

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

2010

Izabela Balonová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Divadelní věda

Diplomová práce

Izabela Balonová

Jitka Smutná, Jan Vlasák – herecká a pedagogická metoda

Jitka Smutná, Jan Vlasák – acting and pedagogical method

Praha 2010

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D. za odborné vedení práce a mnoho cenných rad a podnětů. Rovněž děkuji Mgr. Janě Soprové za zacílení, kterým se práce nakonec ubírala a pomoc v hledání cenných pramenů a literatury. Rovněž bych ráda poděkovala Jitce Smutné a Janu Vlasákovi za to, že mi poskytli svůj čas a podělili se o své myšlenky a své zkušenosti.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 26. 7. 2010

podpis

OBSAH

Úvod	7
1. Základní informace	9
1.1. Jan Vlasák	9
1.2. Jitka Smutná	12
1.3. Probuzení	15
2. ON	18
2.1. Mládí	18
2.2. Odbočka: Dispozice	19
2.3. Kauza Cyrano	19
2.4. Odbočka: Motivace	20
2.5. Cyrano c. d.	21
2.6. Tréma	23
2.7. Rváč x Rváč aneb stejná role nikdy stejně	24
2.8. Odbočka: Alternace	26
2.9. Zpět k Rváči	26
2.10. Shakespeare: Othello x Jago	28
2.11. Odbočka: Text	30
2.12. Obchodní cestující	31
2.13. Salieri, Francek a Higgins aneb už zase to Brno	33
2.14. Realistické divadlo – podivné časy aneb, co je důležité	35
2.15. Jan Vlasák – herec Národního divadla	36
2.16. Sebekontrola a skrytá zloba aneb August, August, august...	41
2.17. Komédie je komedie	42
2.18. Král Lear – aneb práce na roli	43
3. ONA	49
3.1. Mládí	49
3.2. S Kačerem v Ostravě	50
3.2.1. <i>Snová maškaráda</i>	51

3.2.2.	<i>Vůně Rváče</i>	52
3.3.	Jitka Smutná – herečka Národního divadla aneb zase ten Kačer	55
3.3.1.	<i>Hrdina Marhoul</i>	56
3.3.2.	<i>Černé mléku prchlivé Thálie</i>	58
3.4.	Zlomatka aneb i bez Kačera to jde	58
4.	ONI	62
4.1.	Realita x představa	62
4.2.	Příprava	64
4.3.	Uvolněnost a důvěra = funkční kolektiv	65
4.4.	Společné etudy versus Dialogické jednání	67
4.5.	Rutina, nálada – proměna, pravdivost	69
4.6.	Text a jeho čtení	70
4.7.	Blok	71
4.8.	Zvědavost	72
4.9.	Shrnutí	73
5.	ZÁVĚR	74
6.	RESUMÉ	75
7.	PRAMENY A LITERATURA	76
8.	PŘÍLOHY	79
8.1.	Příloha č. 1 – Jitka Smutná	79
8.2.	Příloha č. 2 – Jan Vlasák	84

ÚVOD

„Psát o hraní divadla není jednoduché. Herectví je umění a umění zjevuje jedinečnost věcí. Mluvit o herectví je těžké, protože „řeči“ většinou vedou k zobecňování a zobecnění většinou jedinečnost skrývá. Dobré herectví je vždycky konkrétní.“¹

DECLAN DONNELLAN

Cílem mé práce není povrchní zkoumání životní a umělecké poutě dvou výtečných herců, nechci vytvořit herecký medailon. Mým záměrem je na základě práce Jitky Smutné a Jana Vlasáka prozkoumat herecké umění a možnosti jeho předávání, eventuálně učení mladé generaci.

Budu si klást otázky, na které již možná známe odpovědi. Možná budu pro mnohé zkoumat i věci samozřejmé, to ovšem neznamená, že nepojmenované. Hledám myšlenky všeobecně platné, vnitřně neochvějné. Jakožto vystudovaná herečka a zároveň studující divadelní vědkyně mám jedinečnou možnost teoreticky se pokusit reflektovat složité procesy, které vedou k utvoření herecké osobnosti a následně k ztvárnění postavy na jevišti, jež nehrající teoretik může popsat pouze na základě pozorování, ne však osobní dlouholeté zkušenosti. Jak Jitka Smutná, tak Jan Vlasák jsou představiteli herectví psychologického, nebudu se tedy zabývat jinými hereckými směry. Ostatně je to herectví v Česku převažující a každý, kdo se vydává jinou hereckou cestou, si prochází stejným nebo podobným procesem poznání sebe sama, už jenom proto, že na všech hereckých školách se herectví tohoto typu vyučuje.

Chci hledat a zmapovat cestu umělce, ne jen jeho začátky, ale i realitu každodenního zápolení s rolemi, spoluherci, režiséry, rodinou, systémy a především se sebou samotným. Jak setrvat léta v souladu s tvůrčími nároky kladenými na herce, zůstat stále tvůrčí a pravdivý, neustrnout v hereckých machách? Jak se na divadlo a herectví mění pohled herce s plynoucím časem. Konečně také jak předat mladým adeptům herectví své zkušenosti, jde to vůbec? Jak přistupovat k té omladině, která má dost často zkreslené představy o tom, co vlastně herectví a divadlo obnáší.

Diplomová práce se bude skládat ze dvou myšlenkových částí. V té první se na základě různých divadelních záznamů, fotografií, rozhovorů a recenzí pokusím prozkoumat a analyzovat herectví Jitky Smutné a Jana Vlasáka. Budu hledat pro ně

¹Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Praha 2007, s.14.

typické rysy a prostředky, které pro svoji hru užívají. Pokusím se také zaznamenat, jakým způsobem se připravují na roli. Kariéra obou je dlouhá a barvitá, a proto lze zaznamenat i určité herecké vývojové fáze. Hledání a přesné analyzování hereckých začátků *Smutné a Vlasáka* je bohužel závislé především na písemných zdrojích, fotodokumentaci a paměti protagonistů, neboť se mi nepodařilo dohledat žádnou videodokumentaci. Od 80. let existuje díky České televizi poměrně obsáhlý archiv divadelních inscenací, který mi umožnil zkoumat jejich v té době již vyspělé herectví. Jejich současné kreace lze pozorovat nejen ze záznamu, ale i přímo.

V druhé části se budu zabývat, jakým způsobem tito dva herci předávají své zkušenosti, učí herectví, a jak to vnímají jejich žáci. Chci se také zabývat problematikou, jak se liší ono učení od hraní a zda je možné své zkušenosti předat nebo inspirovat žáka k lepšímu hereckému výkonu.

1.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Během připravování materiálů na tuto práci jsem zjistila, že se přece jenom nebudu moci vyhnout základním životopisným údajům. Jakákoliv životní zkušenost je pro herce dalším obohacením, další barvou, náladou, kterou může následně použít ve své práci. Je také přirozené, že své kořeny se nám nikdy nepodaří popřít, naopak je dobré je znát a čerpat z nich. Je samozřejmé, že nebudu mluvit o každé roli, kterou si herci prošli, vyberu pouze ty nejzásadnější, plný výčet je následně možno shlédnout v tabulce v příloze práce.

1.1 Jan Vlasák

Jan Vlasák se narodil 3. února 1943 roku v Čáslavi, vyrůstal v blízké vesnici Vrdu – Bučice. Lásku k herectví získal díky místnímu ochotnickému souboru. Po studiu na čáslavském gymnáziu se dvakrát neúspěšně hlásil na DAMU a v mezičase byl kulisákem v kolínském divadle.

Napotřetí se už na DAMU nehlásil, podal přihlášku na brněnskou JAMU a uspěl. Již během studia se mu poštěstilo hrát v Brněnském státním divadle malé role: v Dürrenmattově *Herkulovi a Augiášově chlévě* 8. poslance, v Brechtově *Matce Kuráži a jejich dětech* písaře z Čech, a také dostal roli Havlíka v Tylově *Janu Husovi*, byla to jeho první profesionální setkání s divadlem a jevištěm, do té doby na divadelních prknech vystupoval pouze s ochotnickými soubory. V roce 1965 absolvoval JAMU. Ze čtyř absolventských inscenací osobně přikládá největší důležitost „Skleněnému zvěřinci“ Tennessee Williamse v režii Aloise Hajdy, ve kterém ztvárnil roli Toma Wingfielda: „Neměl jsem štěstí na učitele, až na jednoho, v posledním ročníku, režiséra Lolka Hajdu. Objevil mi čím divadlo může být.“² Díky rodinné situaci (v té době už byl ženatý, měl jedno dítě a další na cestě) o odmítl nabídku do tehdy vznikajícího divadla Husa na provázku a přijal angažmá v Slováckém divadle v Uherském Hradišti. Sám vzpomíná na to, že někteří kolegové jeho rozhodnutí nechápali, Petr Sherhauser mu napsal dopis o zrádčovství, v němž ho zavrhl.³

V Uherském Hradišti setrval do roku 1968. Zde se také poprvé setkává se svým jak se zdá osudovým autorem, Shakespearem v „Komedii plně omylů“ a je tu také první velká role Kristiána v „Cyranovi z Bergeracu“.

² Benešová – Trčková, Dana: Magické pohledy jeviště, Týdenník Televize, 27/2008, str.12.

³ Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týdenník Rozhlas, 26/2005, str.5.

V roce 1968 nastupuje do angažmá v Divadle Petra Bezruče v Ostravě a po čtyřech sezónách přestupuje do Státního divadla v Ostravě. Začíná jeho zhruba patnáctileté působení v Ostravě, jedno z jeho nejvýznamnějších tvůrčích období. Byla to právě Ostrava, která mu přinesla vytoužené herecké výzvy v podobě Hamleta, Rváče či milovaného Cyrana a právě tady se potkal s divadelními kolegy, kteří ho provázeli celou hereckou kariérou, kteří jej ovlivnili nejen jako herce, ale především jako člověka – byli to Jan Kačer, Radim Koval, ale také Jitka Smutná nebo Tomáš Töpfer. „Rád vzpomínám na Ostravu, tam to bylo moc krásný, ale to bylo dáno i tím, že jsem byl tenkrát v nejlepší věku, mezi třicítkou a čtyřicítkou, takže jsme tam intenzivně pracovali a k tomu vedli bujarý život.“⁴

A byla to právě titulní role ve Rváčovi, kvůli které opustil Ostravu. Jan Kačer po velkém úspěchu inscenace v Ostravě, dostal v 1979 roce možnost režirovat v pražském Divadle E.F. Buriana a vzal s sebou i Jana Vlasáka. Setrval zde přesně jednu sezónu 1980/81. V 1981 roce odchází do Státního divadla Brno, brněnskému publiku se představuje hned titulní roli Othella. Jeho starý přítel Alois Hajda do něj od počátku vkládá důvěru a obsazuje ho do hlavních rolí, díky tomu zde vytváří role Salieriho, Mánka v *Gazdině róbě*, Profesora Higginse či Francka v *Maryši*. Celých pět let jeho rodina zůstává v Ostravě.

V 1984 roce Jan Vlasák dostává angažmá v Praze, do svého souboru jej přijímá Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého. Žena i děti se stěhují do Prahy. Zdá se, že Shakespeare je mu opravdu souzen, neboť jeho první hrou v Realistickém divadle byl opět *Othello*, tentokrát ovšem je to Jago, kterého na jevišti Vlasák ztvárňuje. Začíná další patnáctiletá éra, která mu opět přináší zajímavé inscenace (*Aucassin a Nicoletta*, *Merlin aneb Pustá zem*, *Res publica*), role (Clárin v *V život je sen*, *Candide*, se studiem Bouře šašek *Feste*) a kolegy (Miroslav Krobot, Karel Kříž, Leoš Suchařípa, Jan Hrušínský, Jan Hartl, Marta Vančurová).

Na tomto místě je nutno zmínit se o tom, jak se Jan Vlasák umělecky, ale i lidsky vyrovnával se životem v komunistickém režimu. Pražské jaro strávil jako pěšák u tankové jednotky v Krumlově. „Když jsem se vrátil přijeli Rusáci, a tehdy jsme uvažovali o tom, že utečeme. Moje žena Eliška to měla vymyšleno tak, že bychom se uchýlili do Švýcarska...ale říkal jsem si také, že nebudu moci hrát divadlo...“⁵ On sám přiznává, že dost dlouhou dobu se potýkal s vlastní pasivní rezistencí. Celou dosavadní kariéru se snažil vyhýbat politickým střetům, měl pocit, že tím, že nepřijímal nesmyslné

⁴ Peterka, Roman: Jsem spokojený člověk, Pražská pětka 10/2008, str.22.

⁵ Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týdenník Rozhlas,26/2005, str.5.

úlohy v televizi, dával svůj negativní postoj vůči režimu dostatečně najevo: „Jenže tak v sobě člověk zároveň buduje domnění, že tím, že nic nedělá, je aktivní. To je omyl. Aktivita je aktivita a pasivita je pasivita. Pro mne to vyústilo v to, že když František Derfler začal dělat Divadlo u stolu a přizval mne, tak to byla ta příležitost dělat aktivně smysluplnou věc.“⁶ Začal zkoušet v Brně „Průkaz totožnosti“. Tato práce se diametrálně lišila od celé jeho dosavadní kariéry, dosud byl zvyklý především na oficiální scény, velká jeviště, velké produkce a nevelké nepříjemnosti ze stran vedení. „Jenže nám tehdy nepůjčili sál a zadrželi to, tak jsme udělali představení v bytě, už si ani nepamatuji u koho. Potom jsme pořad začali hrát v Praze, v klubu, v divadélku v Trojické ulici. Byl tam taky na představení Havel a chartisti – ještě před revolucí...“.⁷ Je pravděpodobné, že kdyby k revoluci nedošlo, jeho počínání by mělo následky v jeho další kariéře. Ale jak on sám uvádí: „Čím dál ve mně sílil pocit, že to, co je tady, už opravdu nechci, a že budu muset taky sám něco udělat, aby to nebylo. Ten intenzivní pocit, že je nutná oběť, aby něco mohlo vzniknout. Že to bez té osobní oběti vůbec nejde. Bez osobního nasazení.“⁸ Aktivně se účastnil demonstrace 17. listopadu 1989. Během revoluce jezdil na venkov, promlouval k odborářům a dělníkům a snažil se je přiklonit na stranu revolucionářů, do aktivní politiky ovšem nikdy nevstoupil, raději pokračoval dál ve své herecké kariéře. K současné politice se nevyjadřuje.

V roce 1990 je Janu Vlasákovi nabídnuto angažmá v Národním divadle, kde setrval 10 let. Přestože se ze začátku i tady pro něj našly pěkné role – Jan Marhoul (*Pekař Jan Marhoul*), Charles (*Smrt obchodního cestujícího*), Písanio (*Cymbelín*), postupně se přestává angažovat v životě divadla, cítí, že zde nedokáže rozvinout svůj potenciál a v roce 2000 odchází. On sám se k tomuto období vyjadřuje takto: „Já asi nemám povahu na tlaky a boje, které tam probíhají. Nesedělo mi to, nezapadl jsem tam. Jsem rád, že jsem nakonec našel odvahu a odešel, protože jsem se tím úžasně osvobodil, uvolnil. Jinak bych skončil jako blázen. Jediné, čeho lituju, je, že jsem to neudělal mnohem dřív.“⁹ V době angažmá v Národním divadle se podílí i na jiných projektech, účinkuje v literárních večerech pořádaných Lyrou Pragensis, hraje v inscenacích A studia Rubín, Divadla v Řeznické či v divadle Ta Fantastika. V roce 1997 se účastní mezinárodního projektu s divadlem Black Box Praha, zkouší v angličtině drama Translations Briana Friela.

⁶ Tučková Jana: Navazovat nitky, Ss 12.5. 90, str. 13.

⁷ Vavroš, Jaromír, O Průkazu totožnosti, Rovnost 106/42, 19.2. 91, str. 7.

⁸ Tučková Jana: Navazovat nitky, Ss 12.5. 90, str. 13.

⁹ Peterka, Roman: Jsem spokojený člověk, Pražská pětka 10/2008, str.22.

V polovině 90. let si přibírá i další náročnou „rolí“, jakou je herecký pedagog. Učí vždy 3 roky jednu hereckou skupinu v tandemu s hereckou kolegyní, pokaždé s jinou: Marii Málkovou, Lenkou Trmíkovou a Jitkou Smutnou. Po poslední skupině, která absolvovala v roce 2005, se rozhodl, že si od učení odpočine, zda se k němu časem opět vrátí není známo ani jemu.

Po odchodu z Národního divadla přijímá na krátkou dobu angažmá v Divadle Rokoko – zde na něj čekají role, z nichž je třeba zmínit Willyho Lomana (*Smrt obchodního cestujícího*). Souběžně hraje i v jiných divadlech a projektech – v Divadle v Řeznické si prochází „absurdním“ obdobím zkouší Ionescova *Král umírá* s Viktorem Polesným a Jarryho *Krále Ubu* s Jaroslavem Duškem, je stálou součástí Letních shakespearovských slavností, také se vrací do smíchovského, teď již Švandova divadla. Po změnách, které se udály v roce 2004 v divadle Rokoko odchází na volnou nohu. Chybí mu ovšem divadelní soubor a tak v roce 2006 nastupuje do Městských divadel pražských, v němž setrvává dodnes. I zde na něj čekají krásné role – Arganta (*Scapinová šibalství*), Knoflíkáře (*Peer Gynt*), Tatínka (*Zlatí úhoři*). Obecně se připravuje na roli krále Leara, jak vidno Shakespear nepřestává Jana Vlasáka provázet.

Přestože je těžiště jeho práce v divadle, objevuje se i v televizních inscenacích a projektech (*PF 77, Hodina tance a lásky*) a poslední dobou i ve filmech (*Výchova dívek v Čechách, Milenci a vrazi, Vratné lahve, Bathory*). Pracuje i se zahraničními produkcemi (Duna, Hostel). Po celá léta pracuje v rozhlase a v dabingu.

1.2 Jitka Smutná

Jitka Smutná se narodila 16. dubna 1952 v Praze jako čtvrté dítě svých rodičů a jejich jediná dcera. Své dětství strávila v Nuslích. Šestičlenná rodina bydlela v malém bytečku 1+1. Nebyl tu prostor na soukromí, dost často docházelo ke třenicím, zejména ze strany chorobně žárlivého otce. „Hádky svých rodičů jsem řešila například tím, že jsem šla jako „zvracet“. Hrála jsem divadlo. Ovšem na druhou stranu jsem byla rodinný šáša, který komikou překonával tzv. dusno.“¹⁰ Když jí bylo jedenáct, chtěla se stát malířkou, ale když přišla na první hodinu do lidové školy umění a tam ji řekli, kolik jí jenom bude stát základní malířské vybavení, vzdala se toho. „Nicméně jsem pochopila, že Lautrec nebudu a zaklepala jsem na další dveře, na kterých bylo napsáno: dnes

¹⁰ Maléřová, Zuzana: Jitka Smutná, ND, 4/96, str. 30.

zkoušky na literárně dramatický obor. Nic připraveného jsem neměla, do té chvíle mě nenapadlo, že bych mohla být herečka. Ale když nevyšlo to malování...“¹¹

Na gymnáziu se chtěla stát novinářkou, jako byl její otec, přišel ale rok 1968 a vše se změnilo, přihlásila se tedy na DAMU a tam ji hned přijali. V 1973 roce absolvovala DAMU jako Nerrisa v Shakespearově *Kupci benátském* a Zoja Berjozkinova v Majakovského *Štěnicích*.

Po skončení DAMU přišli hned tři nabídky divadel z Činoherního studia v Ústí na Labem, z brněnského Provázku a z Východočeského divadla v Pardubicích. Vybrala si Pardubice, chtěla si vyzkoušet běžný divadelní provoz a nehodlala se uzavřít jenom do určitého typu divadla. „Obě divadla byla úžasná později, a kdybych se třeba rozhodovala po třech letech, určitě bych sáhla po malé scéně.“¹² V Pardubicích setrvala dvě sezóny, zahrála si spoustu pěkných rolí – Hyacintu (*Šibalství Scapinova*), Celií (*Jak se vám líbí*) či Haničku (*Lucerna*).

