech a pocit nenahraditeľnosti. Divadlo vás v tom rado podporí. Po troch štyroch takýchto sezónach ste psychicky unavení, vystresovaní, aj keď si to možno nepripúšťate. Divadlo vás vyžmýkalo a vy ste mu to radi umožnili. Príde skrat, zrútenie sa, alkohol, depresie, choroba, čokoľvek, čo vám zrazu znemožní stáť na javisku. Nahradia vás v priebehu dvoch týždňov.

Schopnosť zachovať si odstup a nadhľad nad svojou prácou aj nad inštitúciou, pre ktorú pracujem, je pre psychickú vyrovnanosť a zdravie herca veľmi dôležitá. Rovnako ako vedieť sa „očistiť“, oddýchnuť si, vypnúť. Oddychom však nie je ponáhľať sa z divadla do dabingu, alebo na natáčanie, pretože to je vlastne to isté. Z jednej hereckej práce idem do ďalšej, v ktorej „znásilňujem“ svoju psychiku. Ľahko sa to píše. Lenže herec má svoju prácu stotožnenú zo sebou. Moja práca, to som ja. Ak niekto teda nepotrebuje moju prácu,

nepotrebuje vlastne mňa. A oddychovať tiež znamená, odmietat' pracovné ponuky, príležitosti. Keď nepracujem, neexistujem. K tomu ešte treba pridať finančný efekt. Divadlá sú finančne poddimenzované. Ak chcete dosiahnuť ako herec životný štandard strednej vrstvy, pracovať musíte veľa aj mimo divadla, prakticky stále a ste rád, že je o vás vôbec záujem.

Je nesmierne ťažké zbaviť sa potom svojich tieňov, akýchsi profesionálnych deformácií, s ktorými sa treba vyrovnávať „za pochodu“. Nie vždy sa to dá a nie každý z nás to dokáže.

Sadám naspäť do auta a odchádzam s preliačeným zadným kufrom a nárazníkom z križovatky. Idem rovno k môjmu automechanikovi. Domov prichádzam o dve hodiny neskôr. Nestihnem všetko čo som chcel, pretože večer musím ísť spať do divadla, mám predstavenie. Na druhý ani na ďalší deň ešte nemám auto k dispozícii, nie je to také jednoduché, ako sa na prvý pohľad zdalo. Bude nutné objednať aj nový nárazník, pretože je zlomený. Nemám inú možnosť, tak súhlasím... nie, nepoznám toho človeka, čo do mňa narazil. Môj automechanik má možnosť získať aj lacnejší starší nárazník, ale bude ho musieť prestriekať...atď. O týždeň mám konečne svoje auto k dispozícii a opravené. Nevidieť žiadnu preliačinu ani prasklinu, zadná časť vyzerá neporušene ako predtým. Stálo ma to 450 Eur, čo sú asi tri štvrtiny môjho divadelného platu.

3.3. O kriku

Prostredia okolo nás dnes z nejakého dôvodu trpia na potrebu permanentnej zvukovej kulisy. V bytoch, autách, kaviarňach, vo výťahoch, v malých obchodoch aj v obrovských supermarketoch, v holičstvách, fitnesscentrách, na záchodoch, na zjazdovkách, kúpaliskách, no skrátka takmer na všetkých miestach kam sa pohneme nás prenasleduje umelý hudobno-

slovný agresívny hluk. Útočí z rádií, plazmových obrazoviek (väčšinou premietaný obraz nesúvisí s púšťaným zvukom) či počítačov, posielaný do našich otupených uší cez lacné reproduktory. Je aktuálny, moderný, uvoľnený, veselý, energický, rýchly- vždy cool, vždy free, vždy in. Viem si predstaviť, že aj v atómových krytoch by si väčšina vyžiadala nejakú tú plazmu a z reprákov si púšťala hity z poslednej prednukleárnej sezóny. Je na to zvyknutá, sme na to zvyknutí. Náhle ticho by nás mohlo vohnať do prázdnoty, vziať nám ilúziu plnosti a veselosti a pripomenúť strach zo samoty, ponoriť nás do vlastných myšlienok, do uvažovania nad zmyslom našej existencie, nad naplnením nášho života. Komu by sa ale o tom chcelo dobrovoľne uvažovať, kto by sa rád rýpal v sebe a načo vlastne? Svet sa nezmení, chlieb lacnejší nebude a jesť treba. Áno, ticho je istým spôsobom aj synonymom prázdna, ticho v nás môže vyvolať pocit samoty, izolovanosti alebo aspoň nudy, ale rovnako tiež pokoja, vyrovnanosti, harmónie, či spokojnosti. Vytvára priestor pre sústredenie, spomalenie, relax. V tichu inak vnímame svet, naše zmysly sú citlivejšie na podnety z okolia, myšlienky usporiadanejšie. Tichom sa začína a končí deň (aj medzi vypnutím budíka a natiahnutím sa po najbližšom ovládači je chvíľa ticha, priestor na uvedomenie si, že niečo začína, zastavenie sa pred stlačením pomyselného tlačidla ŠTART), je len na nás ako čas medzi tým strávime, čím to prázdno vyplníme.