V roce 1976 přišla nabídka z Ostravy, přijala jí. „Chtěla jsem jít do Ostravy proto, že tam z politických důvodů odešel režisér Jan Kačer. Strávil tam skoro deset let a já celou tu dobu hrála v jeho hrách. Byl to zázrak od první chvíle. A kolem divadla vznikl spolek lidí, kteří si rozuměli a vnímali.“¹³ V Ostravě žila 14 let, vdala se tu a porodila dvě děti, syna Jakuba a dceru Terezu. Během těchto roků ztvárnila velké množství rolí a pracovala na inscenacích dodnes pro Ostravu kultovních: *Sen noci svatojánské* (Hermie), *Lásky hra osudná* (Isabella, Maria), *Rváč* (Máša Překátová), *Třináct vůní* (Maruška), *Bouře* (Miranda, Ariel), *Loupežník* (Fanka), *Ženitba* (Agáta), *Pekař Jan Marhoul* (Josefina). Kromě toho točila v televizi, skládala básně a písně a vystupovala s nimi, byla jednou z mála folkařek v regionu. Zpívala společně s Jarkem Nohavicou.

K politice se snažila vyjadřovat vždy pomocí umění: „Divadlo bylo oficiální místo, které mi dovolovalo říkat, co si myslím, jen zprostředkovaně, přes autora, v jinotajích. Diváci to měli rádi, ale nebylo to úplně moje vyjádření. Tím byly moje písničky. Nebyly ani tolik politické jako Jarkovy, ale přece jen mi poskytovaly bližší kontakt s publikem. A navíc s publikem, které do divadla nechodilo.“¹⁴

Potom, co v roce 1987 Ostravu opouští Jan Kačer i ona začíná pomýšlet na odchod. „Ještě před listopadem 1989 jsem dostala nabídku do Divadla Na zábradlí, to mi bylo osmatřicet let. To tehdy byla i Mekka herců. Jenže jsem tam nikdy nenastoupila,

¹¹ Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, *Magazín Právo*, 28.6. 2008, str. 14.

¹² Maláčová, Markéta: Jitka Smutná léčí humorem, *Magazín Právo*, 23.2. 1999, str. 19.

¹³ Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, *Magazín Právo*, 28.6. 2008, str. 16.

¹⁴ Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, *Magazín Právo*, 28.6. 2008, str. 16.

režisér Ivan Rajmont si mě vzal rovnou do Národního¹⁵. V roce 1990 přijímá nabídku Národního divadla a stává se součástí jeho souboru. Hned v první inscenaci se setkává se starými přáteli a látkou jí moc dobře známou – *Pekaře Jana Marhoula* režíruje Jan Kačer, do titulní role pekaře je obsazen Jan Vlasák a ona má hrát jeho ženu Josefínu. V Národním Divadle zůstává šestnáct let, během nichž, až na nečetné výjimky, nedostala výraznější hereckou příležitost, co do typové rozmanitosti postav, ani co do náročnosti role. Jednalo se především o typové zařazení, které vyžadovalo podobné herecké prostředky, energii a jednalo se o postavy, které plní v ději podobnou funkci: služebná, maminka, domovnice, kuchařka atd. Tyto postavy vyžadují sice hercovu pozornost a energii, propracovanost na jevišti, neposkytují ovšem přílišné herecké uspokojení. Za výjimky z tohoto zařazení můžeme považovat tři role – titulní roli Josefíny v *Pekaři Janu Marhoulovi*, roli Sekretářky v muzikálově laděné hře *České sekretářky* a také její roli Pokladní v Sigarevově *Černém Mléce*, která ji přinesla nominaci na cenu Thálie (hru režíroval Jan Kačer). Své herecké potřeby a ambice naplňovala jinde, v jiných divadlech – s Tomášem Töpferem a jeho hereckou společností nazkoušela *Romea a Julii* (Chůva) a *Teatrum Passionale aneb Zrcadlo umučení Pana Ježíše Krista* (Matka), v divadle Bez zábradlí účinkovala v *Rackovi* (Polyna Andrejevna), v *Hlučné samotě* (Starší cikánka), v *Takové poušti* (Pela), v *Rodině Tótů* (Gizi), v Dejvickém divadle nazkoušela Paní Jacobiovou ze *Scén z manželského života*. Pustila se i do muzikálových rolí hrála ve *Starcích na chmelu* a v *Tančírničce*. Neváhala za zajímavou rolí dojet do Ostravy hrát Juliinu Chůvu, do Plzně za muzikálovou rolí paní Johnstonové v *Pokrevních bratřích*.

Po šestnácti letech se rozhodla z Národního divadla odejít: „Zvážila jsem pro a proti a došla jsem k závěru, že mě změna může občerstvit. Navíc jsem měla pocit, že v oboru, který mohu hrát, je nás v Národním divadle dost. V té době jsem v jiných pražských divadlech hrála víc než v tom Národním.“¹⁶ V roce 2006 odchází do angažmá Městských divadel pražských. V Divadle v Řeznické zkouší ještě svoji další osudovou roli matky ve Geraldioho *Zlomatce* a pak se již naplno věnuje rolím ve svém novém angažmá – Paní Morganová (*Naše městečko*), Rosalie (*Dobře rozehraná partie*) nebo Nelly Grey (*Pan Kaplan má třídu rád*) to jsou jen některé její postavy, jež ztvárnila během čtyř následujících sezón. Její poslední role je teta Kateřina v *Saturninovi*.

¹⁵ Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, *Magazín Právo*, 28.6. 2008, str. 16.

¹⁶ Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, *Magazín Právo*, 28.6. 2008, str. 16.

Krátké, ale o to intenzivnější bylo působení Jitky Smutné na VOŠ herecké v Michli 2002 - 2005, kdy společně s Janem Vlasákem vedla 3 roky jednu hereckou skupinu. Sama zdůvodňuje svůj vstup do této oblasti takto:

„Ano, a nepokrytě přiznám, že ze zcela sobeckých důvodů. Protože, když má člověk těm mladým něco dobře vysvětlit, musí si to nejprve sám srovnat v hlavě a má tak i velkou zodpovědnost.“¹⁷

Během těchto tří let se v ní probudily, dřímající režisérské ambice, které díky svým studentům, mohla proměnit ve dvě inscenace *Parazity* Maria von Mayenburga a Vyskočilovu hříčku *Memoáry admirála Memoriála*.

1.3 Probuzení

*„Je snadné být GENIÁLNÍ na začátku; ale je vzácnější a obtížnější mít potom TALENT.“*¹⁸

LUIS JOUVET

Co vede člověka k tomu, aby se chtěl stát hercem? Tato zdánlivě prostá otázka nás přivádí ke složitým odpovědím. Může to být představení, které jsme viděli jako malí, které nám učarovalo, uviděli jsme v něm kouzlo, záblesk zhmotněné fantazie a chtěli jsme se stát součástí toho kouzla. Může to být hra na nemocného, představováním se můžeme vyhýbat nepříjemné realitě. Nebo je to školní vystoupení a opojení publikem, jeho energií, potleskem, euforií z úspěchu. Také to může být chuť stávat se někým jiným, být v cizích příbězích, prožívat city a vztahy, které bychom ve vlastním životě zřejmě nikdy nezažili. Když touha po herectví přichází v pozdějším věku, důvodem proč se jím stát může být deziluze s dosavadního průběhu život, chuť dělat umění, předávat energii, sdělovat názory, čistě bavit a pobavit. Někteří se chtějí stát herci, protože si myslí, že nemají talent pro nic jiného, ve skrytu duše by si přáli být inženýry, biochemiky, lékaři, kvantovými fyziky nebo právníky. Dost častá odpověď při rozhovorech s herci, na otázku proč jste se rozhodl být hercem je: nešla mi matematika nebo neměl jsem hlavu na učení. Stále častěji se vyskytuje i touha stát se slavným, obdivovaným, bohatým, úspěšným. Můžeme tedy pozorovat, že málokdo si je vědom toho, co vlastně stát se hercem, dělat divadlo obnáší. Jouvet píše: „Všechny tyto popudy k herectví jsou nasáklé dobovými uměleckými díly, dramatickým duchem, který právě vane: „Člověk může váhat, než vloží své srdce do rukou publika.“ Jde především o vlastní uspokojení herce, o jeho úlevu. Touha hrát. Žít ten život v nás, který jsem

¹⁷ Kočánová, Eva: Muziku mám ráda dávno a za paní Johnostonovou jsem vděčná, Stopy v Regionu, 7.2. 2004.

¹⁸ Jouvet, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 150.

neprožili a který asi neprožijeme. Uvolnit se ve snu. Touha Být hned na vrcholu. Mít onu tajemnou, okřídlenou moc, která je dána básníkovi. Ukojit touhu po citových objevech.¹⁹ A takové bylo „probuzení“ Jitky Smutné a Jana Vlasáka:

ON

„Jako bych viděl živý obraz, vybavuji si chvíli jedné zkoušky ochotnického spolku. Stojím opřený o rampu jeviště, po kterém chodí sousedé, známí i cizí lidé, převlečení do divných šatů za postavy z Jiráskovy *Lucerny*: jeviště je osvětleno barevnými reflektory, jsou na něm překrásné na plátně malované kulisy, celý portál je plátěný a zlatě – jak se mi zdá – pomalovaný, červená opona... V úžasu, celý vzrušený radostí vidím sousedy nějak docela proměněné a zase trochu samy sebou říkat slova jaksi vzácná, plná tajemství. A stal se ten zázrak. Zažehla se ve mně jiskra touhy proniknout do tohohle světa. Ano. Úžas, údiv, objev a radost. To jsou nejkrásnější okamžiky, jaké mohu prožít. Dodnes.“²⁰

ONA

„Tady jsem zažila první okouzlení divadlem, když jsem viděla jako jedenáctiletá pana Lukavského v Hamletovi, tady jsem zažila první osobní setkání s výbornými herci.“²¹

„Byla jsem velmi živé a hravé dítě a má rodina brzo začala tušit, že ta moje extrovertní povaha potřebuje nějaký ventil. Od dvanácti let jsem tedy chodila do dramatického kroužku LŠU v Radlicích, kde se o mě starala, a to bylo mé veliké štěstí, paní Šárka Štenberková.“²²

„Hercova profese začíná uměním milovat a obdivovat. Protivné je, že v této práci jsou city nejprve hluboce egoistické a že jsou zbaveny vkusu a soudnosti.“²³ Dost často sny o divadle a hraní jsou v přímém rozporu se stávající realitou. Málokdo z mladých adeptů a studentů herectví si je vědom toho, co všechno bude muset ovládnout, překonat, ztratit, nabýt nebo obětovat divadlu a profesi, kterou si zvolili. Boleslavský prostřednictvím režiséra adeptce herectví říká toto: „Milovat divadlo – to ještě nestačí. Kdo by je neměl rád? Plně se mu však zasvětit, obětovat mu celé své nitro, věnovat mu

¹⁹ Jouvét, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 27.

²⁰ Švarcová, Jitka: *Jan Vlasák*, Televize, 18.1. 1993, str.12.

²¹ Benešová, Věra: *Jitka Smutná*, ČT, 7.1. 1991.

²² Musilová, Veronika: *Občas je třeba naplnit džbáněk, ?*

²³ Jouvét, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 27.

každou myšlenku, všechen cit! Vzdát se všeho jen kvůli divadlu a podstoupit cokoliv! A co je nejdůležitější – být nejen odhodlán dát divadlu celé své já, ale neočekávat, že se vám nějak odmění, byť jenom sebemenším zrnkem toho, co vás okouzlovalo a připadalo vám tak lákavé.²⁴ Cesta k suverenitě na jevišti, k živému, pravdivému projevu, který dokáže každého pohnout, je stejně dlouhá, jako život sám. „Každý herec je zpočátku diletant, ochotník, a je jen málo těch, kteří se povznesou nad toto stadium. To je právě příčinou většiny nedostatků, které u nich shledáváme a jimž se sami diví.“²⁵

Ano jsou tu lidé, kteří dostali do vínku dar od Boha a vše v jejich hře je intuitivně přirozené – ale i ti a možná především oni – pracují na sobě usilovně a s pokorou. Stále je co zdokonalovat.. Jsou tu i lidé, kteří jsou talentovaní nebo jejich talent je skrytý nebo zablokovaný. A tady je potřeba na sobě usilovně zapracovat. Přirovnala bych talent ke květinám – některé květiny jsou přirozeně krásné už od začátku, jako růže dejme tomu, ty kvetou celkem pravidelně a vždy krásným květem, jsou tu ovšem jiné rostliny třeba takový kaktus, jehož krása je ukrytá, a aby se odhalila, musí mít správnou teplotu, závlivku, hnojení, pěstění, osvětlení, zkrátka a dobře je s ní větší práce – pak ovšem ta práce stojí zato. Dodejme, že i růže to všechno potřebuje, ale nepotřebujeme do ní vkládat tolik úsilí. Toto byl poetičtější příměr, k tomu čemu Jitka Smutná říká „hrabání hromádky hnoje pod sebe“. Smutná dále tvrdí, že čím větší a bohatší hromádku pod sebe nahrabeme, tím víc nám vyroste dýní (někdy používá okurek). Od kvality hnoje, je závislá kvalita plodu (čili role). Nebo ještě jinak, slovy Jouveta: „Herec dělá všechno, co kdy „viděl, cítil, čeho se dotkl, s čím zacházel, čeho si všiml, nač se díval, co jedl, co pil, čeho dosáhl, čím se trápil, co zvracel, s kým spal, koho podezíral, pozoroval, miloval, nenáviděl, po kom hříšně toužil, koho se bál, koho nesnášel, koho obdivoval, koho si oškřivil a koho zničil...“ Herec dělají jeho snahy, touhy, ambice, sympatie a nesympatie. [...] Ale to všechno se proměňuje v talent teprve tehdy, když to bylo zušlechtěno a prověřeno dramatickými texty, rolemi, dlouhou praxí, při níž si herec uvědomoval sebe sama (což je ovšem relativní)...“²⁶

²⁴ Boleslavský, Richard: Herectví – šest prvních lekcí, Praha, 1948, s.16.

²⁵ Jouveta, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 27.

²⁶ Jouveta, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 43.

2.1 Mládí

Na studentský život začínajícího herce nevzpomíná rád. Nikdy se nevyjadřuje ke stylu výuky, ke skupině, k pedagogům. Jako by se snažil zapomenout. Ač on sám nevzpomíná žádnou jinou hru, kterou na JAMU hrál než *Skleněný zvěřinec*, kritika se zmiňuje o jiné inscenaci – *Zlověstný pták*. Jan Vlasák v něm ztvárnil titulní roli Zlověstného ptáka. Recenze se ovšem nevyjadřují k inscenaci příliš pochvalně – vyčítají nevýraznou režii a výpravu, nedostatek herecké techniky u herců. V jedné kritice se objevuje první dostupná zmínka o Janu Vlasákovi: „Jan Vlasák měl těžkou pozici v mlhavé nevyhraněné titulní roli, ale zvládl ji uměřeně a vkusně“.²⁷ Co to mohlo znamenat? Na tuto otázku nedokážu odpovědět jednoznačně. Mohu se pouze domnívat, že Jan Vlasák už v té době ovládal základy herecké techniky a řemesla natolik, aby dokázal ztvárnit titulní roli tak, aby jeho reakce byly přiměřené, zdá se, že dokázal pochopit svou postavu, vystihnout styl, aby nepřecházel mezi spolužáky, ale aby nebyl úplně nevýrazný.

Pro Jana Vlasáka byla mnohem důležitější jeho další absolventská inscenace, kde jej také čekala titulní role a spolupráce s Aloisem Hajdou, díky kterému nepovažuje celý pobyt na JAMU za ztracený. Nemáme možnost se dozvědět, jak hrál ve „Skleněném zvěřinci“ Toma Wingfielda. Nepodařilo se mi vypátrat žádnou recenzi na tuto inscenaci.

2.2 Odbočka: Dispozice

Naše fyzická dispozice nás v mnohém předurčuje v osobním životě. Neustále posuzujeme povahu nebo charakter člověka na základě prvního dojmu, neustále takto někdo posuzuje nás. K tomuto prvnímu dojmu se přidružuje i tzv. haló efekt, kdy člověka hodnotíme zkresleně podle povrchního, ale nápadného dojmu. Haló efekt znamená, že budeme generalizovat vlastnosti vnímaného člověka na základě nějaké výrazné vlastnosti a zároveň ignorovat časovou posloupnost vnímání – například na základě toho, že je to blondýnka si budeme myslet, že je hloupá, nebo na základě toho, že nosí brýle – je intelektuál.

Generalizování a typizování člověka ostatními v hereckém životě platí dvojnásob. To, jakým prvním dojmem herec většinou působí, jej předurčuje k jistému typu rolí. Těžko dostane roli Julie baculatá herečka. Je nepravděpodobné, že *Krále Ubu* bude hrát herec s dokonalou atletickou postavou. Pokud herec zapadá typově do jistého druhu

²⁷ Vlašín, Štěpán: Nezvalův *Zlověstný pták* v Jamu, Rovnost, 29.1.1966.

postav, může si být jist tím, že do takových rolí bude často obsazován. K fyzickému vzhledu se druží i ještě jedna podstatná věc a tou je hercův hlas.

Jan Vlasák je jakousi přirozenou mužskou autoritou – jeho rozhodnost, rychlost, prudkost to jenom více podtrhují. Je to typický severský světlý typ. Vlasákův hlas je stejně silný a zvučný, jako melodický. S tímto citlivým nástrojem dokáže zacházet velmi zručně. S tím co teď víme, se nelze divit, že je tento herec dost často obsazován do rolí králů, vojáků a rváčů. Díky znepokojivé, dravé energií a pichlavým očím je velice často obsazován (především ale v televizi a filmu) do role zloduchů, zákeřníků a násilníků. Ostatně ono ambivalentní vnímání Vlasáka jako typu, mu umožnilo hrát tak rozdílné role jako je Jago a Candide.

2.3 **Kauza Cyrano**

*Ó mladé house zlaté!
Já dva mám důvody a na každém z nich dosti:
Pro primo verše řve a dře je bez lítosti,
Jak vody roznášce je pracně k výši vznáší,
Kam lítat měly by! Secundo k prosbě vaší,
Toť moje tajemství...²⁸*

EDMOND ROSTAND

„Vztah divadelníka k jeho materiálu je samozřejmě v podstatě afektivní, vzniká z lásky a afinity k tomu, co člověk dělá. Dělat hru jako svatou povinnost, s nejvyšší úctou, nestačí. Na otevření tajemného a nezbytného tvořivého kanálu pouhá úcta nestačí. Proto je rozhodnutí dělat nějakou hru jak pro herce, tak pro režiséra čistě instinktivní a citové.“²⁹ Většina herců má nějaké svoje vytoužené role – postavy, které si přejí zahrát. To se samozřejmě týká i vysněných autorů a her. Většinou v herci zůstává nějaká vzpomínka z mládí, silný zážitek, který může vzniknout různým způsobem: četbou, poslechem, shlédnutím nějaké hry. Může jej zaujmout herec, postava, téma. Pak, když je už herec v angažmá, tak říká, že má rád zajímavé role, a že tak úplně nezáleží na tom z jaké hry postava, kterou ztvárňuje, pochází, důležité je, že má, co říct, že se s ní dá něco zahrát. A přesto, jestliže se zeptáte, tak vám každý herec dokáže vyjmenovat nejméně dvě hry, dvě role, ve kterých by si rád zahrál, které by ztvárnil. Ne všem se takový sen splní. Jan Vlasák měl to štěstí, že se mu v jeho životě toto stalo několikrát. Osudové hry a role k němu přicházejí hned ve dvojicích – v několika případech v protikladech (Kristián – Cyrano z Bergeracu, Othello – Jago). Toto je první případ jakési zvláštní souhry náhod.

²⁸ Rostand, Edmond: Cyrano z Bergeracu, ARTUR – nakladatelství s.r.o., Praha, 2009, str. 40.

²⁹ Brook, Peter: Pohyblivý bod, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1996, s. 86.

2.4 Odbočka: Motivace

„Brzy jsem začal hrát divadlo s ochotníky i na gymnáziu. V té době jsem je nade všechno miloval a velmi se těšival na nedělní divadelní večery v rozhlase. Vysílaly se vynikající hry, mohl jsem slyšet znamenité herce. Naprosto úchvatná byla Radokova inscenace *Lišáka Pedra*. Já se ovšem zamiloval do Cyrana s Karlem Högerem. Opatřil jsem si staříčké vydání té hry někdy z roku 1906 od vedoucího ochotnického spolku ve Vrdech pana Tomíšky. Učil jsem se to zpaměti, bylo to něco zázračného. Prostě vzplanul jsem. Když přijel pan Höger hostovat do Čáslavi s kolínským divadlem jako Karel IV. V Noci na Karlštejně, odvážil jsem se za ním o přestávce zajít do zákulisí pro podpis. Celý ztrémovaný jsem vstoupil opatrně do šatny a tam v rohu jsem uviděl Mistra. Oblékačky mu jakousi šněrovačkou stahovaly právě břicho, aby z něj byl hezký Karel IV. Trochu mě to zarazilo. Ale to už si mě všiml, a ještě než jsem stačil cokoli vykoktat, vypálil na mne: „Studentský časopis? Interview? Aha, program!“ Naprosto oslněn idolem jsem zakuňkal: „Chci k divadlu. Co mám dělat?“ Opět vypálil svou krásnou, jedinečnou intonací: „Monology, básně, přihláška na AMU!“ Tento kratičký „rozhovor“ určil mé konání na několik dalších let. Samozřejmě jsem na AMU při zkouškách neuspěl, i když jsem si připravil monolog právě Cyrana. Až pak na JAMU v Brně.“³⁰

Motivace je jedním z nejdůležitějších faktorů, které herec potřebuje pro svoji práci. Motivace je motor, který nás pohání k cíli. Dost často se nedaří rozlišovat motivaci od cíle. Konkretizujme si tedy tyto dva pojmy, aby se již více nezaměňovaly.

Cíli budu chtít věnovat ještě více prostoru jinde, a proto zde použiji obecnou definici: Cíl je konkrétní místo, stav či bod, do kterého se jedinec snaží dostat, je to konečný tvar, kterého chce dosáhnout.

Oproti tomu motivace má být: „souhrn dynamických, aktivačních činitelů, které určují ráz a intenzitu chování a jednání jedince. Motivace se projevuje ve vztahu k podnětům, na něž jedinec reaguje podle svého vnitřního, motivačního zaměření a „nastavení“.“³¹ Motivace usměrňuje naše chování a jednání pro dosažení určitého cíle. „Motivační síly ve svých vzájemných vztazích mohou člověka v jednání aktivovat nebo brzdit až blokovat.“³²

³⁰ Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993, str.12.

³¹ Kolektiv autorů: Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích; díl 3, m/r, Nakladatelský dům OP, Praha 1997, s.198.

³²Kolektiv autorů: Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích; díl 3, m/r, Nakladatelský dům OP, Praha 1997, s.198.

Potřebujeme motivaci k tomu, abychom se stali herci, potřebujeme motivaci, abychom jimi byli. Herec by měl znát a vědět přesně, co motivace je – nejen jeho osobní – důležitost dobře rozeznat pohnutky a motivy jednání jsou podstatné především v jeho práci na roli. Během této práce musí být herec motivován dvojnásob – potřebuje osobnostní motivaci tzn. zajímavou hru, postavu, režiséra, dobré peníze, herecké uspokojení atd., neboli herec potřebuje mít motivaci k tomu, aby chtěl pracovat na roli a inscenaci. Dále také potřebuje znát motivaci své postavy, aby věděl jak a proč jeho postava jedná. Zatímco první druh motivace se pohybuje čistě v rovině privátní, druhou motivaci se musí hledat v textu hry, v replikách postav, v dialozích, ale také i ve vedlejším textu hry. Dobře motivovaný herec, nikdy nepodcení přípravu role.

2.5 Cyrano c.d.

Pro Jana Vlasáka byl Cyrano z Bergeracu jednou z hereckých met. Dostalo se mu toho štěstí, že hned během prvního angažmá ve Slovákem divadle, mohl ve své milované hře účinkovat, nebyl to Cyrano, ale role Kristiána. Pár let na to, mu v Ostravě Jan Kačer jeho sen splnil úplně, když jej obsadil do titulní role Cyrana.

Zdá se, že Vlasákovo první profesionální setkání s Cyranem z Bergeracu nebylo příliš šťastné. Byl to mladý herec, nová posila divadla, v souboru byl pouhý rok. Nevím nakolik hrála v tomto směru tréma z oblíbeného titulu a nakolik, to byla ještě herecká nezkušenost, která mu nedovolila uchopit roli zajímavějším způsobem, zdá se, že v té době se teprve učil postihnout plnost postavy, některé momenty, které mu byly bližší, se dařily, v jiných tápal. Zdá se, že ani režisér nedokázal herci konkretizovat jeho představy o roli. Kritiky se v tomto směru vyjadřují jasně.

„V Kristiánu J. Vlasák dobře postihuje neohrabanost venkovského šlechtice, méně již jeho mučivé prudké vzplanutí k Roxaně.“³³

„Kristián Jana Vlasáka ustupuje poněkud do pozadí (Výborný je v balkónové scéně).“³⁴

Poslední recenze se už nezmiňuje ani o výrazných momentech Vlasákovy hry. „Výkon J. Vlasáka v roli Kristiána byl poněkud matný.“³⁵ Pravda je taková, že si nelze vůbec pod tímto pojmem představit nic konkrétního. Což je problémem mnoha kritik, které jsem četla. Jakoby český kritik neuměl psát recenzi na herecký výkon. Možná problémem bylo, že ani samotný herec nedokázal „svého“ Kristiána vnímat konkrétně,

³³ Bundalve, Karel: Cyrano ve Slovákem divadle, Rovnost, 14.6. 1966.

³⁴ Potyka, Miroslav: Další premiéra SD Cyrana z Bergeracu, Slovákca Jiskra, 4.5. 1967.

³⁵ Mku: Stále mladý Cyrano, Lidová demokracie, 8. 5. 1967.

a proto působil dojem rozmazanosti, neucelenosti postavy, jeho výkon nebyl soustředěný.

To se za deset let mění. Zřejmě i vytoužená role a spolupráce s Janem Kačerem přispěly k úspěchu. Byla to i důvěra, kterou do něj režisér vložil tím, že jej nečekaně obsadil do titulní role Cyrana. Ostravští pamětníci na tuto inscenaci a Jana Vlasáka jako Cyrana vzpomínají dodnes, ostatně recenze kritiků hovoří za vše:

„Jeho výkon si bezesporu zaslouží obdiv. Vládne perfektně pohybovými i hlasovými prostředky, což s dokonalým výkladem postavy a vnitřním vztahem k ní mu umožňuje rozehrát všechny odstíny Cyrana od šlechtného kejklíře až po trpícího milence. A přitom, když se posmívá, nebo skrývá slzy, i když je především v tomto představení víc pouliční šprýmař a gaskoňský kadet, než romantický hrdina, je ve Vlasákově Cyranovi to zvláštní velké a hluboce vnitřní hrdinství neustále zřetelné a dává tak postavě pevnou konturu.“³⁶

Na základě této kritiky, která se dost jasně vyjadřuje ke všem stránkám herecké práce, lze rozpoznat, že se v té době dařilo Janu Vlasákovi harmonizovat všechny prostředky tak, aby jeho výkon byl vyvážený. Zároveň lze pozorovat, a to i v dalších kritikách, typickou vlastnost Vlasákova herectví, jež je živelnost. Jeho hra nevychází z chladného uvažování, je to spíše intuitivní až pudové herectví založené na citech, asociacích a obrazech.

„Měl vše, co měl Cyrano v dané režijní koncepci mít. Byl až tak pronikavý, místy až sólový, že zapomínal na svoji partnerku Janu Vaňkovou v roli Roxany.“³⁷

Pro úplnost přikládám, ještě jednu kritiku, ve které autor vystihuje Vlasákovu hereckou osobnost nejlépe: „Vlasákův Cyrano však není filosof, neoslňuje, ani nenaříká, nevystavuje se na odiv. Rve se za svou pravdu.“³⁸

Sám Vlasák na roli Cyrana vzpomíná takto:

„Byla to krásná práce. (I s Vaškem Martincem, který dělal na Cyranovi pohybovku). Nemyslím, že bych nějak vynikal v té roli, protože všichni byli vynikající. Skutečně. Od té nejmenší epizodky až k velkým rolím. ... To představení totiž bylo nádherné jako celek. Ta samozřejmost, spontánnost, přesnost, svěžest, to všechno se bez nejmenšího zádrhele přelévalo do hlediště. Nevím, jak to z nás ten Honza dostal.“³⁹

Na závěr přidávám pozdější reflexi Marie Reslové: „Cyrano v docela nepatetickém pojetí Jana Vlasáka byl vztekloun, ježatý, nazrzlý provokatér v kožené

³⁶ Kosková, Šárka: Divadlo pro radost, Nová svoboda, 20.12.1977.

³⁷ Olšer, Břetislav: Blýskání na časy, Ostravský večerník, 30.11. 1977.

³⁸ Slavický, Stanislav: Kačerův Cyrano v Ostravě, Lidová demokracie, 20.12. 1977.

³⁹ Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993, str.12.

šněrovací haleně, z níž mu prosvítala holá hrud'. Hlučný bavič, komicky poulicí oči, a plachý, až dětsky upřímný milenec s bezbrannýma modrýma očima. Okouzloval vřelostí a energií.⁴⁰

2.6 Tréma

Vystoupení na veřejnosti, před publikem přirozeně kladou na vystupujícího jisté požadavky. Objevuje se stres, strach ze selhání, pocit zodpovědnosti. Ani extrovertně založená osoba neunikne jevu, jež doprovází herce skoro po celý život. Tímto jevem je tréma. Stanislavskij trému popisuje takto: „Z přílišné snahy vydat ze sebe cit se mého těla zmocnilo zvláštní křečovitě napětí. Ochromilo mi obličej, ruce i nohy a znemožňovalo gesta i pohyb. Chtěl jsem se zachránit hlasem a dal se do křiku. Ale i hrdlo se sevřelo přílišným napětím, dech se mi zúžil, hlas se dostal do nejvyšších poloh a nemohl z nich dolů, až jsem ochraptěl. Styděl jsem se za každé slovo, za každé gesto, rudl jsem, svíral prsty u rukou i nohou a vši silou se tiskl do křesla.“⁴¹ Její přítomnost nemusí mít vždy jen negativní vliv na herecký výkon. Díky trémě se lze lépe koncentrovat na daný cíl, výkon, herci nazývají tento druh trémy mobilizující. Velikost trémy se úměrně zvyšuje s velikostí role, úlohou, kterou herec má v inscenaci a jak moc mu na daném představení záleží. V herectví můžeme rozlišovat ještě trému zkušební, předpremiérovou a běžnou před vystoupením. A ještě jednou vzpomínka na Cyrana:

„Vzpomínám si, že před premiérou jsem z pocitu velké odpovědnosti ztratil hlas. Hlavní zkoušky tedy probíhaly tak, že jsem chodil napíchaný všelikými vitamíny a bůhvíčím vším v kostýmu po jevišti a dole Honza četl text za mne. Dodnes obdivuji tu víru a vytrvalost, s jakou ve mně probouzel sebedůvěru a jistotu. Podařilo se mu to. Skutečně jsem na premiéře mluvil.“⁴²

Mnohem horším druhem trémy je tak zvaná destruktivní tréma, která paralyzuje herce na tolik, že vlastně není schopen zahrát svou roli. Může přicházet náhle, nečekaně, dokonce i během hry na jevišti, dokáže rozhodit i zkušeného herce, tato tréma se velice špatně překonává. „Stalo se mi, že u jednoho představení jsem dostal takovou trému, nevím, co se stalo, během hry jsem najednou nemohl dál, vůbec jsem se nemohl soustředit, mlel jsem text jako prvňáček, a nebyl jsem schopen dvacet minut to

⁴⁰ Reslová, Marie: Cyrano – chlapecký sen o čistotě. Aneb proměny romantického hrdiny, Svět a divadlo, 2005, roč. 16, č. 6., s. 77.

⁴¹ Lukavský, Radovan: Stanislavského metoda herecké práce, Praha, 1978, s. 18.

⁴² Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993, str.12.

zvládnout, plácal jsem se, vnitřně jsem byl rozložený a mimo, vůbec nevím, co to způsobilo.“⁴³

Jak lze tedy tento nepříjemný prvek ze života odstranit? Odpověď zní: nelze. Lze jej nějakým způsobem omezit, naučit se techniky, které nám pomohou ovládnout symptomy, přesměrovat negativní energii, tak aby neškodila hře na jevišti. Jan Vlasák tvrdí, že po tolika letech už skoro trému nemá. Sám se k trémě vyjadřuje takto: „To se asi nedá odstranit, ale dá se to zmírňovat, musí na tom člověk pracovat. Vůbec nejpodstatnější věcí, které souvisí s exhibicí je, že si člověk musí věřit – sebedůvěra. Herec potřebuje zdravou sebedůvěru. Ve vztahu – kdyby ti někdo (režisér, spoluherec) nevěřil, nemá to cenu, je to vykořisťování. Sebedůvěra – důvěra, to je jedna z nejdůležitějších věcí. Ten, kdo má větší sebevědomí, vyhraje.“⁴⁴

2.7 Rváč x Rváč aneb stejná role nikdy stejně

Jak už jsem zmiňovala, osudové role a hry k J. Vlasákovi přicházejí vždy v dvojicích. Výjimkou není ani titulní role Avděje Ivanoviče Lučkova ve *Rváčovi*.⁴⁵ Tady se ovšem vyskytuje dualita stejné role (Lučkov) a hry (*Rváč*), dokonce i stejné režie (Jan Kačer), ovšem ve dvou různých divadlech (Státní divadlo Ostrava, Divadlo E. F. Buriana) a hereckých souborech. Jak se s touto situací vyrovnat? Může herec použít stejné prostředky a motivy ve hře? Bude jeho ztvárnění postavy stejné? Pro herce to vlastně ani není možné, protože jeho hru, roli spoluvytváří herečtí partneři. Je tady také životní zkušenost, která mění naše myšlení. To, co jsme považovali, jako hlavní téma v roli před rokem, rysy, myšlenky, už nemusí být po roce důležité. Ve stejném textu přikládáme důležitost jiným replikám, vidíme jinou charakterizaci, chápeme situace jinak.

Pro ilustraci, bych ráda použila slova Jitky Smutné, které se stala obdobná situace, kdy s Janem Kačerem nazkoušela nejdřív v Ostravě roli Josefíny v *Pekaři Janu Marhoulovi*, a pak stejnou roli se stejným režisérem začala zkoušet v Národním Divadle: „Začínám tady vlastně známou věcí, a přece je to úplně jiné. V Ostravě jsme tuto Kačerovu dramaturgii Vančurova románu hráli před pěti lety a já jsem měla stejnou roli, pekařku Josefínu, Marhoulovu ženu. Teď zase zkoušíme Marhoula, opět v Kačerově

⁴³ Osobní rozhovor, 14. 4. 2010.

⁴⁴ Osobní rozhovor, 14.4. 2010.

⁴⁵ Turgeňevovu povídku *Rváč* dramaturgoval v 70. letech 20. století Antonín Máša. Ve zkratce je to milostný trojúhelník – dva carští důstojníci rozdílných povah (hrubý rytmistr Lučkov, ušlechtilý kornet Kister) milují jednu dívku, Mášu Perekatěvovu. Nelze se ubránit asociaci k Čechovovým Třem sestrám a milostnému trojúhelníku mezi Irinou, Soleným a Tuzenbachem, ve *Rváčovi* ovšem konflikt vrcholí mnohem dramatictější a tragičtější.

dramatizaci a režii, ale je to dramatizace velmi proměnná. Jako by to téma v režisérovi nebylo uzavřené, tak je obohatil a zpřesnil. Z toho, k čemu jsem v ostravské Josefině došla, mohu už použít jen velmi málo. Jiné je to jistě i v tom, že tu jsou jiní kolegové, jiný způsob práce.⁴⁶

Ostravská inscenace *Rváče* byla pro J. Vlasáka herce velmi důležitá, nejen, že se díky ní dostal do Prahy, ale i on sám zažil zkoušení, které pro něj bylo výzvou. „Konkrétně u toho *Rváče* – pořád jsem se s rolí mordoval, pořád jsem něčemu nerozuměl a pořád bylo něco špatně, ale při generálkách se všechno správně sepnulo a představení mělo správné obrátky.“⁴⁷ Stejný pocit měla zřejmě i ostravská kritika, která se k hlavním představitelům vyjádřila takto:

„Zřetelně se to projevilo především u dvou hlavních představitelů Jana Vlasáka jako Lučkova a Zdeňka Žáka jako Kistera. Oba, ač představitelé do jisté míry černobílých profilů, nepropadli ani v nejmenším zjednodušující herecké interpretaci, ale podařilo se jim vytvořit postavy mnoho vrstevnaté, nesoucí v sobě protiklady společnosti a prostředí.“⁴⁸

Je zajímavé, že pozornost pražské kritiky o ostravského *Rváče* vzbudila teprve inscenace pražská. Objevují se tu tedy srovnání obou inscenací, ale i hereckých výkonů Jana Vlasáka, k pražské inscenaci se přidává i srovnání s Petrem Olivou, který se s Vlasákem v Praze alternoval. Existuje též televizní záznam pražské inscenace *Rváče*, zdálo by se tedy, že bychom se mohli podívat na Vlasáka Lučkova, bohužel to ale není možné. Televize pořídila záznam pouze jedné alternace (v tomto případě variantu s Petrem Olivou), ačkoliv v pražské inscenaci jsou všechny hlavní role alternovány. Záznam nám ovšem může pomoci si představit hlavní scény, prostředí i režijní záměr a tudíž i směr a možnosti, kterým se mohl Vlasákův projev vyvíjet.

2.8 Odbočka: Alternace

Málokterý divák si uvědomuje, že když přichází na představení, které má více alternací, vidí vlastně jenom část inscenace, a jestliže přijde na druhou alternaci, může mít pro něj představení úplně jiné vyznění. To se samozřejmě může stát i v případě, že přijde na představení, které nemá žádnou alternaci, ale nikdy ne tak výrazně, jak tomu bývá právě u inscenací alternovaných.

⁴⁶ Benešová, Věra: Jitka Smutná, ČT, 7.1.1991

⁴⁷ Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týždenník Rozhlas, 26/2005, str.5

⁴⁸ Kosková, Šárka: *Rváč* na scéně SDO, Nová svoboda, 25.7.1979.

Důvody k alternacím mohou být buď provozně-technické - kdy například původně zamýšlený herec z časových důvodů není schopen pokrýt celkový obsah zkoušek a představení – anebo umělecké; režisér má pocit, že pouze jeden herec není schopen plně uchopit epickou šíři postavy tématu. Pro herce má alternace dva důsledky, prvním je, že jeho časový rozvrh je mnohem volnější a to může být pro něj vítanou výhodou. Na druhou stranu alternace klade důraz na jeho herecké schopnosti, protože v důsledku zkouší o polovinu méně, než jeho herečtí kolegové, kteří alternaci nemají. V ideálním případě, což se v reálu nestává, by měl být herec přítomen na všech zkouškách i se svou alternací. Alternace jako taková klade na umělecký soubor větší herecké nároky.

Na herce může mít alternace i umělecký účín. Vše závisí na herci a na tom, jak alternaci vnímá. Mnozí herci se mohou alternací své role cítit ohrožení, mají strach, nechtějí být srovnáváni ani spolu herci ani diváky. Nemají zájem svého kolegu vidět, aby neovlivnil jejich vlastní práci. Dost často se stává, že alternující herec dělá schválně opak toho, co hraje jeho alternace, jenom proto, aby se odlišil. Herce dost často omezují i mantinely, ve kterých se musí pohybovat a které si nevytyčil on sám nýbrž společná práce. Takový přístup může vést k zablokování herce a v důsledku toho ke špatnému výkonu. Alternace může mít ovšem i svá pozitiva. Herec může tuto zkušenost vnímat jako nastavení mu pomyslného hereckého zrcadla. Každý nějakým způsobem svou roli chápe, interpretuje postavu i situace, alternace mu nabízí jiný pohled na roli, pomáhá mu vidět celkové vyznění hry i postavy, může vidět hru jakožto celek. Je tedy schopen mnohem lépe určit význam a tempo scén, může upřesňovat a důsledněji volit potřebné výrazové prostředky.