Divadelná sála môže byť v tomto zmysle akousi metaforou nového dňa. Každopádne vytvára priestor pre sústredené vnímanie, koncentráciu pozornosti diváka a je na autoroch, inscenátoroch a hercoch ako a čím mu tento priestor vyplnia.

Čo to však z hľadiska hercovej práce znamená? Aký dopad by mal na ňu mať tento spôsob uvažovania? V podstate mi ide o jednoduchú, triviálnu vec- ľudský krik, presnejšie o krik herecký a jeho používanie či zneužívanie pri javiskovom prejave. Často, na môj vkus až priveľmi, bývam totiž na našich javiskách svedkom jeho nadužívania. Príčinou pritom väčšinou nie je agresívne či ukričane napísaná hra (málokedy som sa stretol v hrách

s autorskou poznámkou typu „vrieska ako najatý“, alebo „kričí, aj keď nevládze“). Sú ňou neadekvátne volené herecké výrazové prostriedky a dôvodov, prečo tomu tak je, je niekoľko. Poďme na to ale postupne.

Koľkokrát denne v reálnom živote kričíme? Ako dlho trvá náš krik a aká je jeho intenzita? Prečo vlastne kričíme, respektíve, čo nás dokáže k zvýšeniu hlasu donútiť? Divadlo je ukotvené v realite, je jeho inšpiráciou, aj keď ju posúva, štylizuje, znásilňuje, spracováva, ostáva jeho východiskovým bodom. O hereckom prejave to platí rovnako. Postava z hry má svoj predobraz v reálnom človeku, ktorý sa so svojim, dramatikom určeným, typom a charakterom ocitol v dramatikom vymyslených životných situáciách. Vypätých situáciách, mohli by namietat' zástancovia pomyselnej hereckej školy „jač ako o dušu spasenú, alebo z javiska utekaj“. Áno, vypätých alebo dramatických, ale to ešte neznamená, že aj ukričaných.

Kedy človek kričí? Keď je nahnevaný, iste. Keď chce dať niektorým slovám väčšiu váhu, alebo jednoducho v hlučnom prostredí kvôli zrozumiteľnosti. Rovnako však aj vtedy, keď púta na seba pozornosť, keď je vystresovaný, zúfalý, bezradný, keď zakrýva svoje slabošstvo, svoju nemohúcnosť, svoj strach, svoju malosť. Pre jeho okolie často nebýva nič smiešnejšie, ako jeho krik.

Kedy kričí herec? Keď si to vyžaduje emocionálne rozpoloženie postavy, ktorú práve hrá, jasné. To v sebe zahŕňa všetky možnosti spomenuté v predchádzajúcom odseku. Alebo keď mu to prikáže režisér, pochopiteľné, k tomu sa ešte vrátíme. Rovnako však kričí aj vtedy, keď je herecky bezradný a prekrýva svoju nemohúcnosť, neschopnosť pochopiť, obsiahnuť emocionálnu rozmanitosť, či hĺbku postavy, ktorú hrá. Krik je náhradou za iné, hercom či režisérom neodkryté emócie. Herec kričí aj keď nerozumie, čo vlastne jeho postava hovorí a aký zmysel to v danej situácii má. Urputná snaha je v tomto prípade skôr na škodu veci, ľahko ňou môže herec z uveriteľnej reálnej sympatickej postavy, s ktorou by mal divák

súcitiť, vytvoriť hysterické monštrum, ktoré mu lezie na nervy, dokonca mu je odporné. Predstavme si, že takáto postava na konci hry po všetkých možných útrapách osudu zomrie a divák, namiesto spytovania vlastného svedomia, kladenia si otázok o zmysle bytia, úvah o pomínutelnosti vecí, si povie len, že konečne.