2.9 Zpět k Rváči

Vznik pražské inscenace nedělí příliš dlouhý časový úsek od vzniku ostravské. Obě mají premiéru v roce 1979. Díky tomu, má zde kritika jedinečnou možnost srovnávat. Jsou nám tedy dostupné kritiky, které se zabývají oběma inscenacemi a posuzují všechny hlavní herecké party. Zajímavé je, že u Vlasáka kritici nerozlišují rozdíl mezi inscenacemi. Buďto je k Petru Olivovi, jakožto představiteli Lučkova (alternace v pražské inscenaci), přirovnáván Vlasákův výkon v ostravské inscenaci, nebo výkon v inscenaci pražské. Přesto není možné, aby se jeho ostravská kreace nelišila od té pražské. Zdá se, že se recenzenti vzdávají možnosti srovnávat Vlasáka v obou

představeních – vždy si vyberou jednu variantu, pouze recenze Valerie Sochorovské z Mladé fronty se letmo této problematiky dotkne:

„...Kister J. Ornesta je vážný, opravdový, čestný mladý muž, šlechtic chováním i duchem, ve všem všudy opak Lučkova Jana Vlasáka (který velmi znatelně dopracoval a prohloubil Lučkova z ostravské inscenace), v jehož hrubosti, rvavosti, neurvalosti, hazardérství, nihilismu a misantropii je přítomno tajemství původu jeho činů.“⁴⁹

Co tedy Vlasák mohl prohloubit u Lučkova v divadle E. F. Buriana. Předpokládám, že ostravský Lučkov je obhroublejší, divočejší a prudší, je postavou černobílou – v pražské inscenaci se mu daří postavu prohloubit, učinit ji mnohem barevnější, rozporuplnější, více zde pracuje s detailem a motivací hlavního hrdiny, což také potvrzuje jedna z kritik:

„...zatímco hostující J. Vlasák, jenž vytváří tuto postavu i v ostravském nastudování, nachází ještě více příležitostí k motivování toho všeho, co a jak dělá – to, co o něm praví partner Kister, že „cynismus bývá často jen maskou hluboce nešťastných duší“, má ve Vlasákově podání i potřebný rozměr a zdůvodnění.“⁵⁰

V pražské inscenaci se tedy daří Vlasákovi předvést Lučkova, jako člověka citlivého a lehce zranitelného, který nosí svou masku obhroublého, cynického člověka. Pracuje s divákovým názorem na postavu a dokáže jeho činy zdůvodnit, činí z něj složitou lidskou bytost, na kterou nelze nahlížet pouze z jednoho úhlu pohledu. Jeho Lučkov se tak stává mnohem pravdivější a životnější kreací. Zdá se, že k takové detailní práci dochází teprve v pražské inscenaci a to je i jeho výhoda oproti ostatním hercům a především ve srovnání s pojetím jeho alternujícího kolegy.

„Vlasákův démonický Lučkov, jehož vitalita je plná smrtelného chvatu, usvědčuje v klíčové scéně s Mášou svůj cynismus a hrubost s pózy. Ve chvíli, kdy Olivův Lučkov udeří do kláves piana, tentýž Lučkov Vlasákův nechá promluvit svou vnitřní urozenost a rozehrává Appasionátu.“⁵¹

2.10 Shakespeare: Ohtello x Jago

*„Lidé by měli být, čím být se zdají,
a když tím nejsou, ať nic nehrají - “*⁵²

WILLIAM SHAKESPEARE

⁴⁹ Sochorovská, Valeria: Tři variace na jedno téma, Mladá fronta, 18.12.1979.

⁵⁰ Mik: Umělecký zážitek u Burianů, Lidová demokracie, 1. 12. 1979.

⁵¹ Slavický, Stašek: Variace na motivy I. S. Turgeněva, Práce, 14. 12. 1979.

⁵² Shakespeare, William: Othello, Evropský literární klub, Praha, 2002, s. 65.

„Shakespeare je obrovský a úžasný autor, jenž znovu a znovu umožňuje člověku nazírat sebe sama novým pohledem. Poprvé jsem se s ním setkal na škole, tehdy ještě coby divák. Moji spolužáci připravovali společně s Josefem Karlíkem inscenaci Veta za vetu. Hned v mém prvním angažmá jsme si v Komedii omylů „podali ruce“ a držíme se dodnes.“⁵³

Shakespearovy hry proplétají Vlasákovu hereckou kariérou, četná setkání mu přinášejí významné role, jedinečnou zkušenost a potvrzují i jeho herecké schopnosti. Během své profesní kariéry se mu podařilo nazkoušet 17 shakespearovských her v různých překladech. V současné době zkouší osmnáctou.

Herec, který přistupuje k shakespearovským textům musí nejen umět dobře a přirozeně číst blankvers, musí především pochopit, v čem spočívá síla napsaného textu. Zdá se, že ti nejlepší shakespearovští herci pochopili jednu důležitou skutečnost a sice, jak píše Peter Brook, že Shakespearovo vidění světa připomíná skutečnost samu. „Příznakem toho je, že kterékoli jednotlivé slovo, replika, postava nebo událost má nejenom velké množství interpretací, ale že jich má nekončené mnoho. A to je charakteristický rys skutečnosti. [...] To, co napsal, není interpretace: je to věc sama.“⁵⁴ Pokud herec tedy nepochopí, že v shakespearovských slovech je tolik pravdy, kolik do ní vloží on sám, nikdy nedokáže věrohodně uchopit svojí roli. Musí také vědět, že vlastní interpretace textu (nejen vlastních replik) je stěžejním bodem pro uchopení role, zároveň však nikdy nesmí zapomínat, že jakýkoliv osobní pohled na hru musí být méně než hra sama.⁵⁵ To se Vlasákovi, jakožto velkému ctiteli textu a intuitivního herectví u Shakespeara vyloženě daří, proto je také do jeho her často obsazován a jsou mu svěřeny titulní role.

V roce 1981 se Jan Vlasák po letech vrací do Brna, aby zde, již jako profesionál, přijal angažmá v brněnském Státním divadle. Důvěra, kterou do něj divadlo vkládá je obrovská, neboť jeho prvním úkolem je hned titulní role Othella. Inscenaci režuruje jeho dobrý přítel a učitel z JAMU Alois Hajda. Vlídne jej přijímá a vítá i místní kritika: „Jan Vlasák příjemně překvapil celistvostí své kreaace, pevným vnitřním rozměrem, vycházejícím z nitra postavy. Narušuje ho někdy přílišným expresivním důrazem některých vojáckých momentů.“⁵⁶ Jan Srna se zde zmiňuje o charakteristickém Vlasákově hereckém prvku – je jím přílišný expresivní důraz, který se projevuje burácivým promlouváním začátečních replik, aby jim tak přidal na důležitosti. Ve

⁵³ Pokorný, Jaroslav: Divadlo chápu stále jako tajemství, *Pidivadlo*, 10, 11, 12, 2004, s. 1-2.

⁵⁴ Brook, Peter: *Pohyblivý bod*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1996, s. 68.

⁵⁵ Tamtéž, s. 87.

⁵⁶ Srna, Zdeněk: *Netradiční Othello*, *Brněnský večerník*, 19.5. 1982.

skutečnosti je to přemíra energie, která nutí Vlasáka tyto první repliky vykřikovat do prostoru, a kterou dokáže kontrolovat teprve v další promluvě. Tento zvláštní rys umožňuje velice pravdivě ztvárnit prudké povahy nebo charaktery, které dlouze svoji zlost skrývají ve vlastním nitru, tedy i postavy Othella a Jaga. Srna se ale také ve své recenzi zmiňuje i o druhé stránce Vlasákova hereckého projevu. „Za pozornost stojí psychologický pravdivý závěr, v němž se bezradný Maur soustředí na svůj vlastní osud a sebevražda není aktem bezmezného žalu lásky, ale z poznání prohry ve vztahu ke světu, v němž žil.“⁵⁷ Zde se projevuje Vlasákova schopnost mnohvrstevnaté interpretace postavy, která dovoluje vnímat postavu, jako celistvou osobnost, nejen jako charakterový výsek, a která je tak důležitá při interpretaci shakespearovských textů.

Zvláštním jevem je, že druhá setkání se stejnou látkou jsou pro Vlasáka často šťastnější. Zdá se také, že temnější a rozporuplnější charaktery více rezonují s jeho prudkým naturelem, takže se mu daří přesněji a plnohodnotněji uchopit roli. Tak je tomu i po třech letech, kdy končí v Brně a vstupuje do angažmá v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého. Shodou okolností i tady je jeho první nastudovanou hrou Othello. Jeho první role je i rolí hlavní, je jím Jago, tedy protipól Othella. Při pozornějším studiu hry lze ovšem zjistit, že se postavy Jaga a Othella zvláštním způsobem zrcadlí. Prudký vnitřní Othellův zápas mezi dobrem a zlem celou dobu provází Jago a dobro díky Jagovi prohraje. Jago ví moc dobře, čeho chce dosáhnout, je cílevědomý a odhodlaný. Donnellan píše: „Jagovi se podaří tohoto skrytého anti – Othella vyčenichat. Jago dovozuje existenci této příšery tak, že prostě obrátí naruby popis Othella, který byl s takovým halasem vytrubován v první části hry. Jago navíc cítí, že Othello možná fakticky odvozuje svou ohromnou energii právě z toho, že tohoto fantóma potlačuje.“⁵⁸ Zdá se, že tohle pochopil i Vlasák a co je podstatnější dokázal to dostat do své role, což dovozuje i jedna z kritik: „Nový člen souboru J. Vlasák dostal hezkou i náročnou hereckou příležitost jako Jago. Jeho Jago je vskutku zloduch na úrovni. Umí spřádat své intriky, má potřebné chování, je chytrý, a proto mu vše vychází, je tvrdý, a proto mu podléhá i Emilie, v níž V. Vlčková postihuje přesvědčivě její poslušnost a poctivost.“⁵⁹ Vlasákovi se ovšem daří rozehrávat postavu mnohém šířeji: „Stejně výrazně se vyvíjí i Vlasákův Jago, od počátečního prostého odporu vůči člověku, který ho urazil, přechází stále důmyslnějšími kombinacemi až k chorobné zlobě a nenávisti a stává se jakýmsi zrůdným ztělesněním zla, které se živí už jen samo

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Donnellan, Declan: *Herec a jeho cíl*, Praha, 2007, s.105.

⁵⁹ Mjk: *Tragédie lidské důvěřivosti, Lidová demokracie*, 18. 7. 1984.

sebou.“ Zdá se, že se Vlasákovi daří vystihnout celou šíři Jagoova charakteru. O důležitosti Jaga v dramatu píše i Hilský: „Divadelní hodnota postavy Jaga spočívá v tom, že vzbuzuje pocity hlubokého odporu, zároveň je na jeho výkonu cosi fascinujícího. Othello je voják, čestný člověk, hluboce milující a oddaný manžel. Jago z něho udělá barbara, násilníka a ďábla.“⁶⁰ Vlasákovi se daří zahrát Jaga i proto, že ví v čem spočívá jeho genialita, tou je schopnost najít ve všem stinnou stránku a probudit ji. „Úlisný Jago Jana Vlasáka pomalu, ale jistě od samého počátku osnuje Othellovu zhoubu. Jeho ctižádost, závist a podlost neunesou úspěch druhého. Jedná lživě, s vypočítavostí přinášející mu vlastní prospěch. Vlasákův Jago je lotr a vrah, avšak ne zbabělec.“⁶¹

2.11 **Odbočka: text**

“Text nabývá smyslu jen tehdy, když se říká, když je vyslovován, ať už na scéně nebo jinde. Avšak jen tehdy, když se říká nebo píše.”⁶² Text je primární složkou klasického divadla, herec nemůže pracovat, vytvářet roli bez textu. Jouvet dále uvádí, že herec je pouhým výsledkem. “Sám ze sebe má jen své vlohy a povahu, jejíž citovost se mění podle typu. Jeho nejvyšší kvalitou je schopnost vyjádřit se slovem. Herec tedy má takovou cenu, jakou cenu má dílo, které hraje.”⁶³

Text určuje styl a prostředky, jež bude muset herec používat. Je alfou a omegou klasického činoherního divadla. Obtížnost a styl, jakým je hra napsána dokonalé odhalí herce amatéry a naopak vyzvedne profesionála. Bez textu není role.

Pro herce je nezbytně nutné umět analyzovat text, na kterém pracuje. Nejde jenom o to, umět přečíst a pochopit příběh, jde především o dokonalé pochopení textu, o jeho rytmus, skryté pohnutky, symboly. Názory i nálady postav jsou ukotveny v textu. Herec musí také pamatovat na to, že text je subjektivním výtvozem autorovým, že nám ukazuje jistý pohled na svět, bez schopnosti pochopit záměr autora nedokážeme interpretovat repliky, přitom nejde ani tak o to otrocky opakovat názor toho druhého, nýbrž skrze jeho vidění, vyjádřit vlastní, subjektivní postoj k tématu.

Když herec nastudovává veršovaný text, drama, dokáže se naučit recitovat verše, ale bez toho aniž by replikám dal život a pravdivost, se jeho přednes nikdy nepromění v promluvy, zůstane možná krásnou, leč pouhou recitací. Dobrý umělec se nikdy nenechá

⁶⁰ Fialová, Kateřina: Othello, Mladá fronta, 3.7.1984.

⁶¹ Pěková, Hana: Do hlubin člověka, Večerní Praha, 17.5. 1984.

⁶² Jouvet, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 49.

⁶³ Tamtéž, s. 43,44.

unášet malebnou krásou slov, to by měl ponechat divákovi, jeho úkolem je mluvit ona slova, být těmi slovy.

2.12 Obchodní cestující

Dalším, v našem výčtu dvojrolí již posledním (neméně ovšem významným), hereckým zastavením je Millerovo drama *Smrt obchodního cestujícího*. I tady se Vlasák setkává s dramatem dvakrát a i tady druhé setkání je to důležitější.

Poprvé se s Millerovým dramatem setkává Jan Vlasák na pomyslném vrcholu své herecké kariéry, a to na prknech Národního divadla, vytoužené mety všech herců, je mu svěřena role Charlieho. Režie se ujal Jan Kačer. Inscenace v očích recenzentů neuspěla, byla ji vyčítána neaktuálnost, velice často též kritikové srovnávali s Pleskotovu inscenací z roku 1959 a vzpomínali na Karla Högera v titulní roli Willyho Lomana. Všem hercům je vyčítán nepřesvědčivý výkon. Pokud se nějaká recenze věnuje více hercům, pak pouze těm, kteří ztvárnili role hlavní, Jan Vlasák vždy figuruje v hereckém výčtu, nikdo se však blíže jeho postavou nezabývá. Zdá se, že v roce 1993 téma dramatu z roku 1949 nerezonovalo s všeobecnou náladou společnosti, která po revoluci v lepší budoucnost doufala a věřila. Téma Millerova dramatu pro ni bylo neaktuální a ani Kačerova režie to nedokázala změnit.

Druhé setkání Jana Vlasáka se *Smrtí obchodního cestujícího* se odehrálo přesně o 10 let později na prknech divadla Rokoko. Zdá se, že pocit zklamání z vývoje našeho státu a z nesplněných snů o prosperitě přidaly dramatu na aktuálnosti. Režisér Viktor Polesný se v jednom z článků vyjadřuje následovně: „Tehdejší situace v Americe se velmi podobá té dnešní u nás. Je třeba vejít do džungle, v níž jen tvrdá bezohlednost a odmítání citu zaručí kořist diamantů.”⁶⁴ *Smrt obchodního cestujícího* v úpravě Pavla Kohouta byla pro Polesného inscenací šťastnou volbou. Stejně jako obsazení do role Willyho Lomana Jan Vlasáka. „Willy Loman je mimo jiné technicky náročná role, je to postava plná protikladů a já bych dnes jen těžko hledal jiného herce, který by ji dokázal takto naplnit.”⁶⁵ uvádí v článku *Mladé Fronty* Polesný. Scéna Rokoka dokáže navodit intimní atmosféru, kterou právě toto drama potřebuje. Jan Vlasák si plní další herecký sen, hraje roli, kterou hrál i jeho herecký idol Karel Höger. V již zmiňovaném článku *Mladé Fronty* se Vlasák vyjadřuje, jak Willyho vnímá on sám - „Je to velký snílek. A tím je mi blízký. A silně mi připomíná životní cestu mého otce. [...] Je tam veliké téma nenaplněné lásky, odvahy k životnímu riskování a falešných snů – iluzí.”⁶⁶ Recenzenti jsou tentokrát pozornější k všem hercům a také mnohem vstřícnější, někteří

⁶⁴Kol: *Obchodní cestující hledá lásku*, MFD, 18.8. 2003.

⁶⁵Tamtéž.

⁶⁶Tamtéž.

dokonce nešetří chválou: „Jan Vlasák jako Willy Loman plně využil příležitosti, kterou mu předloha nabídla, a vytváří působivou psychologickou studii stárnoucího cestáka, jehož dovede z vnitřní vyhaslosti vytrhnout pouze starost o syny. Přetlouká ji ovšem opět falešnými vzpomínkami na dávné úspěchy. Sny o šťastném zvratu situace, který se zdá být na dosah ruky asi jako výhra na loterii, mu dokážou rozjasnit tvář a zpružnit postavu.”⁶⁷ Nutno je zde vyzdvihnout recenzi Zdeňka Hořínka v Lidových novinách, který Vlasákovu výkonu věnuje významnou část svého článku a poměrně přesně vystihuje i způsob, jak Vlasák roli uchopil, proto ji zde budu citovat úplně:

„Jan Vlasák založil věčného obchodního cestujícího Willyho Lomana na účinném paradoxu: vyčerpanost celoživotního marného úsilí o úspěch vyjadřuje zoufale upachtěnou aktivitou, opakovanými výbuchy energie, čerpanými z posledních zbytků sil, úsilím stupňovaným ve střídavých vlnách naděje a frustrace až k sebezničení.

V monologických vizích, kdy si vybavuje své dávné představy, záměry, ambice, své zdary, skutečné i zdánlivé, kdy na dálku hovoří se svým úspěšným bratrem Benem, se mu oči rozzáří leskem nadšení a máme před sebou Willyho Lomana, jaký by byl, kdyby... Kdyby skutečnost odpovídala jeho představám, kdyby se nestal obětí tragické iluze.”⁶⁸

Tento popis je jedním z nejvýznamnějších popisů Vlasákova herectví, plně v něm vyjadřuje všechny hlavní rysy a prostředky, kterých herec užívá – energie, imaginace, konkrétnost představ a pocitů a především je to naprosté pochopení všech replik a souznění s nimi – plná charakterizace. Je také pravdou, že se zde již setkáváme s plně vytvořenou hereckou osobností, s vyhraněným postojem, který byl upevněn dlouholetou praxí. Své nálady a pocity dokáže neomylně dosazovat na potřebné situace. Tělo je jen dalším prostředkem práce, nikoliv její překážkou. Životní zkušenost je pro některé role prostě nezbytnou podmínkou plného a pravdivého ztvárnění.

2.13 Salieri, Franck a Higgins aneb už zase to Brno

Ačkoliv angažmá v Brně trvalo poměrně krátce, dvě sezóny v letech 1981 – 1983, bylo to pro Vlasáka velice plodné období. Kromě titulního Othella, vytváří tři další velké postavy – Salieriho v Shafferově *Amadeovi*, Francka z *Maryši* bratří Mrštíků a profesora Higginse v *Pygmalionu* G.B. Shawa – jež se od sebe liší nejen žánrově, ale především i typově, na těchto rolích můžeme pozorovat jak široké je herecké rozpětí Vlasáka jako typu

⁶⁷?: Trvalky na pražských scénách, Týdeník Rozhlas, r.13.,č. 14/2003,s.4.

⁶⁸ Hořínek, Zdeněk: Tragédie promarněných nadějí, LN, 4. 3. 2003.

nebo spíše, že on sám dokáže své typové hranice překračovat a že mu nejsou cizí ani různé žánry.

Role Salieriho v *Amadeovi* Petera Shaffera skutečně byla pro Vlasáka výzvou, kterou se mu v mnoha ohledech podařilo naplnit. Role nabízí mnoho zajímavých poloh – postava Salieriho putuje napříč časem a prostorem, nabízí se nám tedy škála od mladého Salieriho až po toho nejstaršího – je tady tedy možnost ukázat dlouhodobý vývoj charakteru jedince a též i jeho fyzické dispozice, které ukrajuje čas a stáří. To vše se Vlasákovi daří a režisér Hradil, zdá se ho v jeho tvůrčím zápalu podporuje, Karel Bundálek se ve své recenzi k jeho herectví vyjadřuje jasně: „ Nicméně celému představení dominuje Salieri J. Vlasáka, v expozici vrtošivý a ošuntělý stařík jenž se v retrospektivě změní v energického, ctižádostivého mladého muže fascinovaného a zároveň krutě zraňovaného velkolepou Mozartovou hudbou. Vlasákovi přitom nejde o racionální analýzu charakteru Salieriho, založené na střídavém vystupování z postavy a komentování situace, ale o vášnivou, takřka jedním dechem vyslovenou zpověď, v níž se slévá obdiv a závist, zoufalství a fanatická vůle po nesmrtelnosti, zpověď, vystupňovaná až na samu mez představitelových hlasových možností.”⁶⁹ Vlasákova intuitivní, místy až pudová hra, která postrádá jakékoliv prvky chladného přemýšlení, je bezesporu strhující, a však, jak uvádí Bundálek, zbytečně vyčerpávající. Nebezpečí přílišného ponoření se do postavy, neschopnost komentovat postavu a děj, je Vlasákovou největší slabinou, ostatně toho si u Salieriho všimá i Zdeněk Srna: „Vstupuje do děje jako starý muž, ale velmi záhy opanuje jeviště temperament vzrušeného herce, plného sil, který příliš ostře nerozlišuje úlohu komentátora, glosátora a samotnou postavu děje. Salieriho vyznání velké hudbě je ve Vlasákově podání snad ještě sugestivnější, než přesvědčivost intrik, z hlediska pohybu dramatického děje však herec drží toto rozpětí pevně v rukou. Náročný part napne hlasové síly herce o premiéře na samou míru únosnosti a zratelná únava je tu jistě dílem přílišného napětí posledních dní, nebo okamžité indispozice.”⁷⁰ I přes tyto všechny výhrady se oba recenzenti shodují na tom, že se Vlasákovu výkonu nevyrovná žádný z ostatních herců. Oba se vyjadřují velice podobně, a to že Salierimu ve Vlasákově podání je důstojným protivníkem pouze dokonalá Mozartova hudba, nikoliv Mozart sám.

Po úspěchu Salieriho je Jan Vlasák obsazen Aloisem Hajdou do role Francka v *Maryši bratří Mrštíkových*. Ačkoliv se Vlasák do této role už věkově nehodil, zdá se, že typově režisérovi do role zapadl, neboť se pokoušel o jiný, modernější výklad hry. To se ovšem neseťkalo s velkým pochopením u kritiky, která Vlasákovi nedokáže vytknout nic podstatného, kromě zmiňovaného věkového rozdílu. „Škoda, že Maryša v této inscenaci

⁶⁹ Bundálek, Karel: Shafférova hra v Mahenově divadle, Rovnost, 1.10.1982.

⁷⁰ Srna, Zdeněk: Zdařilé vykročení, Brněnský večerník, 23.11. 1982.

nenachází v žádném z obou alternujících Francků rovnocenného partnera. J. Vlasák vytváří svého věkově poněkud vzdáleného Francka s jistotou, nicméně chlapeckou bezprostředností a vroucností u něho postrádáme.⁷¹ Vlasák, jakožto herec, který do svých postav vkládá svou životní zkušenost, nedokáže chlapeckými očima vidět Franckův svět, vždy tam bude hořká slza reality, kterou nedokáže skrýt, za vyřčenými slovy vidí mnohem víc, než by viděl mladší představitel Francka, ačkoliv láska, vášeň a pýcha nepatří jenom mládí. Toto dokáže ocenit jiný kritik, ačkoli velice zvláštním způsobem: „Vlasákův Francek je hranatě přímočarý ve své milostné agresivitě a furiantské pýše.“⁷² Nedokážu si představit hranatou přímočarost, je jisté, že se autor snažil být originální, ostatně jak mnoho dalších, jejichž recenze jsem měla možnost prostudovat, nutno dodat, že úroveň recenzí z tohoto období nemá valnou úroveň a dost často ani neplní svou funkci. Vraťme se ale k Vlasákovu výkonu – jako herec dokáže věrohodně ztvárnit roli, kterou dostane, není ovšem sto změnit režijní koncepci, a tak do jisté míry je i jeho herecký výkon závislý na soudnosti režiséra. Vlastně v některých případech je režisér nejdůležitějším prvkem, tvořícím herecův výkon.

Poslední nastudovanou titulní rolí v Brně byl profesor Henry Higgins. Shawovo drama v Brně režíroval Jaromír Roštinský. Osoba Henryho Higginse měla být další velkou příležitostí a hereckou výzvou pro Jana Vlasáka. Jazyk hry vyžaduje na jevišti rozumový přístup k roli, herec musí vyjadřovat především myšlení postavy, není tady velký prostor pro pudové pojetí či spodní proudy. Neznamená to, že by Shawovy charaktery toto postrádaly, pouze je třeba ukázat, že vše nerozumové ovládají, nebo se o to snaží. Vlasák měl šanci ukázat, že dokáže svoji živelnost zkrotit, ačkoliv osoba Higginse mu ji do jisté míry dovoluje, on této šance ovšem nevyužije, jeho psychologický přístup k roli i tentokrát převáží ostatní rysy jeho herectví, kterým Vlasák umožní rozvoj až později v Praze. Ostatně kritiky to jenom potvrzují, bude stačit jedna za všechny: „U J. Vlasáka v roli Higginse postrádáme bohatěji nuancovaný hlasový projev i „uhlazenější“ chování gentlemana. Není to však na škodu věci. Vlasák již vzhledem ke svému hereckému naturelu není předurčen k „frakovým rolím“. [...] J. Vlasák akcentuje složitější a robustnější pohled na roli. Jeho Henry Higgins je zajímavou studií mužské ješitnosti, bezohlednosti a omezenosti. Je studií člověka, který zahleděn do sebe a do své profese není ochoten připustit ani tolerovat jiný názor, než svůj vlastní. Je to skutečně velké neohrabané dítě s svérázným názorem na život.“⁷³

2.14 Realistické divadlo – podivné časy aneb, co je důležité

⁷¹ Bundálek, Karel: Maryša v netradičním výkladu, Rovnost, 20.5. 1983.

⁷² Königsmar, Václav: Klasika nastavená dnešku, Tvorba, 31. 8.1983.

⁷³ Hüttner, Vojtěch: Happy end se nekonal, Brněnský večerník, 5.7. 1983.

V roce 1984 Jan Vlasák dostává angažmá ve smíchovském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, jak už bylo zmíněno jeho první a zároveň i hlavní rolí zde byl Jago. V angažmá zůstává až do revoluce, tedy do roku 1989. Právě z tohoto období pochází nejvíce televizních záznamů divadelních inscenací, a proto se právě zde nabízí možnost pozorovat práci Jana Vlasáka nejpřesněji. Musíme si ovšem pamatovat, že jakýkoli záznam divadelní inscenace, je vždy pouhým záznamem jednoho představení, a že nikdy nedosáhne kvality živého „dívání“. Bohužel při množství obrazového materiálu, chybí pro změnu reflexe kritiků, takže opět nemůžeme vědět, jak bylo jeho herectví vnímáno v té době, jak je přijímalo publikum ve srovnání se současným vlastním pohledem.

Z mnoha rolí, jež jsem díky bohatosti záznamů měla možnost vidět, bych vyzvedla především titulní roli Candida ve stejnojmenné Krobotově drammatizaci Voltairova románu. Považuji ji pro Vlasákovo herectví za zlomovou. Tato role vyžadovala úplný opak toho, co dosud Jan Vlasák nastudoval. Candide se nevzrušuje, Candide není prudký, výbušný, Candide se usmívá na svět a láskyplně jej miluje, Candide i zlé životní zkušenosti vnímá jako tok pozitivních událostí, Candide vlastně neukazuje žádné negativní emoce, dokonce i když zabíjí tak je to dětinsky prosté gesto, bez náznaku zloby. Candida životní zkušenosti nemění, zůstává stále stejný, čistý, plný pozitivní energie a víry. Co tedy zde mělo být pro Jana Vlasáka hereckou výzvou – tou byla právě tato neměnnost charakteru, klid. V Krobotově inscenaci *Candida* nesměl být hercem vytvořen ani náznakově jakýkoliv pokus o mnohvrstevnatou osobnost, žádné spodní proudy, žádné skryté motivace. V této roli se Vlasákovi daří plně rozvinout své herecké schopnosti, které do té doby „zanedbával.“ Tak, jak mu bylo dříve vyčítáno, že nedokáže svou hru povznést skrze svůj intuitivně-psychologický přístup a nemá dostatečný nadhled nad svoji figurou, tak se to mění v případě Candida, kde můžeme dost výrazně pozorovat jakési rozdvojení, kdy vidíme, že zároveň je Candidem a hercem Janem Vlasákem, který Candida hraje – stává se z něj herec glosátor, z výrazným postojem k roli. Důležitost Candidovi příkládám především proto, že od té doby je Jan Vlasák obsazován do nového, podobného typu rolí, jako jsou šašek Feste v *Večeru tříkrálovém* či pekař Jan Marhoul ve stejnojmenné inscenaci, ba dokonce nějakou dobu, tento typ rolí v jeho kariéře převažuje.

2.15 Jan Vlasák – herec Národního divadla

„*Jak jsem již byl o sobě pravil: jsem skutečně nouma. Já tam ani neměl lézt!*“⁷⁴

JAN VLASÁK

Pomyslnou hereckou metou je pro většinu herců Národní divadlo, Jana Vlasák jí dosáhl v 1990 roce. „Šel jsem do Národního na vyzvání Ivana Rajmonta, potažmo Jana Kačera, který si v jedenadevadesátém usmyslel, že bude dělat Pekaře Jana Marhoulu, znal mě a myslel si, že jsem na to ten ideální typ.“⁷⁵ Ačkoliv v angažmá zůstává skoro deset let on sám se tam necítí příliš dobře, postupně ubývají zajímavé role, které se objevují na prknech jiných divadel.

Vraťme se k jeho první velké úloze na Národním divadle. V *Pekaři Janu Marhoulovi*⁷⁶ se Vlasák setkává opět se svým oblíbeným režisérem Janem Kačerem a také se svou kolegyní a kamarádkou z Ostravy, Jitkou Smutnou. Vančurův román dramatizoval Jan Kačer a poprvé jej inscenoval v roce 1985 ve Státním divadle Ostrava. V Národním divadle se k dramatu vrací a pro potřeby divadla je upravuje. Oproti ostravské inscenaci ponechává větší místo pro zpívané části (hudba Vladimír Merta). „Obrysy titulní postavy jsou kresleny tak, aby vystoupila elementární lidská добрta, jež je pokořována a jež je bezmocná, pokud člověk zůstává sám, bez pospolitosti živých a bez odhodlání se vzepřít.“⁷⁷

Zajímavé je pozorovat přístup Jana Vlasáka k inscenaci a roli v časovém odstupu. Během zkoušení se v jednom článku k roli vyjadřuje takto: „Marhoul pro mne znamená především obrovské volání z hloubky dětství. Pro herce je vlastně takový pocit zvláštností, nebývá to často. Skrze Vančurův text se ke mně vrací nejkrásnější období mého života a já, vstupující v téhle roli na jeviště, si říkám, že mám štěstí.“⁷⁸ V 1993 roce, tedy dva roky po premiéře se v dalším rozhovoru k tomuto tématu opět vrací - „...a zahrál jsem si na Národním divadle. Sice ne Cyrana, ale v režii – opět Honzy Kačera krásnou roli pekaře Marhoulu. Podivína, blázna ze svobodného rozhodnutí radovat se z nejprostších věcí na světě. Že vidí „holuby, jak letí, potok, který zurčí, a psa, jenž se žene k lesu s ocasem zdviženým“. Inscenace zapadla za nevlídného nepřijetí valnou částí recenzí a mírného zájmu publika. Přesto to stálo za to. Setkání s Vančurovým jazykem přinejmenším.“⁷⁹ V roce 2005 v rozhovoru pro týdeník Rozhlas lze sledovat, jak Jan Vlasák reflektuje po letech svou

⁷⁴ Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týdeník Rozhlas, 26/2005, str.5.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Román *Pekař Jan Marhoul* je Vančurovou prvotinou (1924). Příběh prostého člověka, který bezelstně a bláhově obdarovává své bližní, kteří toho zneužívají.

⁷⁷ Maléřová, Zuzana: Něžné srdce režiséra, VP XXXVI/242, 12.12.1990.

⁷⁸ Maléřová, Zuzana: Něžné srdce režiséra, VP XXXVI/242, 12.12.1990.

⁷⁹ Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993, str.12.

zkušenost s pekařem Marhoulem: „Ale ta hra se nasadila ve zcela nevhodné době. V divadle byli tehdy vynikající herci a já se tam plácal, snažil jsem se všechno zachytit, pojmout. Zapojit se do historie tamního prostředí, protože jsem v tomhle smyslu sentimentální, neboť tam všude vidím velké herce minulých dob. To nebylo možné za tu jednu hru zvládnout.“⁸⁰

Už víme, jak vnímal roli Jan Vlasák, pojďme se tedy podívat na to, jak jej v titulní úloze přijali recenzenti. Jiří Tvrzník ve své recenzi Vlasákovu hereckou nevýraznost spatřuje především v Kačerově režii: „Jan Vlasák jako pekař Marhoul nemůže za to, že se ztrácí v „davu“ scény a že stejně jako ostatní nedovede vyrovnat mluvené slovo a jeho neobvykle kolorované významy s vlastní jevištní akcí. Vytrácí se pocit celku, neboť se vytrácí vnitřní logické vazby postav.“⁸¹ Eva Rolečková je ve svém hodnocení mnohem přísnější: „Marhoul Jana Vlasáka stejně jako celá inscenace postrádá vývoj, jeho naivní entuziasmus nepůsobí heroicky ani ryze, protože mu chybí rys chápání okolní reality. Je z rodu Vlasákových dřívějších rolí Bertolda a Candida, je tu stále stejná prostáčkovská vitalita. Nevědomost může být dojemná, jestliže se však umanutě upíná sama k sobě, těžko ji spojovat s vnitřní vznešeností, kterou své postavě propůjčil Vančura.“⁸² S tohoto příspěvku tedy vyplývá, že pro Rolečkovou Vlasák nepropracoval roli dostatečně a raději sklouzl do osvědčené šarže. Většina kritik ovšem tento postoj nezastává, nevýraznost přisuzuje neaktuálnosti hry a především Kačerově režii, naopak oceňují Vlasákovu snahu obstát v titulní roli, za všechny jedna: „Jan Vlasák v roli pekaře Marhoula se snaží zachytit celou šíři této postavy v jejím světle, dobrotě a životní radosti. Hraje s plným nasazením, ale nedaří se mu vždy udržet si ústřední postavení, které dílo předpokládá, ani rozhodující postavení na jevišti. Jeho hlas ani výraz jeho osobnosti často nedává Marhoulovi takové světlo a takovou plastičnost, jakou by si tato postava zasloužila.“⁸³ Otázkou zůstává do jaké míry byl Vlasákův výkon ovlivněn Kačerovou režii a respektem, který měl z Národního divadla. Velikost prostoru vyžaduje mnohem výraznější hereckou akci a prostředky, na herce je kladena mnohem výraznější hlasová náročnost – pokud se herci nepodaří rychle tyto požadavky vstřebat do svého projevu, může to mít vliv na utváření role či samotný herecký výkon během představení.

Vstup na přední českou scénu se Janu Vlasákovi vydařil tedy jen částečně. Během následujících let nedostává žádnou roli, ve které by se mu podařilo na jevišti nějak výrazně prosadit. „Myslím, že jsem prošvihl i ty další komedie, a to velice silně, protože jsem neuměl nic chytit za ten správný pačes. Nedošlo mi, že musím bojovat o každou inscenaci, reprízu, o každý štěk. Trvalo mi dost dlouho než, jsem to pochopil, takový Josef Abrhám to zjistil

⁸⁰ Maléřová, Zuzana: Něžné srdce režiséra, VP XXXVI/242, 12.12.1990.

⁸¹ Tvrzník, Jiří: Dokonalá prohra, MFD, r.I., č. 91., 15.12.1990, s. 2.

⁸² Rolečková, Eva: Národní opět nešťastně, LD XLVI/302, 28.12.1990, s. 5.

⁸³ Cmíral, Jan: Marhoul poněkud těžkopádný, RP, r. 1., č. 12, 15.1.1991, s. 4.

během jedné inscenace.”⁸⁴ Z těchto slov vyplývá, že v souboru bylo víc konkurenční, než-li přátelské prostředí, ostatně o tom se Vlasák také zmiňuje v rozhovoru pro Pražskou pětku: „Já asi nemám povahu na tlaky a boje, které tam probíhají. Nesedělo mi to, nezapadl jsem tam.”⁸⁵ Zdá se tedy, že pro Vlasákovo herectví je velice důležité pracovní okolí, pokud se v něm necítí dobře a jistě, ztrácí sebedůvěru, což jej blokuje v jeho práci. Důkazem toho jsou i jeho úspěchy, které přicházely vždy, když mu byla svěřena důvěra inscenátorů a kolegů, a kdy on sám také důvěřoval jim viz. *Cyrano z Bergeracu*, *Rváč*, *Othello* atd. - „Moc jsem si nevěřil, v ničem. Pro mě byl největší úkol uvěřit v to, že jsem kvalitní. Později se mi podařilo získat větší sebedůvěru. K tomu mi pomohl i Honza Kačer v Ostravě.”⁸⁶

Na konec se Janu Vlasákovi podařilo prokázat své herecké kvality i na scéně Národního divadla. A byla to právě ta nejmenší scéna – Divadlo Kolowrat. Řeč je o inscenaci Mametovy *Oleanny*⁸⁷ z roku 1998. Hra pro dva herce, která porušuje téma feminismu, v pohostinské režii Petra Štindla vzbudila pozornost kritiky. Bylo oceňováno, jak téma, režie, tak i herecké výkony obou aktérů, a především Vlasákův výkon: „Jan Vlasák v roli profesora po dlouhé době dostal příležitost dokázat, jak vybrané herecké společnosti náleží. Mistrovsky nastínil profesorovu osobní tragédii – až po zoufalý odpor dokládající životní zmarňenost.”⁸⁸ Jan Vlasák, už jako vyspělá herecká osobnost, dokáže tedy bez problémů a věrohodně představit charakterizaci a vývoj postavy, jak jazykovými, tak především nonverbálními prostředky, které nekolidují s autorovou ani režijní představou. Klíč k výkladu postav dává text samotný, Mamet jakožto zkušený dramatik a divadelník skrze svoje dílo dává interpretům jasné indicie: „Jestliže chápeme dialog jako dia-logos, čili slovo výměnné, je celá hra bravurně vystavěná na antidialogu – já o koze, ty o voze. Což otevírá zas ještě další téma: nemožnost dorozumění prostřednictvím slov, která ztratila původní jasný obsah, opotřebovala se, s nimiž se dá snadno manipulovat.”⁸⁹ Tím, že se režisér nesnažil tuto autorem pečlivě vystavenou strukturu porušovat, poskytl oběma hercům veliký prostor pro hereckou interpretaci a akce s tím spojené a umocnil hereckou souhru obou interpretů, což dokazuje i tato kritika: „Jan Vlasák přesvědčivě obhájil Johna. Jestliže z něho na začátku vykoukne kantorská rutina a sebejistota člověka zvyklého přednášet, která může působit jako nadřazenost, pak jeho úporná a krajně poctivá snaha dobrat se toho, kde udělal chybu, z něho

⁸⁴ Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týdenník Rozhlas, 26/2005, str.5.

⁸⁵ Peterka, Roman: Jsem spokojený člověk, Pražská pětku 10/2008, str.22.

⁸⁶ Benešová – Trčková, Dana: Magické pohledy jeviště, Týdenník Televize, 27/2008, str.13.

⁸⁷ David Mamet *Oleannu*, napsal v roce 1992. Je to drama odehrávající se na univerzitní půdě. Líčí střet profesora a studentky - kolize liberála nejprve zakřiknutou ženou bez názoru, posléze s bojovnou feministkou, která mu bez mrknutí oka zničí celý život. Hra v Anglii a Spojených Státech vyvolala prudkou debatu o feminismu.

⁸⁸ (Tof): Tři krát pro dva, Hospodářské noviny, 2. 10. 1998.