Herec ale často na javisku kričí aj vtedy, keď mu na presnom stvárnení postavy až tak nezáleží, jednoducho chce ako človek v danej situácii pútať na seba väčšiu pozornosť. „Pozerajte sa, teraz hrám ja“, akoby chcel povedať svojim prejavom. Ale čím potom zaujme o chvíľu? Bude kričať ešte viac a stále hlasnejšie? Chúďa.

Herec na javisku niekedy, žiaľ kričí aj keď nechce. Občas kvôli zrozumiteľnosti, keď sa pokúša prekričať hluk prameniáci z nezáujmu divákov (organizované predstavenia pre školy, či agentúrne predstavenia po telocvičniach, kde hrá herec v podstate na ihrisku súpera; po pár takýchto „telocvičňových“ sezónach má zničené hlasivky a odpor k slovám divadlo, rozprávka, deti). V takom prípade je lepšie šetriť sily a odísť aspoň so ct'ou, aj keď porazený. Často však krik od herca žiada režisér a ten má vždy pravdu. Zrejme nastala chyba v komunikácii, v nepochopení sa pri analýze motívácií konania postavy. Herec a režisér sa môžu ocitnúť na opačných názorových koncoch barikády. Ten boj ani jednému z nich nezávidím. Len podotýkam, že civilne, významovo presne povedaná veta je omnoho lepšia, ako silene zakričaná.

Divadelná sála je špecifický priestor. Z jej ticha môžeme pre diváka vytvoriť silný, zvláštny, mystický, nevšedný zážitok. Je na nás, či bude iba ďalším agresívnym hlukom, ďalšou zábavnou zvukovou kulisou ubiehajúceho života.

3.4. O pamäti

O hercovej pamäti som sa už na týchto stránkach zmieňoval. Chcem jej však venovať samostatnú kapitolu, pretože je pre herca dôležitá a potrebná. V podstate ju môžeme rozčleniť na pamäť textovú (schopnosť herca zapamätať si text) a emocionálnu (schopnosť herca zapamätať si prežitú emóciu).

Čo to znamená zapamätať si text? Zdanlivo jednoduchá otázka. Pre herca to však neznamena len mechanicky si zapísať do pamäte písmená, slová, vety. On ich musí rozumovo spracovať, obsiahnuť, pochopiť, privlastniť si ich a interpretovať ako svoj vlastný prehovor, respektíve prehovor postavy, ktorú hrá. A to vo všetkých jej emocionálnych stavoch. Musí text svojej postavy ovládať dokonale, aby sa s ním mohol ďalej pohrávať, rytmizovať ho, pracovať s ním. Text sa tak stáva ďalším nástrojom jeho hereckej tvorby. Skorá znalosť textu (najlepšie už na prvých aranžovacích skúškach) navyše herca oslobodzuje. Repliky hovorené z hlavy znejú omnoho prirodzenejšie a bezprostrednejšie ako repliky iba čítané. Dá sa s nimi tvorivo narábať. To sa ľahko povie (napíše), ale ťažšie realizuje. Každý herec si časom vypracuje vlastnú techniku učenia sa textov. Univerzálny recept neexistuje, je to individuálne. Aj texty sa od seba navzájom líšia. Ľahšie sa učí hexameter ako blankvers, lepšie konverzačná komédia, než absurdná dráma. Každý typ dramatického textu si vyžaduje od herca špecifický spôsob jeho osvojenia. Schopnosť rýchlo a presne si zapamätať text závisí aj od veku a skúseností herca. Po istú vekovú hranicu (u každého je rozdielna) sa s pribúdajúcimi skúsenosťami zvyšuje. Od tej hranice, žiaľ, prudko klesá. Ak sa teda niekedy objavujú starí herci v divadle už iba v malých, epizódnych postavách, nemusí to znamenať, že divadlo si ich prácu neváži. Naopak, práve tým im umožňuje predĺžiť si svoj umelecký život, vzbudí pocit dôležitosti (ešte hrám, ešte niečo znamenám, ešte ma potrebujú), veď divadlu často krát obetovali svoj život.