⁸⁹ Urbanová Alena: Oba jsme přece lidé, Divadelní noviny, č. 17/1998, s. 4.

dělá ke konci postavu téměř tragikomickou. Napřemýšlel se tolik, že už ani nedovede své myšlenky vyjádřit, nakousává věty, odhazuje je nezodpovězené. A kromě toho tento jistě inteligentní člověk nepostřehl, že už dlouho chce diskutovat a žádá pochopení prostě od zdi. Oběma hercům je třeba také vzdát čest za tu dokonale propracovanou souhru. Díky jí ani na okamžik na scéně neopadne vysoké napětí.”⁹⁰

Je třeba také porušit i další možný výklad hry, podle něhož hlavním tématem mezi oběma aktéry je podle Ryana: nekonečný boj lidských bytostí o ovládnutí druhého člověka.⁹¹ Steven Ryan dále píše, že „Mametovo zobrazení mocenského boje v *Oleanně* je unikátní v tom, že žádá ze dvou postav hry, vysokoškolský profesor John ani jeho studentka Carol, celé první jednání o moci nepromluví. Teprve po přestávce se vynoří důsledky subtextu prvního jednání, a zapojí obě postavy do nelítostného zápasu o nadvládu, který vyvrcholí v posledních vteřinách hry.”⁹² Vladimír Mikulka se právě o tom ve své recenzi zmiňuje, považuje ovšem koncepci mocenského boje za nedotaženou, což pro něj v důsledku znamená, že inscenace ztrácí na své provokativnosti, do jisté míry oceňuje ovšem Vlasákovu hereckou práci, nezapomíná jí ovšem vytknout sklon k herecké rutině: „Jan Vlasák jakožto profesor sice místy dává najevo přezíravou povýšenost a samolibé okouzlení vlastní rétorikou, snaha pomoci bezradné studentce ale vyznívá natolik opravdově, že mu hned od začátku získává sympatie publika, stejně jako posléze rozpačitě udivená obhajoba (jiným problémem je jistá rutinní povšechnost této kreace; lze ji cítit prakticky po celou dobu a naplno se projeví nevěrohodností emocionálně vypjaté závěrečné scény, kdy už profesor nedokáže reagovat jinak než fyzickým útokem a nadávkami).”⁹³ „Rutinní povšechnost” mohla pro recenzenta znamenat, jakousi nekonkrétnost, obecnost Vlasákova projevu. Zdá se, že v očích kritika Mikulky Vlasák nevytváří jedinečnou osobnost, která má svá specifika a vnitřní komplikovaný život, nýbrž sahá po prvoplánové všeobecné povrchní charakterizaci, díky čemuž Mikulka nevěří jednání a motivaci jeho postavy. Přesto některé rysy a momenty postav ve své recenzi Vlasákovi věří. Z toho vyplývá, že Mikulkův dojem mohl být způsoben rozdílnou interpretací situací v dramatu. Je také otázkou do jaké míry byl Vlasákův projev hodnocen subjektivním vnímáním autora. Tomuto názoru totiž oponuje kritika Vítězslavy Šrámkové: „Jan Vlasák v inscenaci hostujícího režiséra Petra Štindla drobnými akcemi plasticky charakterizuje Johna jako přezaměstnaného a poněkud sebestředného pedagoga, který má právě na univerzitě, na níž učí, získat definitivu. Uvažuje o soukromých školách pro svého syna, kupuje nový dům, čeká ho manželka, má jednat s realitním agentem... V časovém

⁹⁰ Urbanová Alena: Oba jsme přece lidé, *Divadelní noviny*, č. 17/1998, s. 4.

⁹¹ Ryan Steven: *Oleanna: Mocenský boj ve hře Davida Mameta*, Mamet, David: *Oleanna*, Praha, 1998, s. 60.

⁹² Tamtéž, s. 61.

⁹³ Mikulka, Vladimír: *Oleanna nepřeje feministkám*, *Lidové noviny*, 19.9. 1998, s. 13.

stresu snad ani není divu, že v jeho rozhovoru se studentkou Carol je zřejmá rutina a povrchnost, malá účast i snaha pochopit dívku, která v křesle naproti jeho pracovnímu stolu čeká na radu, jak zvládat pro ni nesnadné a nepochopitelné nároky vysokoškolského studia.”⁹⁴ Oba recenzenti rutiinnost a povrchnost v jeho projevu vidí, ale zároveň ji každý interpretuje rozdílně, zatímco Mikulka ji vnímá spíše negativně, Šrámková v ní spatřuje plastickou charakterizaci.

Šrámková si rovněž všímá tématu mocenského boje a svou reflexi rozšiřuje o další téma - „Vlasák Johna interpretuje jako člověka, jemuž spíš než o pomoc Carol jde o to potvrdit si představu o sobě samém jako o úspěšném pedagogovi. Díky přehlíživé a poněkud elitářské aroganci, nepostřehne, že Carol, která touží po přehledném a uspořádaném světě, děsí jeho komplikované teorie. [...] V druhém jednání dochází k zásadní proměně. Carol zničí kariéru i soukromý život muže, jehož si vybrala za ztělesnění svého ponížení, ale získává moc i sebevědomí.”⁹⁵ Vlasák tady představuje muže „pygmalionského typu”, kde zaslepená pýcha předchází pád. Pokus přetvořit lidskou bytost „k obrazu svému”, končí tím, že se to podaří, ale není to to, co čekal. A stejně tak, jako i u Pygmaliona, se i tato snaha nakonec obrátí proti němu. Drama *Oleanna* a jeho aktéři, jsou tedy jen novodobější verzí starého mýtu, který je obohacen novým současným pohledem. Ryan o tom jasně píše: „John, který sám získal kredit svými útoky na vzdělávací systém plný nesoudržností, nevzal v potaz nedůslednosti skryté v systému jeho vlastního mínění a v jeho temperamentu. [...] V rozhovoru s Robertem Feldbergem z roku 1984 Mamet prohlásil, že v každé profesi – lékaře, právníka, dokonce i u sociálních pracovníků – pomineme-li rétoriku, jde o to, že si lidé vydělávají na chleba. To, co lidé dělají se liší od toho, co proklamují. [...] I vzdělanci mají své zájmy, a Johnova zranitelnost je založena na tom, že si to není schopen poctivě přiznat.”⁹⁶ Z kritik se tedy zdá, že Vlasákovi se nejlépe daří vystihnout onen existenční strach, strach nejen ze ztráty dobrého a ceněného zaměstnání, ale především strach ze ztráty vlastní identity, jež díky nemožnosti komunikace mezi oběma postavami, vyústí na konci hry v tragický čin.

Zdá se, že pro Vlasáka byla *Oleanna* jakýmsi zadostiučiněním a potvrzením, že se právem ocitl ve vybrané herecké společnosti, přesto však zajímavé a často oceňované role se mu více a více nabízely mimo prkna Národního divadla. Jedna z kritik o nevyužitém potenciálu herce hovoří za všechny, jedná se o recenzi inscenace *Zločinu a Trestu*⁹⁷: „Kdo viděl po delší odmlce Svidrigajlova Jana Vlasáka (zvláště závěrečný monolog), musí si znova

⁹⁴ Šrámková, Vítězslava: Z oběti vítězem a naopak, Tydeník Rozhlas, 30.11. - 6.12. 1998.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Ryan Steven: *Oleanna: Mocenský boj ve hře Davida Mameta*, Mamet, David: *Oleanna*, Praha, 1998, s. 66, 67.

⁹⁷ Divadlo v Řeznické, režie Viktor Polesný, premiéra 1998.

klást otázku, proč jeho talent zůstává v Národním divadle trestuhodně nevyužit.⁹⁸ I přes úspěch *Oleanny* se v obsazování nic zásadního nezměnilo. Jan Vlasák se tedy po dlouhém váhání rozhoduje z Národního divadla odejít. V rozhovoru pro Pražskou pětku z roku 2008 se ho Roman Peterka ptá, co jej tam tak dlouho drželo, a Vlasák odpoví přímo: „Stereotyp, zajištění. Měl jsem pevnou smlouvu, takže kdybych tenkrát neodešel, mohl jsem tam být dodnes, tzv. pod penzí, a za celkem slušný plat. Jenže já si chtěl zahrát, chtěl jsem ještě pracovat. Akorát jsem zbytečně dlouho čekal, jak na Godota, že se něco změní. Léta ubíhala a nestalo se nic, až jsem konečně pochopil, že se ani nic nestane.“⁹⁹

2.16 Sebekontrola a skrytá zloba aneb August, August, august...

Oceňovanou rolí mimo prkna Národního divadla byla pro Vlasáka role ředitele Holzknechta v ústecké inscenaci Kohoutova dramatu *August, August, august*¹⁰⁰. Takový typ rolí se ve Vlasákově kariéře vyskytuje často – role Lučkova, Salieriho, Jaga, Holzknechta, Svidrigajlova, Claudia či Inkvizitora. Všechny mají společný rys, a tou je sebekontrola a potlačovaná zloba. Všechny tyto výše zmíněné postavy jsou záporného typu, Vlasák je ovšem dokáže obohatit o další vnitřní rozměr, díky čemuž není postava jednoznačně čitelná a tudíž ji nelze lehce odsoudit. Zdá se, že právě toto se Vlasákovi daří, většina kritik se na tom shoduje, je tu ovšem ještě subjektivní pocit recenzenta, který může a nemusí sdílet tento názor na roli. Nejširší škála názorů od negativního, lhostejného až po kladný se vyskytuje právě u role Holzknechta, a proto stojí za to podívat se na ni blíže:

„Elitantnímu panu řediteli Holzknechtovi v podání hostujícího Jana Vlasáka scházel o premiéře vnitřní rozměr tiché nenávisti, vystupňovaný k závěrečnému gestu.“¹⁰¹

„Žánrově přesně působil i ředitel Holzknecht Jana Vlasáka j.h. i inspektor manéže Oty Sládka.“¹⁰²

„Jeho protihráči Jan Vlasák a Ota Sládek v rolích ředitele a inspektora cirkusu byli ve své zlobě, nesnášenlivosti, omezenosti a touze po moci rovněž velmi uvěřitelní.“¹⁰³

„Režisér si povolal i dva hostující herce: Jana Vlasáka a Zdeňka Duška. V prvním případě vznikla ucelená, významově přesná postava cílevědomého ředitele, ochotného vyždímat z Augustovy touhy maximum, člověka inteligentního, ale bezcitného.“¹⁰⁴

⁹⁸ Mlejnek, Josef: Zločin a trest se vrátil do Řeznické, MF Dnes, 20.2.1999, str.21.

⁹⁹ Peterka, Roman: Jsem spokojený člověk, Pražská pětku 10/2008, str.22.

¹⁰⁰ Čihoherní studio Ústí nad Labem, režie Viktor Polesný, premiéra 1992.

¹⁰¹ EM, Prostor, č. 23, 28.4.1992, s. 8.

¹⁰² Kouba, Karel: August, August, august, august: Politika a poezie, ČDZ,12.5.1992.

¹⁰³ Třešňáková, Marie: Mamý zápas s mocí objektivně bez výtek, Prostor, č. 64, 17.6.1992, s. 10.

¹⁰⁴ Beránek, Václav: Ústecký August, MFD, r.3., č. 139,15.6.1992, s. 6.

Příčina těchto rozporuplných názoru na jednu jedinou roli, může tkvět v dramatu samotném a v jeho výkladu. Cirkusové prostředí hry může vytvářet rozdílný pohled na žánr, do kterého se bude inscenace řadit, a tedy se bude měnit i pohled na ztvárnění role. Takže zatímco se podle Kouby Vlasák žánrově přesně „strefil“ svým pojetím, dle kritika dalšího role vyžaduje větší psychologickou práci na roli. Václav Beránek neakcentuje ani jednoho z toho, na Vlasákově práci oceňuje něco jiného, a to přesné pochopení významu role v dramatu. Zde se právě dobíráme k dalšímu charakteristickému rysu Vlasákova herectví, a tím je fakt, že svou postavu vždy vytváří v souladu s dramatickým významem hry, někdy i navzdory stylizaci režiséra. Vždy rozumí tomu, jaký účel a postavení má v dramatu jeho role – dost často jeho postavy nebývají žánrově přesné, ale vždy jsou v souladu s významem hry. Právě díky tomu dokáže za replikami skrývat právě ty emoce, které potřebuje.

2.17 Komédie je komedie

Doposud jsme se zabývali především Vlasákovými rolemi tragickými, především proto, že tyto role výrazně převažovaly ve herecké kariéře Vlasákově a též i ponejvíce vystihovaly hercův dramatický talent a temperament. Jan Vlasák má ovšem rovněž výrazné komediální nadání, které se projevuje především v rolích menších. Zahrál si Clárina (*Život je sen*¹⁰⁵), Candida, šaška Feste (*Dvanáctá noc aneb Večer tříkrálový*¹⁰⁶), Onučkina (*Ženitba*¹⁰⁷), Ředitele a Kapitána Obrubu (*Král Ubu*¹⁰⁸), Malvolia (*Večer tříkrálový*¹⁰⁹), Daniela Ben Cura (*Oddací list*¹¹⁰) a mnoho, mnoho dalších.

V *Oddacím listu* Eprahama Kishona zaujal recenzenty především svým plastickým pojetím postavy. Vědomě pracuje s hereckými prostředky, komentuje děj, ale při tom nevystupuje z figury, dokáže vyvážit velká gesta pravdivým citem, čímž vytváří lákavou a jedinečnou kombinaci, nejen pro diváka, ale i pro kritika. Jana Peterková o Vlasákově Danielovi Ben Curovi píše takto: „Inscenaci dominuje výkon Jana Vlasáka, jako Daniela, stále trochu podmračeného, připraveného vybuchnout, zároveň však dobrosrdečného otce a fanatika práce. Halasivý projev a velká gesta se prolomí v cudném a pravdivém náporu citu, kdy Daniel přizná své ženě, že by bez ní nemohl žít. Tady Vlasák zachraňuje i autora, který neodolal příliš sentimentálnímu řešení.“¹¹¹ Vlasák sám dost často podotýká, že hrát komedii znamená ve skutečnosti pro herce hrát tragédii. Všechny své repliky je potřeba myslet

¹⁰⁵ Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, režie Luboš Pistorius, premiéra 1986.

¹⁰⁶ Studio Bouře Praha, režie Jan Kačer, premiéra 1986.

¹⁰⁷ Národní divadlo, režie Miroslav Krobot, premiéra 1994.

¹⁰⁸ Divadlo v Řeznické, režie Jaroslav Dušek, premiéra 2003.

¹⁰⁹ Letní shakespearovské slavnosti, režie Viktor Polesný, premiéra 2005.

¹¹⁰ Městská divadla pražská – Rokoko, režie Ondřej Zajíč, premiéra 1999.

¹¹¹ Paterová, Jana: Zápletka s oddacím listem se groteskně rozrůstá, LN, 25.10.1999.

smrtelně vážně, smát se má divák, niko-li herec. To, co prožívá postava na jevišti je pro ní reálné, tudíž i herec musí hrát situaci reálně, jenom tak lze dosáhnout náležitého komického efektu.¹¹² Této zásady se Vlasák drží i v inscenaci *Oddacího listu*, „Daniel se před ohrožením domácké ulity brání neohrabaně rozmáchlými teatrálními gesty a patetickou sebelítostí...“¹¹³ Dalším důležitým prvkem herecké práce je spolu hra s ostatními hereckými kolegy, v komedii to platí dvojnásob, bez náležité herecké souhry, nelze správně pointovat text. Na tento aspekt hry se soustředí i recenze Zdeňka Tichého: „Jan Vlasák a Taťána Medvecká představují sehraný manželský pár a vychutnávají si jemné nuance takového vztahu. Vlasákův Daniel je dobromyslný bručoun zamilovaný do své práce a domácích rituálů.“¹¹⁴ O herecké souhře, ale především o schopnosti obou herců charakterizovat své postavy výstižným charakteristickým rysem se rovněž zmiňuje další recenze: „Režisér Ondřej Zajíč obsadil do *Oddacího listu*, hry Ephreima Kishona, Jana Vlasáka a Taťanu Medveckou. Oba se s velkým smyslem pro charakterizační zkratku zhostili role manželské dvojice, která před sňatkem dcery dlouho marně hledá svůj oddací list.“¹¹⁵

2.18 Král Lear – aneb práce na roli

Doposud jsme se zabývali pouze výsledky Vlasákovy práce, tedy viditelnou a slyšitelnou hereckou prací na jevišti. Je tady ovšem i druhá část herecké práce a tou je zkoušení: „Mám rád obojí, když se to povede a je to dobré, a mám tam roli, která mě nabije nějakou zkušeností, kterou si najdu, oblíbím, nebo naučím hrát, tak mě to baví. Blbý je když se to nepovede, a musí se hrát.“¹¹⁶ Donnellan píše: „Obecně řečeno práci herce lze rozdělit do dvou kategorií, na zkoušky a představení. Spornější je, když dělíme lidskou mysl na vědomí a podvědomí. Zkoušky a podvědomí mají některé rysy společné. Obojí za normálních okolností není vidět, ale obojí je životně důležité. Obojí, každé po svém, představuje skryté čtyři pětiny ledovce. Představení a vědomí naproti tomu reprezentují, podobně jako špička ledovce, tu viditelnou část.“¹¹⁷

Díky osobnímu rozhovoru, který mi Jan Vlasák laskavě poskytl, jsem se mohla dozvědět něco i o této části herecké práce. Řeč je o *Králi Learovi* a titulní roli Leara, kterou aktuálně v Městských Divadlech Pražských zkouší, a jejíž premiéra by měla být v září 2010 roku. Zkoušky se v době rozhovoru nacházely v zárodečném stádiu, kdy se herci a inscenátoři

¹¹² Osobní rozhovor s Janem Vlasákem

¹¹³ Tichý A. Zdeněk: *Oddací list má svou platnost i po letech*, MFD, 22.10. 1999.

¹¹⁴ Tichý A. Zdeněk: *Oddací list má svou platnost i po letech*, MFD, 22.10. 1999.

¹¹⁵ Pražan, Bronislav: *Herci Národního v ABC a v Rokoku*, Rozhlas, č.47/1999, s. 4.

¹¹⁶ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹¹⁷ Donnellan, Declan: *Herec a jeho cíl*, Praha, 2007, s. 17.

pouze scházeli a povídali si. Právě v této fázi Vlasák nejvíce pracuje s textem hry: „Nejdřív si to musí člověk přečíst, aby se o tom něco dozvěděl - a čeká, co mu to řekne, zevnitř, jaké asociace vzniknou, co ho napadá, nejlíp je počkat, nic si předem do toho nevkládat, čekat co se ozve. Začnou se najednou ozývat pocity, nálady, myšlenky, nebo nějaké obrazy, těch se je pak třeba chytat a s nimi pracovat, rozvíjet je, pohrávat si s nimi.“¹¹⁸ Jan Vlasák sám o sobě prohlašuje, že tato fáze je pro něj především intuitivní záležitostí, proces čtení a setkávání se s roli považuje za specifický druh alchymie: „Vezmu si text, čtu si ho a čekám, až se něco ozve. Čtu si ho třeba dvakrát, třikrát – když je to pěkná hra a zajímá mě to, začne se to ozývat po jednom, dvou čteních, asociace, obrazy. A potom se začnu učit text, memorovat, drilovat, a přitom se to také objevuje, zažívám text a takhle to postupuje dál a dál. Mám štěstí, na Leara mám času hodně, vždyť já už si to můžu dva měsíce číst. Při tom zkoušení přijde názor režiséra, který potřebuje pojednat scénicky, také výtvarník přidá nějaké ovlivňující věci, do značné míry, spoluhráči, kteří přijdou, tomu dodávají barvy, musíš se snažit reagovat na ně - vidění jejich problému, téma se skládá, obohacuje, ale zatím si to hraju sám.“¹¹⁹ Jouvet v *Nepřevtěleném herci* o tom píše velice podobně: „Hercovy city, ustavičně splétané a rozplétané jako v nesčetných tanečních figurách, průběhem celé role vibrují, seskupují se a odlučují, proměňují se vyvíjejí, shlukují a rozptylují se, oddělují se nebo se prostupují. Pak se tyto city náhle zaměří ke společnému pólu, jako shluknuvší se stádo nebo srnečka, a soustředí se na jednu myšlenku a na jeden prvek, na *řídící pocit, který je intuitivní*. Tento proces snad probíhá nezvládnutě, ale vzniká a rodí se mnohem víc z dramatu samého a z vnitřního života díla, než intelektuální odbočky a vývody, které vyvěrají z *úvah* a které si může dovolit kritik. Tuto intuici navozuje aktivní pozornost, vědomí a sebekontrola, hercova obratná a zkušená bdělost.[...] Co herec přesně cítí, to snadno vyjádří. Hercovo myšlení je cítění vztahu mezi citem a výrazem. Herec cítí, že má tajemství role „na jazyku“. Cítí, že některé představy o roli jsou falešné. *Herec cítí roli*.“¹²⁰ Pro Jana Vlasáka je tedy jako prvopočátek práce na roli text a jeho cítění, jak on sám říká: „Já pořád ctím to, co zanesl do divadla Krejča, že se má text studovat pečlivě, má se pečlivě vnímat, v dobových kontextech, protože když se to všechno vykoření, zbavujeme se tradice, a to já nechci. Já chci mít tradici, chci se nad tím sdělením zamýšlet, snažit se ty pozice co nejvíce pochopit, z toho postu, z kterého byly psané. Historicky se vrátit v tom studiu, v tom čtení, pro jakou dobu to bylo dělané, abych to pochopil, snažit se z toho vytáhnout maximálně informaci.“¹²¹ Zdá se tedy, že na své roli pracuje nejen během čtení textu, ale i po něm – roli věnuje plnou pozornost:

¹¹⁸ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Jouvet, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 130.

¹²¹ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

„Přemýšlím pořád. Já jsem takový naturální typ, takže nejsem schopen to nijak analyticky pojmenovávat. Někdy mi to nejde, někdy mi to naskočí, začnou se mi vybavovat věci, pojmenování toho tématu v replice, v částech replik, v situacích, snažím si asociacemi si vybavit přibližné situace, co jsem sám zažil, co jsem slyšel vyprávět, a z toho to skládám, to je proces, který pořád probíhá, i když se tím člověk nezabývá., máš to jako úkol, ať už si k tomu sedneš, nebo jdeš dělat něco jiného.“¹²² Práce na roli je tedy pro Vlasáka neustálý proces, který se skládá z vědomé práce na roli – což je čtení a analyzování textu, vytváření obrazu, pocitů, asociací – a nevědomé práce – podvědomí, které během dne všechny prožité vjemy sbírá, asociuje a vybírá životní situace, které jsou blízké tomu, na čem zrovna herec pracuje. Co je tedy nejdůležitější v jeho herecké práci? „Pocit, intuice. Člověk se má snažit propůjčit sobě tomu materiálu, který je napsán autorem.“¹²³ Jouvet píše: „Intuice znamená *uchopit, pochopit a navázat kontakt s důvěrným a citově spřízněným životem role, tušením dosáhnout chápavého přátelského souladu s postavou.*“¹²⁴

Kromě čtení vlastních replik a jejich memorování se Vlasák zabývá i tím, co ostatní o jeho postavě prohlásí. Vlasák tvrdí, že charakter své postavy nejlépe vystihnou postavy těch ostatních: „To je samozřejmé, ta hra je tak dělaná, že autor nedává jen do textu tu zprávu o tom člověku, ale do reakcí těch ostatních, toho, co dělají, jak to dělají, to se dozvíme nejlíc.“ Svou roli si tedy připravuje nejlíc sám, pomocí asociací a představ, když se na jeho představy napojují představy ostatních tvůrců – režiséra, spoluherců – musí být připraven přijmout i jejich pohled. S ostatními herci je proces přijímání a ovlivňování mnohem intenzivnější, na otázku, jak jej ostatní partneři na jevišti ovlivňují odpovídá: „Hodně, už jenom ten hlas, který tam do toho vstupuje, vnímám abstraktně, není to spojeno s konkrétní situací. Máš svou představu, máš jinou barvu hlasu, jiný rytmus, jiný celkový projev. To jsou všechno věci, na které je třeba reagovat, to je jen dobře. Oživuje se tím vnímání tvorba té role.“¹²⁵ Zároveň Vlasák sám o sobě prohlašuje, že nemá rád „režiséřské“ divadlo, které dle jeho názoru znásilňuje text a tím pádem i vyznění hry: „Dneska je třeba v módě Morávek a jeho způsob uchopování textu, podle mého ničení textu, to já nemám rád. Myslím si, že když chce pracovat na nějakém vlastním sdělení, ať si vytvoří svůj text. On inspirovaný celou novou vlnou, přetváří, bourá a ničí záměrně – tomu záměru já moc nerozumím. To, co vzniká mě neoslovuje, nechodím na to, nezajímá mě to, když to vidím. Ne, neoslovuje mě to. [...] Já mám rád řád, nemám rád bourání řádu. To je dobré, když je člověku 15-20 let, ale když je

¹²² Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹²³ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹²⁴ Jouvet, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 123.

¹²⁵ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

člověku 65 tak už mi to přijde nablblý.“¹²⁶ Předpokládám, že pokud režisér bude celý kus a Vlasáka režirovat v koncepci, se kterou nesouhlasí a není moc ochoten přijmout, dojde ke konfliktu nebo minimálně k hercově zablokování. Vlasák ostatně předpokládá, že v jeho letech už musí ten či onen režisér znát jeho herectví, připouští, že se představy mohou lišit, rozhodně ne si odporovat: „To je jasné, musí se to doladovat, od toho je herec, když si režisér obsadí herce do role, která má dávat nějaké sdělení, tak už předem tuší, kam asi se ten herec šine, a proto neobsadí nikoho jiného, takže to takový problém nebývá. Pak samozřejmě může dojít k nějakým kolizím, nárazům, ale to se dá vyřešit.“¹²⁷ Vlasákovi herci je jedno jakým způsobem bude zkoušení vedeno, pokud nebude narušovat jeho přesvědčení, nevádí mu ani dlouhé čtení u stolu, ani hned jít do prostoru. Toto je podle něj závislé od metody režiséra, nemá vyhraněný pohled na poměr čtení a zkoušení na jevišti: „To je různé, závisí to především od režijních osobností, jak jsou zvyklé pracovat. Zažil jsem různé způsoby, vím, že Pistorius hrozně dlouho četl, vykládal, rozkládal, analyzoval každé slovo, každou větu, snažil se už u stolu vpravit do herců představu, jak by to mělo vypadat, jak by měla vypadat psychologie, temperament lidí, vztahy. Budoval ty scény jen v těch představách. Vkládal spoustu informací. To je různé, někdo jde rovnou na plac, a Peter Brook, ten ze začátku pracoval s obrovskou přípravou, předpřípravou, textu, ale nakonec o některých inscenacích se říká že vyhnal herce na jeviště, aniž by jim dal nějaké velké informace nechal je pracovat podle vlastní fantazie, celkem bez základních impulsů, a oni podle sebe něco dělali, on si z toho vybíral, vytvářel z toho nějaký obraz.“¹²⁸ Vlasák sám je přesvědčen, že pro zkoušení je pro něj nejdůležitější osobní připravenost, vždy přítomná vnitřní energie, aby mohl být plastický a mohl reagovat na přicházející impulsy. Pro tento účel považuje za nutné, udržovat svůj nástroj – tělo v dobré kondici, stejně tak i všechny mu dostupné herecké prostředky hlas, psychosomatická paměť atd.: „Já cvičím každý den všechno, k Learovi speciálně je to nutné, je to individuální, musí si hlídat každý sám.“¹²⁹

Jan Vlasák tedy pro charakterizaci role Leara používá především vnitřní techniky, teprve posléze dochází k vnějším projevům postavy. Pro Vlasáka musí být dříve naplněný vnitřek postavy, tedy její obsah, teprve potom se zabývá formou. Michail Čechov se ovšem zmiňuje o jiném druhu práce – je to vytvoření imaginárního těla pro svou postavu, do kterého by měl následně herec vklouznout.¹³⁰ „Já jsem četl, že Laurence Olivier pracoval na Othellovi tak, že si udělal představu o masce, o pohybech, a tak měl představu a do té

¹²⁶ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹²⁷ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹²⁸ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹²⁹ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹³⁰ Čechov, Michal: O herecké technice, Praha, 1996, s. 64.

představy se vtělil. Taky to tak jde. Leara si můžu vnějškově představit všelijak – bělovlasého, fousatého dědka, energického, staršího, mladšího, to záleží na mnoha věcech, jak si to určí inscenátoři. Herec by si měl spíš udělat takovou přípravu, podobnou jakou má Sigourney Weaver – zajímavé bylo pozorovat ji. Měla s sebou francouzského učitele, se kterým jsem měl možnost si promluvit. Když jsme spolu mluvili o tom, jak jí učí, tak prozradil, že přípravu na nějaké role dělají takovýma etudama, že se naučí motiv té role, nepřímou tu roli. Přípravuje podobné situace, podobné psychologické nebo emoční momenty, v tom se snaží babrat i žít, a tím se zabývat. Já mám pocit, že tak nějak by to měl člověk dělat, když má čas.¹³¹

Ptala jsem se Jana Vlasáka, zda je těžší hrát roli notoricky známou od té méně známé, jestli není zatížen ostatními slavnými Leary, odpověděl mi takto: „To je samozřejmé, že mám předsudky, toho se asi těžko zbavuje, nelze se jich zbavit, spíše jde o to si to nějak doplnit, objevovat si k tomu nějaké svoje asociace. Ono jsem zjistil, že bez zkušenosti se k tomu člověk nějak nedostává, nejlepší je životní zkušenost, prožití určitého životního úseku, témat a námětů, a to ti autoři stejně používají. Jde o to objevit si svůj vlastní zážitek, svoji zkušenost, svůj obraz.“¹³² Podobně o tom mluví v *Nepřevtěleném herci* i Jouvet: „Postava existuje v herci před zkouškami a před prací na roli, je zdvojena pomyslnou existencí, která vyplývá ze starých pojetí, jako i z představy, kterou o postavě v té chvíli herec má, a také z vlivů, které herce obklopují.“¹³³ Každá představa musí být vždy velice konkrétní, jinak podle Vlasáka ztrácí smysl se pokoušet hrát nebo vytvářet roli: „Přibližně nejde nedělat nic. Nemůžeš se přibližně nadechnout, musíš se nadechnout. A totéž jak se absolutně nadechneš nebo vydechneš, stejně tak musím pracovat na sobě a na roli. Přesně – jakákoli přibližnost je rozmazaná, rozplizlá.“¹³⁴

Vlasák se svými postavami nechává strhávat jen zřídka, většinou to bývá při zkoušeních, „když je to vhodné téma, tak člověk sám sebe překvapí. To ano, ale při tom hraní samotném je to zvláštní schizofrenie. Je potřeba se kontrolovat, musíš se na jevišti ovládat. Já mám nejkrásnější pocity na jevišti tehdy, a měl jsem to párkrát, když jsme to zároveň dělali na plno a přitom jsem se koukal druhou částí sebe, přitom jsme to ovládal a ovládal jsem i publikum. Byla to schizofrenie, ale nejkrásnější pocit. To se nestane každý večer, několikrát se mi to stalo, a bylo to nejlepší.“¹³⁵ O stejném pocitu píše Jouvet: „Skutečnost, že jsem musel hrát vždycky s celou zátěží starostí, mne nejvíc naučila citlivému zdvojení a osobnímu

¹³¹ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹³² Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹³³ Jouvet, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 124.

¹³⁴ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹³⁵ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

pozorování toho, co se během hry při mém výkonu odehrávalo; byl jsem inspicientem, režisérem, ředitelem, osvětlovačem nebo jevištním dělníkem; nikdy jsem se nepodílel na představení pouze jako herec, a hrál jsem skoro vždy ve zdvojení, které mi bylo vnuceno mými mimohereckými povinnostmi. Při takovém zdvojení jsem si navykl kontrolovat jak svůj výkon, tak i ostatní složky představení.¹³⁶

¹³⁶ Jovet, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 139.

3.1 Mládí

O studiu na DAMU víme velice málo. Jitka Smutná se vlastně o této etapě života nezmiňuje. Pokud se zmiňuje o nějakém vlivu na její herectví, pak je to spíše její vedoucí lidově-dramatického kroužku Šárka Štenberková. A přece existuje někdo, na koho vzpomíná už od mládí a koho dost často cituje, když se baví o tom, co je herectví a co obnáší, je to herecký vedoucí jejich ročníku na DAMU, Jiří Adamíra. „Už od školy mě sledoval. Když jsem se někdy ocitla na životní křižovatce, vždy jsem za ním mohla jít a pokaždé mi poradil. Obracela jsem se na něj ve chvílích, kdy jsem musela činit důležitá rozhodnutí. Pokud jsem někdy udělala chybu, dovedl za mnou přijít a jemně, laskavě mě upozornil: pozor, tudy cesta nevede.“¹³⁷

DAMU absolvuje v *Kupci benátském* v Portii, za režie prof. Nedbala. Následně ještě v Disku hrála dvě šedesátileté paní v Majakovského *Štěníci* a v Hodgeho *Větru a dešti*. První recenze, která se věnuje přímo jejímu výkonu přichází teprve až v pardubickém angažmá v Bittlově *Začarováném nábřeží* a už zde se projevují herecké vlastnosti, které budou později kritikou v jejím projevu oceňované, je to upřímnost a energie. Ačkoliv pardubická kritika nepřijímá inscenaci příliš kladně, výkonu nového člena v souboru jej zaujal: „V jeho převážně popisné režii, která výrazně odlišuje jednotlivé postavy jako typy lidí, překvapila mladá absolventka DAMU Jitka Smutná, zahrála svou roli Věry s dětskou tvrdohlavostí a upřímností.“¹³⁸ Díky krátkému rozhovoru do programu *Začarováného nábřeží* víme, jak se k dramatu vyjádřila i Smutná: „Je to velmi pěkná hra, a co mě na ní nejvíc těší, že je to hra pro lidi. Pojednává o věcech, které se ustavičně dějí někde v domě v každé ulici. Takové hry se mají psát i hrát!“¹³⁹ Již na základě této odpovědi jde odvodit, že Smutná měla již od mládí vyhraněný názor na divadlo a na témata, která by v divadle chtěla vidět, s věkem se tato tendence u Smutné prohlubuje, v současnosti téma hry považuje za jednu z nejdůležitějších věcí, které rozhodují o tom, zda ve hře chce hrát, či nikoliv: „Další věc je téma té hry, protože většinou tam je a lze si přečíst nějaký syžet. A těch pár řádků může zaujmout. To pořád mluvím o tom, že mě zajímá ta hra, nikoliv text mé role. Mohu hrát v tom tématu poměrně okrajovou roli nebo moje role může pouze sloužit k situačnosti, která se projeví v základním tématu hry. Ale téma je nejdůležitější. Mám ráda velmi ostrá témata, vyhocené, ale taky mám

¹³⁷ Houdek, Jiří: Všichni moji strážní andělé, Televize, 1999/48, s. 14.

¹³⁸ MD: Začarováné nábřeží, Svobodné slovo, 19.11. 1974.

¹³⁹ Kmuniček, Jan: Jitka Smutná, Program, Východočeské divadlo v Pardubicích, 65. sezóna, 1974-1975.

ráda opravdu dobrý a kvalitní komedie, protože v dobré komedii bývají dobrá témata obsažena.¹⁴⁰

Pokud se tedy v kariéře Jitky Smutné objevují významné role, pak je vždy provází silné téma, které je motorem její hry.

3.2 S Kačerem v Ostravě

*„Ten příběh sám, a každý detail v něm,
i proměny, jak naznačují všichni,
to není jenom pustá fantazie.
Pořád víc mi to nějak dává smysl,
byť nevšední se zdá a výjimečný.“¹⁴¹*

WILLIAM SHAKESPEARE

S Jitkou Smutnou a její práci v Ostravě (ale také i v pražské herecké kariéře) je, lze-li to tak říct, neodmyslitelně spjata jedna osoba, která jí ovlivňovala, inspirovala a obsazovala do hlavních rolí. Tou osobou je Jan Kačer. Pro Smutnou je osoba režiséra a tvůrců inscenace jedním z nejdůležitějších faktorů, na jaké se při rozhodování, ať už zda půjde do angažmá, nebo zda přijme nabízenou roli, dívá. Často ve svých rozhovorech uvádí, že ostravské angažmá přijala jenom kvůli tomu, že tam též nastupoval Jan Kačer, kterého obdivovala a přála si s ním pracovat. Ostatně i dnes se při obsazení do nové role řídí stejnou zásadou, jako v mládí: „Nejdůležitější na obsazení je těch prvních pět řádků – a to je režisér, výtvarník, hudbení spolupráce, hudba, choreografie – to je nejdůležitější. To ostatní, velikost role, zda je zajímavá, malá věc, ale není to věc, z který bych upadla, když se najdu v poslední třetině. Je to jen otázka náhody – dneska jsem obsazovaná do větších rolí, ale je to kvůli zkušenosti, protože na mně myslí dramaturgie, ale je to i kvůli seriálu, to jsou podružný věci, kdyby to nebylo, tak bych to nemusela mít, jo. Není to něco, co pokládám, že je to nějaká velká moje zásluha. A není to otázka, že tu roli zvládnou, to vím. Ale, co je pro mě vůbec nejdůležitější, je právě těch prvních pět řádku. Předpokládám, že ten režisér si mě obsadí, protože ví. Jakmile ucejtím, že by to mohlo být obsazování AKMČ, taková zkratka pro: A Kdo Má Čas?, tak zdrhám. Předpokládám, že režisér ví, a pak mi je celkem jedno, kdo z mých hereckých kolegů je na obsazení a nic mi do toho není.“¹⁴² Jan Kačer působil 10 let v divadle v Ostravě, během tohoto období vytvořil nespočet slavných, herecky silných inscenací, díky kterým si kritika všímala herců a náležitě je oceňovala, my se pokusíme přiblížit některé z rolí, které pod jeho

¹⁴⁰ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁴¹ Shakespeare, William: Sen noci svatojánské, Evropský literární klub, Praha, 1999, s. 70.

¹⁴² Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

režii ztvárnila Jitka Smutná. Bohužel s této slavné ostravské éry neexistuje žádný oficiální audiovizuální záznam, do soukromého archívu Jiřího Menzela, který si údajně některé inscenace sám natočil se mi nepodařilo proniknout, musím se tedy spolehnout pouze na fotodokumentaci, písemné záznamy a vzpomínky Jitky Smutné.

3.2.1 Snivá maškaráda

Smutná se s Kačerem setkala poprvé při *Snu noci svatojánské*, kde ji byla přidělena role Hermie. Tato první Kačerovo inscenace měla velký ohlas u publika i recenzenti o inscenaci psali, zabývali se však především interpretací režiséra, o hercích se recenze zmiňují jen letmo, za všechny jedna: „Režisérův záměr byl však naplněn v pojetí mileneckých dvojic, kde Jitka Smutná (Hermie), Alexandra Gasnářková (Helena), Jiří Čapka (Lysander) a Tomáš Töpfer (Demetrius) prožívají strasti milostných her vskutku neustále na hranicích tragična a komična. Romantická neurčitost jednání těchto postav je v ostravské inscenaci umocněna konkrétní, plnokrevnou erotičností, která vtiskuje všem zápletkám a nedorozuměním vnitřní vzrušivost, byť spíše animální než esteticky kultivovanou, což se ovšem nedostává nikterak do rozporu s celkovou koncepcí Kačerova záměru.“¹⁴³ Hermie byla pro Smutnou druhou rolí, kterou v Ostravě nastudovala a přesto kritika si nevšimá, že by se nějak výrazně odlišovala od ostatních v souboru, její zařazení do kolektivu bylo tedy harmonické a bez potíží.

V další hře v Kačerově režii Lermontovy *Maškarády* si již kritika všimá jejího interpretačního talentu: „Naproti tomu v úloze Niny rozvinula Jitka Smutná hluboce emotivní obraz dívčí nevinnosti, aniž by ovšem ulpěla pouze v poloze obecného tlumočení psychologického typu. V každé situaci vychází z vnitřního pocitu, což zaručuje jejímu výkonu bohatou škálu výrazové proměnlivosti.“¹⁴⁴ Zde se Tůmovi podařilo přesně vystihnout způsob, jakým Smutná hraje a přistupuje k roli a tím je především navození vnitřního pocitu postav, jejich myšlení. Práce na roli pro Smutnou je především komplexní záležitostí: „Snažím se svou postavu vidět v různých situacích, opravdu rozdílných – snažím se ji vidět, jako celkového člověka – jak by se chovala i jinak a jinde. A potom mě také začínají zajímat i kolegové. Je dobře, že už mi nedělá problém být totálně uvolněná, a to myslím, že je ten zázrak, toho herectví, uvolněně poslouchat, jak k němu ty věty přicházejí a potom na ně přirozeně reagovat.“¹⁴⁵

¹⁴³ Tůma, Martin: Tři večery v Ostravě, Scéna 77, 17.11.1977, s. 3.

¹⁴⁴ Tůma, Martin: Tři večery v Ostravě, Scéna 77, 17.11.1977, s. 3.

¹⁴⁵ Rozhovor s Jitkou Smutnou.