Čo to znamená zapamätať si emóciu? Každý človek prežíva emócie. Herec by však mal mať schopnosť ju v sebe spracovať, vedieť pomenovať jej vonkajšie (reakcie tela, mimiky)

a vnútorné (psychický stav) prejavy a následne ich dokázať použiť v svojom hereckom prejave (t.j. pri stvárnení postavy). Tiež sa to ľahko píše. V praxi to znamená pozorovať seba aj iných v emočne vypätých situáciách. Ale pozorujte sa v takých situáciách! Buď to nie sú skutočne vypäté stavy, ak ste takéhoto pozorovania schopný, alebo ste sám k sebe cynický. Emóciu však dokážeme zachytiť aj spätne (nielen v rámci hypnózy, či psychologického reverzu). Náš mozog sa k nej dokáže vrátiť, zanalyzovať príčiny jej vzniku a jej prejavy. Následne si ju vieme vyvolať znovu. Znie to šialene, normálny človek by tento proces týrania vlastnej psychiky absolvovať nechcel. U hercov je to však jedna z relevantných metód ich práce (píše o nej podrobne Stanislavskij). Má, žiaľ, aj svoje vedľajšie účinky- depresie, citovú vyprahnutosť, nesústredenosť, nadmernú nervozitu a pod. Inou podobou emocionálnej pamäte je, ak vo vás vzbudí emotívnu reakciu dramatická situácia, ktorú práve na javisku hráte (napríklad vo fáze čistenia). Akoby ste sa do postavy vžili a jej emocionálne stavy si prisvojili. Stali sa vašimi prirodzenými stavmi v okolnostiach existencie postavy. Ďalší postup je zapamätanie si tejto emócie a v podobnej intenzite jej zopakovanie. Tento spôsob emocionálnej pamäti je obvyklejší a bez toľkých vedľajších účinkov.

Občas herec pracuje aj s krátkodobou pamäťou. Princíp je v tom, že si veľmi rýchlo dokážete zapísať do mozgu relatívne veľa textu (napr. celý jeden výstup) v herecky použiteľnej kvalite, ale iba na krátku dobu. Tento spôsob sa používa pri aranžovacích skúškach, keď sa aranžuje postupne po jednotlivých výstupoch. Neskôr sa k textu vrátite a zafixujete si ho. Princíp krátkodobej pamäte sa využíva vo veľkej miere pri natáčaní seriálov (prečítam, zapamätám, natočím, zabudnem).

Permanentné namáhanie a zahlcovanie pamäte si žiada aj svoju daň. Nevieť ako je to u iných hercov, na sebe však pozorujem zvláštny jav. Čím ďalej, tým viac sa mi z pamäte vytrácajú spomienky. Len matne si viem spomenúť na zážitky z detstva, ale aj z celkom nedávnej minulosti. Nemám to ničím podložené (maximálne tak seba pozorovaním), ale akoby

mi všetky tie repliky z divadelných hier, ktorými si pamäť kfmim, vytláčali moje spomienky a zážitky kamsi preč, do nenávratna. Ak to takto pôjde ďalej, ľahko sa môže stať, že pred smrťou sa mi namiesto filmu môjho života premietnu len nejaké, so mnou nesúvisiace, slová mojich postáv. A možno si ani na tie už nespomeniem.

3.5. Načo (sa) hráme

Nespočetne veľa krát som si položil tú otázku. Prečo vlastne hrám? Aký to má zmysel? Nebolo by rozumnejšie a zmysluplnejšie robiť niečo iné? Určite bolo a uľavilo by sa tým aj slovenskému umeleckému svetu, aj keď tomu to môže byť v podstate jedno, nech si zas nefandím. Tak prečo teda? Úprimne povedané neviem. Skúsím nájsť odpoveď vo svojej minulosti, ak si na ňu spomeniem.

V našej rodine nikto nikdy žiadne divadlo nehral. Mamin jediný ochotnícky pokus skončil v momente, keď ju režisér nútil sa na javisku bozkávať. Otec bol muzikant, o divadlo nejavil záujem. Profesionálne divadlo som naživo videl prvýkrát ako tretiak na gymnáziu, keď v Žiari nad Hronom hosťovalo martinské divadlo. To som bol už ale rozhodnutý, že chcem byť hercom. Hral som už na základnej v rôznych školských predstaveniach, pozeral v televízii inscenácie, vtedajšie seriály. V samote detskej izby som si vytváral fantastické svety a existoval v nich. To predsa ale robievajú deti často a nie sú z nich herci. Naozaj zodpovedne sa neviem dopátrať k dôvodom môjho rozhodnutia. Potreba sebavyjadrenia? Exhibicionizmus? Chuť baviť alebo aspoň zaujať okolitú spoločnosť? Neviem, možno z každého niečo. Každopádne som vtedy dokázal rozpoznať iba povrch, pozlátku hereckej práce. Asi to ma svojim spôsobom fascinovalo a chcel som ho ochutnať, zažiť. Nevedel som, čo sa skrýva za tým povrchom. Keby som to bol vedel... ale to sú špekulácie, možno by som inak ani nekonal.

O tom, čo sa skrýva za tým, pre niekoho možno lákavým povrchom je vlastne celá táto práca. Hercom sa človek však nestáva tým, že sa tak rozhodne a v tomto obore sa potom vzdelá. Herectvo sa totiž nedá naučiť, tak ako ani iné umelecké disciplíny, dá sa viac menej iba rozvíjať. Je potrebné mať preň základné predpoklady a talent.

Pod základnými predpokladmi rozumiem istú hlasovú dispozíciu (znelosť, schopnosť s hlasom pracovať v zmysle interpretácie textu, čistotu reči), pohybovú zdatnosť, rytmické a hudobné cítenie, schopnosť empatie (vcítenie sa do pocitov iných), či imitácie alebo interpretácie videného a počutého.

Chápanie talentu ako nadania, ktoré každý človek dostáva a za jeho využitie zodpovedá, pochádza z kresťanstva (Evanjelium podľa Matúša). Psychológia týmto pojmom označuje druhý stupeň rozvoja schopností človeka (nadanie, talent, genialita).

Ak teda mám predpoklady a talent na hereckú prácu, môžem sa jej venovať. Ale ako zistím, či sú tie predpoklady a talent dostatočné a dajú sa rozvíjať? Ťažko. Tu zohráva dôležitú úlohu moja vlastná psychika, presnejšie moje zmýšľanie o sebe samom. Pri akejkoľvek činnosti je pre človeka ťažké prekonať vlastnú ješitnosť a povedať si, že na to nemám. Pri herectve je to ešte oveľa ťažšie. Neexistujú žiadne objektívne kritériá. Vnímanie hereckého výkonu je výsostne subjektívna záležitosť (aj najväčšie herecké hviezdy majú svojich odporcov). Žijem teda v sebaklame a ilúzii, alebo som ešte len nebol „objavený“? Kto je vlastne kompetentný mi to povedať? Kritik, režisér, riaditeľ divadla, divák? Dobré, táto rola mi možno nevyšla, nesadla, ale príde ďalšia. Tiež robím chyby, ale aj sa rozvíjam, zdokonaľujem, pracujem na sebe. Tieto a podobné úvahy pozná zrejme každý herec. Sú plné pochybností o sebe samom. Jednoznačnej odpovede sa však nedočká. Je ňou iba vlastná intuícia, vlastné presvedčenie, že na to mám a že o sebe pochybujem bez straty sebavedomia na javisku. Na to, aby som na javisko vôbec vyšiel potrebujem istú dávku sebavedomia, potrebujem cítiť, že tam stojím

opodstatnene a oprávnene. Vie mi ju poskytnúť režisér (už samotným obsadením), vedenie divadla, kolegovia, divák. Čiastočne mi môžu dať odpoveď aj na otázku zmyslu mojej práce. Prečo hrám? Lebo dokážem ľuďom niečo zdeliť, dokážem im vyrozprávať príbeh, rozosmiať ich, nadchnúť, vytvoriť ilúziu, vzbudiť emócie, komunikovať s ním prostredníctvom svojho umenia. Pretože mám talent, ktorý sa oplatí rozvíjať.

Inou témou je, keď je toho hereckého sebavedomia príliš veľa. Vedie to k manierizmu, hereckému aj ľudskému afektu a sklonom k hystérii. Keď mi „ide karta“ (napríklad niekoľko sezón hrám veľké postavy v prestížnom divadle), ľahko podľahnem sebaklamu, že som výnimočný, neopakovateľný a nenahraditeľný. Dávam to svojmu okoliu najavo a očakávam od neho, že sa podľa mojej pokrivenej mienky o mne samom, bude ku mne správať. Následkom toho sú hádky, nedorozumenia. Takéto správanie jednotlivca poznačí medziľudské vzťahy v celom divadle. Na javisku je to cítiť, nezakryje to ani profesionalizmus. Keď dotyčný z divadla odíde, uvoľnenie, ktoré nastane má blahodárne účinky. Ako sa však dá tomu vyhnúť? Ako nepodľahnúť zvodnému pocitu vlastnej výnimočnosti, sebalásky a sebazbožňovania? Ako mať rád skôr, básnicky povedané, javisko v sebe, než seba na javisku? Veľa spraví genetika. K istému typu správania máme vrodené sklony. Pridá sa výchova (rozmažňovanie, utvrdzovanie dieťaťa v pocite výnimočnosti, ale aj nedostatok rodičovskej lásky) a s takým človekom sa potom ťažko vychádza, má pokrivenú predstavu o realite. Ak u seba zaregistrujem znaky manierizmu alebo dešpektívneho správania sa k svojmu okoliu, som na dobrej ceste, pretože si tento stav uvedomujem. To je základ. Ak mám ďalej aspoň elementárny cit pre realitu a poznám relativitu úspechu a dočasnosť lokálnej slávy, viem následne takéto svoje správanie sa eliminovať. Ale... kto z nás si to dokáže v takejto miere uvedomiť, keď je na pomyselnom hereckom výslní. Úspech je ópium, ktoré nám zatieňuje myseľ. Je v podstate prospešné z času na čas „padnúť na hubu“.

Stále som sa k jasnej odpovedi na otázku „Prečo hrám?“, nedostal. Je to vnútorná potreba aj spôsob obživy. Neviem si predstaviť robiť niečo diametrálne odlišné. Občas ma to naplňuje, občas otravuje, raz sa cítim spokojný a šťastný, že môžem stáť na javisku, inokedy mi to príde ako nezmyselné mrhanie svojim časom. Ako na hojdačke. Je to permanentná práca so svojou psychikou a tá na ňu reaguje. Únavu, tiene postáv na mne zavesené, psychickú labilitu a časovú zaneprázdnenosť, či nezáujem publika o kvalitu niekedy vyváži radosť z hrania, úspech predstavenia, pozitívna energia a priazeň diváka, ktorú mi odovzdáva alebo možnosť sebavyjadrenia, uvoľnenia životných frustrácií. Často však vedie len k väčším pochybnostiam o zmysluplnosti mojej práce.

„Má to vôbec zmysel?“, pýta sa Pesimista v hre Milana Lasicu a Júliusa Satinského Deň radosti. Optimista mu so sarkazmom a iróniou odpovedá: „No zmysel to nemá. Ale tá RADOSŤ?!“

Záver

Ak ste vydržali čítať moju prácu až do tohto bodu, mali by ste mať ucelenejšiu a presnejšiu predstavu o práci profesionálneho herca. Snažil som sa objasniť aj súvislosti s ňou spojené a tiež pomenovať niektoré jej dopady na súkromný život. Herecká práca je s ním veľmi úzko prepojená, nedá sa od neho oddeliť. Každý herec by však podobnú prácu napísal inak. Konfrontoval by sa so svojim videním a svojou osobnou skúsenosťou s hereckou tvorbou. Aj preto chcem zdôrazniť subjektivitu takéhoto ponoru do mojej profesie. Overený návod na to, ako sa stať hercom neexistuje a ani nie je zmyslom tejto práce.

Zoznam použitej literatúry:

Vlastimil Brodský- Dr(o)bečky z půjčovny duší

M. Lasica, J. Satinský- Deň radosti

K.S. Stanislavskij- Můj život v umení 1,2

Denis Diderot- Herecký paradox

Bertold Brecht- O epickom divadle