3.2.2 Vůně Rváče

Ačkoliv velice často vzpomíná na hlavní roli Máši ve *Rváčovi*, máme k dispozici pouhé zmínky o jejím výkonu v této inscenaci, ačkoliv se Máša stává středobodem celé inscenace, recenzenti se o ni zmiňují pouze letmo a především jen v souvislosti, kdy její herecký výkon srovnávají s výkonem pražských představitelk Máši: „Máša Pěrekatovová Jistky Smutné v ostravské konciznější, stylově řadovější inscenaci strhne jemnou dívčí bezelstností, s jakou vzníceně vyjadřuje milostný zmatek v zamilovaném okouzlení, vzpurnost rozmarně panovačného dítěte a tragiku Lučkovem znásilněného panenství.“¹⁴⁶ Smutná vždy dokázala vystihnout přesnou míru naivity, nebo chete-li překvapení a okouzlení svět ve svých postavách. Její postavy jako by byly vždy překvapeny každým momentem, který se jím stane. Tato herečkina herecká schopnost zajišťovala svým rolím vždy vysokou míru uvěřitelnosti. Jitka Smutná vždy a znova okouzlovala diváka i recenzenta svou autentičností. I další recenzent si oné vlastnosti všímá, když se ostravskou inscenací zabývá: „Ostravské představení je sevřenější, komornější, křehčí a lyričtější a pracuje s větší mírou stylizace, jak v zobrazování charakterů, tak zejména v hereckých akcích a aranžmá. Otvírá se divokou honičkou dvou rozesmátých děvčat, dychtivé, nedočkavé, zvědavé, roztoužené Máši (J. Smutná) a její služebné, zdravě nekomplikované Táňuši (Z. Fišárková). Stopy tohoto předznamenání pak nacházíme v celé inscenaci. Máša je stále ve středu děje.“¹⁴⁷ Smutná se o tom, co pro ni tato role znamená zmiňuje v jednom z rozhovorů: „připadla mi role sexy, pozitivní, impulsivní Máši, která mi přirostla k srdci i tím, že byla vlastně první, se kterou jsem začínala v divadle po mateřské dovolené. [...] Pro mě *Rváč* znamenal i velkou hereckou zkušenost vyplývající z faktu, že se inscenace hraje v intimních prostorách Krajského divadla loutek. Měla jsem příležitost poznat, že vystoupení herce před divákem, který je blíž než ve velkém divadle, vytvoří specifickou atmosféru v hledišti i na jevišti.“¹⁴⁸ Názor mladé herečky na to, zda velikost divadla hraje roli, na to jak se herci hraje a zda to ovlivňuje diváka se během let proměnil. Dnes je již toho názoru, že z lidí cítí stejnou energii a je na ní, aby je něčím ovlivnila. Po letech se Smutné nejvíce z této inscenace vryla do paměti scéna znásilnění, z její vzpomínky lze také vyčíst, že ji situace v dramatu vnitřně hluboce zasahovaly – „V Ostravě jsem hrála s Honzou Vlasákem v inscenaci *Rváče* scénu znásilnění. Honil mě divadlem, dostihl mě na jevišti a na forbíně, metr před diváky, se konalo mé zneuctění. Vždycky jsem byla ráda, že za deset minut představení končí.“

¹⁴⁶ Procházka, Jan: Ostravský a pražský Rváč, Svobodné slovo, Praha, 5.12.1979.

¹⁴⁷ Sochorovská, Valeria: Tři variace na jedno téma, Mladá fronta, 18.12.1979.

¹⁴⁸ Kotarbová, Eva: co právě děláte?, Ostravský večerník, 5.3.1980.

Nejocenenější rolí, kterou Smutná ztvárnila v Ostravě je role Marušky ze Schmidových *Třináctí vůní* – její výkon ocenila i zahraniční kritika, která ocenila především hereččinu nezkrotnou energií: „A v malém, těsném domácím prostoru neustále vybuchuje nezkrotná energie Marušky (Jitka Smutná). Jiskrná, agresivní herečka s velkým kontaktem s diváky.“¹⁴⁹ Čeští recenzenti se zde neomezují na krátký popis a nešetří chválou: „Herečka v Marušce podává vynikající studii dováděvého děvčete, které jakoby s nezávaznou hravostí nám představovalo vše, čím žila její rodina, jak běžel život kolem ní, jak se na něj reagovalo. V jejím projevu je i maximální kontakt s hledištěm, do něhož vchází, aby sdělovala své úvahy divákům.“¹⁵⁰ O tom, že Smutná na roli pracovala velice intenzivně svědčí i rozhovor, ve kterém se o právě zkoušené roli vyjadřuje: „Velmi mne přitahuje role, kterou v ní mám ztvárnit...Třináctiletou Marušku, intenzivně vnímající svět, v němž je právě válka, i měnící se charakteru nejbližších příbuzných. Zajímavé na dívce je to, že určitá válečná období si pamatuje podle jejich charakterizujících vůní. Je mi blízká dětská hravost, vždyť na mne denně působí svými reakcemi Tereška. Konečně děti jsou mnohdy ve svém konání podobny dospělým a ti se zase třeba jindy podobají jim, takže snad se mi podaří vcítit do duše dívenky stojící na pokraji dospělosti...“¹⁵¹ Zde Smutná přímo používá pojmu vcítit se do role. Její nejzákladnějším hereckým prostředkem je vcítování, sama ovšem podotýká, že nikdy v postavě neztrácí svou vlastní osobnost, pouze ji role během zkoušení ovlivňuje: „A už od první aranžovaný se snažím nějakým způsobem odhadnout podobnost, to znamená, že začnu nosit lodičky, přestanu nebo začnu se malovat, jestli jsem nalíčená, nebo nenalíčená, a to není moc vědomý, to není metodický, já to tak nějak potřebuju, prostě. A to je to, jak se ta role projevuje a prolíná do skutečnosti. Protože přes svoje zkušenosti člověk chápe některé věci, tak mnohdy když narazím na motiv, který mi připomene něco jiného z života, tak se to vzájemně ovlivňuje – já něco pochopím ze svého života, můžu to potom aplikovat do té situace a zase na druhou stranu ta figura je taková svobodná, je extrovertní, já se ve svém životě mnohdy začnu chovat extrovertně i v soukromí, a do premiéry se to vlastně použije celý – pak už to s sebou nenesím na reprízy, už se snažím a umím do toho about, nazout, když přijdu do toho divadla. Ale během zkoušení přesahuju ten rámeček.“¹⁵² Smutná je tedy v Jouvětově smyslu hercem nepřevtěleným, Smutná si „svou představu o postavě neudělá pronikavou analytickou nebo psychologickou úvahou, ale citlivým rozjímáním.“¹⁵³ Jouvět dále píše: „Herec přemýšlí tělem, pečlivě potlačuje, všechno, co by mohl snadno přizpůsobit

¹⁴⁹ Papazová, Sija, překlad sl: Ostravských Třináct vůní v Bulharsku, Ostravský večerník, 1.12.1981.

¹⁵⁰ ? : Hra z autorské dílny Ypsilonky, Lidová demokracie, Praha, 11.2. 1981.

¹⁵¹ Kotarbová, Eva: co právě děláte?, Ostravský večerník, 5.3.1980.

¹⁵² Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁵³ Jouvět, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 96.

sobě, čeká, až se postava začne pohybovat, žít, až ji pocítí. V tom okamžiku se zcela pochopitelně dostane k napodobování.¹⁵⁴

Pro Jouveta je dobrý herec ten, který „usiluje přiblížit se k postavě, spřátelit se s ní, pomalu do ní vnikat. Nabízí přitom s upřímnou náklonností všechno, co má, až se nakonec stane šlechetným a dobrovolným zástupcem postavy a může o ní podat veřejné poctivé svědectví.“¹⁵⁵ Další předností hereckého projevu Jitky Smutné je právě ona schopnost sdělovat témata a myšlení svých postav: „Ve všech představeních se snažím uplatňovat stejné principy. Ve *Třinácti vůních* se snažím každou větu říci za sebe. Při představení se stále snažím, aby se mě figura znovu dotýkala, aby vyjádřila třeba den, který jsem prožila, čtrnáct dní, které uplynuly mezi reprízami. [...] Přesto Maruška pro mě zůstává rolí, v níž se můžu opravdu vyslovit ke všemu, co mě pálí a vzrušuje.“¹⁵⁶ Smutná ovšem dále podotýká, že k takovému pojetí hry, musí herec pevně svou figuru uchopit a během hry nesmí ani na chvíli zapomenout na to, kým je. Tvrdí, že „je-li figura pevná a jasná, pak si také herec může dovolit ji komentovat. To znamená, že řeknu větu jako Maruška, a buď další větou nebo jiným výrazovým prostředkem mohu vyjádřit svůj vlastní, občanský vztah k tomu, co Maruška řekla nebo udělala.“¹⁵⁷ Jouveta tvrdí totéž: „Herec je empirik, který dospívá k myšlení. Myslitel zůstává nad fakty. Mluví z odstupu.“¹⁵⁸ Právě tato schopnost vyjadřovat svůj postoj skrze postavu byla kritikou velice oceňovaná: „Připomeňme alespoň Jitku Smutnou v roli třináctileté Marušky – vypravěčky a komentátorky, která dokázala spojit potřebnost dospívajícího mládí s opravdovým, kriticky vážným pohledem na „hemžení“ světa dospělých.“¹⁵⁹ A další recenze opět nešetří chválou: „Tak třeba představitelka titulní postavy Marušky – Jitka Smutná. To je námět na zcela samostatnou studii. Už třeba srovnáním J. Synkové. Přirozenost a neafektovanost – jsou vnější prvky výkon, jaký u nás málokdy vidíme.“¹⁶⁰

Třináct vůní se tedy staly pro Smutnou inscenací, která definitivně potvrdila její kvality a přinesla ji četná ocenění a následně i další zajímavé role, především však ve spolupráci s Janem Kačerem. Je třeba zde ovšem uvést nejobsáhlejší recenzi, nebo dokonce zajímavou kratičkou studii jejího herectví Jiřího Štefanidese, která se týká hostujícího vystoupení této herečky na scéně Petra Bezruče ve hře Eduarda Radzinského *Bez lásky a smrti* v režii Josefa Janíka, kde ztvárnila mladou dívku, která prožívá vztah se starším,

¹⁵⁴ Jouveta, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 96.

¹⁵⁵ Jouveta, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 97.

¹⁵⁶ Štefanides, Jiří: *O herectví, Marušce a třinácti vůních*, Nová svoboda, Ostrava, 26.9.1981.

¹⁵⁷ Štefanides, Jiří: *O herectví, Marušce a třinácti vůních*, Nová svoboda, Ostrava, 26.9.1981.

¹⁵⁸ Jouveta, Luis: *Nepřevtělený herec*, Orbis, Praha, 1967, s. 131.

¹⁵⁹ Štefanides, Jiří: *Přitažlivých třináct vůní*, Ostravský večerník, 13. 5. 1980.

¹⁶⁰ Dvořák, Jan: *A ještě jedna vůně dobrého divadla*, Scéna 80, Praha, 1.6.1980.

ženatým mužem: „Ona v podání Jitky Smutné je temperamentní dívka, realisticky uvažující a emancipovaná, jež zasmušilému stárnoucímu muži nastavuje nemilosrdné zrcadlo. Herečka opět uplatňuje své herectví osobní výpovědi, jež se v této roli stává kritikou rozpadajícího se světa přirozených mezilidských vztahů a zároveň je obhajobou živého, přímého a upřímného vztahu k životu. Jitka Smutná dává své roli promyšlený rytmus a vysoké tempo, užívá odstíněného hlasového projevu i obličejové mimiky, tedy hereckých prostředků, které si osvojila zejména na komorní scéně. Její herecky bohatý projev a cílevědomost, kterou své postavě dává, se však zároveň po určité době dostává do rozporu s postavou dramatikovou: Ona v podání Jitky Smutné toho ví o životě mnohem víc, než odpovídá jejímu věku a zkušenostem, jež jí dopřál autor.“¹⁶¹

3.3 Jitka Smutná – herečka Národního divadla aneb zase ten Kačer?

„Nebojím se riskovat“¹⁶²

JITKA SMUTNÁ

Díky dlouholetému angažmá v Ostravě a spolupráci s Janem Kačerem dostala Jitka Smutná nabídku do Národního divadla. Dokonce i recenzenti její herectví oceňovali, nebyl tedy důvod pochybovat, že by na těchto prknech neuspěla. A přece se zdá, že přechod do „zlaté kapličky“ se neobešel bez zachvění hereckého sebevědomí, které ona považuje za důležitou vlastnost, jíž by neměl postrádat každý herec. O svém sebevědomí po vstupu do Národního divadla hovoří takto: „Bylo úplně na dně. Obdivuju všechny, kdo si sebevědomí udrželi, i když se dostali do divadla s takovou tradicí a pověstí. Já jsem se cítila chromá, nepatrná, neustále chybující. Byla jsem vděčná za každý pohled, který mi kolegové uštědřili, za každou podanou ruku. Trvalo delší dobu, než jsem byla schopná promluvit na zkoušce tak, aby se mi netřásl hlas, abych z trémy neříkala nějaké hlouposti.“¹⁶³ Smutná se s tímto pocitem vypořádávala dlouho, tréma ji neopouštěla: „Skoro dva roky jsem se tím trápila, srovnávala a vypořádávala. Zodpovědnost je to obrovská, máte pocit, že jste sledován, což je samozřejmě nesmysl, ale zabraňuje vám to být přirozený a svobodný a předvést to, čeho jste schopni. Myslíte si, že vás pod lupou sleduje obec kritická, v divadle cítíte historii a všechny ty velikány, kteří tudy prošli. Je to i trochu vlastní velikášství, ale zbavíte se ho až když zjistíte, že můžete a chcete zaujmout především lidi v hledišti.“¹⁶⁴ Její schopnosti, jež již byly výše zmíněny, využívalo divadlo jenom na půl – díky své herecké autenticitě a nasazení dokázala

¹⁶¹ Štefanides, Jiří: O intimnostech modrní společnosti, Scéna 82, Praha, 26.11.1982.

¹⁶² Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, Magazín Právo, 28.6.2008, s. 14.

¹⁶³ Maláčová, Markéta: Jitka Smutná léčí humorem, Magazín Právo, 23.2.1999, s. 19.

¹⁶⁴ Šerberová, Alžběta: Jsem Smutná, i když jsem veselá, Ahoj, 1/95, s. 6.

pravdivě ztvárňovat všechny role i malé, ty pak začaly převažovat nad rolemi velkými, navíc svým vzhledem ji dramaturgie zařadila do typové škatulky mamin, bodrých hospodyň a služebných. Jak samá Smutná říká: „Herectví je rizikové povolání: nedostatek příležitostí bere sebedůvěru, nadbytek nebo jednostrannost nabídek zase deformuje.“¹⁶⁵ Přesto se i v Národním divadle našli lidé, kteří v jejím herectví viděli větší kvality a rozhodli se jich využít, v takových rolích se pak dokázala prosadit.

3.3.1 Hrdina Marhoul

Osudovým člověkem pro Jitku Smutnou je Jan Kačer – a právě on byl i prvním režisérem, se kterým spolupracovala po příchodu do Prahy a Národního divadla. Byla to dramaturgie Vančurova románu *Pekaře Jana Marhoul*, kterou Kačer již před několika lety inscenoval rovněž v Ostravě. Stejně jako tam, do role Josefíny, Marhoulovy ženy, obsadil Jitku Smutnou, ta se po letech setkala se svým hereckým kolegou Janem Vlasákem. „Marhoul mi dal mimo jiné po letech setkání, ve které jsem už nedoufala. Setkání s režisérem Janem Kačerem, ale i Honzou Vlasákem. A v neposlední řadě zkoušení s novými kolegy v Národním divadle, s nimiž společně hledáme odpovědi na otázky nastavené Vladislavem Vančurou. Vzájemně se tak poznáváme. Je to pouť krajinou neznámou, a přece jakoby povědomou. Krajinou dětství, krajinou srdce, krajinou dávného přátelství.“¹⁶⁶ Tato role byla pro Smutnou důležitá v mnoha dalších směrech – jednak tím, že se na prknech setkala se svým hereckým pedagogem Jiřím Adamírou, o čemž vždy snila, a přede vším právě tématem, které Vančurovo drama nese a vyvolává vzpomínky na rodinu: „Vzpomínám na svou babičku z vesnice od Sázavy, jako bych ji poznávala; pomáhá mi Josefínu dorovnat do živé ženské. A najednou se mi zdá, že svou Josefínou jako bych naopak babičce i něco vracela. Je to velmi zvláštní pocit.“¹⁶⁷ Bohužel, jak už jsme se dříve o tom zmínili v souvislosti s herectvím Jana Vlasáka, inscenace jako taková u kritiky propadla. Recenzenti ovšem herecký výkon Jitky Smutné ocenili. Rolečková o Smutné píše toto: „Mnohem blíže postavě Marhoul než představitel titulní role je Jitka Smutná v roli Josefíny. Ona má v sobě prostotu, vnitřní bohatství i reflexi okolního světa a její výkon je v představení světlým bodem, ačkoliv je nemůže zachránit.“¹⁶⁸

Další inscenaci, ve které se dokázala Smutná se svou rolí v očích kritiky výrazně prosadit je *Hrdina západu*, drama irského dramatika Johna Millingtona Synge. I zde se na

¹⁶⁵ Kolářová, Kateřina: Jitka Smutná se rizika nebojí, MF Dnes, 27.10. 2007.

¹⁶⁶ Maléřevá, Zuzana: Něžné srdce režiséra, VP XXXVI/242, 12.12.1990.

¹⁶⁷ Benešová, Věra: Jitka Smutná, ČT, 7.1.1991.

¹⁶⁸ Rolečková, Eva: Národní opět nešťastně, LD XLVI/302, 28.12.1990, s. 5.

práci opět setkává s Janem Kačerem. Ačkoliv se zdá, že Kačerovi režisérovi Národní divadlo neprospívá, *Smutná* v jeho režii dokáže zazářit. Vít Kuban píše o výkonu *Smutné* takto: „Jisku života vnášela na výklad jeviště především Jitka *Smutná* v roli vdovy Quinové. Její herecký výklad předložil jako jediný v celé inscenaci studii irské duše i se vši živelností a prostou lidskostí tak, aby se přenesla přes rampu k divákovi.“¹⁶⁹ Podobně se o *Smutné* vyjadřuje i Alena Urbanová: „Výjimku tvoří jen Jitka *Smutná* – její vdova Quinová je od počátku celistvá postava s jiskrou a bystrým postřehem pro všechno kolem.“¹⁷⁰ A také Vítězslava Šrámková: „K světlým bodům inscenace pak patří výkon Jitky *Smutné*, která s gusem a detailně rozehrává svoji vdovu Quinovou, „co pochovala děti a muže odeslala na věčnost“.“¹⁷¹ Mnohem podrobněji se k herectví *Smutné* vyjadřuje Barbora Mazáčová: „Jitka *smutná* a Josef Somr nejenže pro své postavy našli výstižnou zkratku, ale dokázali je navíc představit v celé jejich šíři a rozpětí. Když se vychytralá a vdavekchtivá vdova zmíní jakoby mimoděk a jen jedinkrát o svém krušném osudu, učiní to herečka s věcností postavě vlastní, přesto jako by pootevřela nějaké nové okénko, jímž nám dovolí nahlédnout Quinovou i všechno její jednání z jiného, tragického úhlu.“¹⁷² Zde se Mazáčová dotýká jednoho z hlavních rysů hereččina pojetí divadla, herectví a jejich funkce ve společnosti, o níž se chci zmínit později v souvislosti s jinou inscenací a postavou, kterou *Smutná* ztvárnila. Zdá se tedy, že hra *Smutné* je velice inspirující, zajímavým dokladem tohoto faktu je krátká reportáž Tomáše Stanislavčíka, která pojednává o tom, jak Kačer ke zkouškám přizval akademického malíře Františka Ronovského, který se okouzlen zkouškami rozhodl vytvořit ojedinělý figurální cyklus sto dvaceti kreseb úhlem, tuší a tužkou – *Hrdina Západu* očima malíře Františka Ronovského. V reportáži se píše, jak si Ronovský pochvaluje spolupráci s herci, a že „při zkouškách se „zamiloval“ do herečky Jitky *Smutné*, představitelky vdovy Quinové. Její zápas s hlavní hrdinkou Pegeen (Zuzana Bydžovská či Jaromíra Míálová) ho inspiroval k asi dvaceti kresbám.“¹⁷³

¹⁶⁹ Kuban, Vít: Poslední premiéra činohry Národního divadla, *SS*, 88, 1996, 242, 15.10., s.13.

¹⁷⁰ Urbanová, Alena: Příliš „klasický“ *Hrdina západu* ve Stavovském divadle, *Denní telegraf*, 5, 1996, 238, 10.10., s. 11.

¹⁷¹ Šrámková, Vítězslava: V dobré hře musí mít každá věta svou vůni jako ořech nebo jablko, *Týdeník Rozhlas*, 1996, 4., 10.11., s. 4.

¹⁷² Mazáčová, Barbara: *Hrdina Západu* v Národním divadle, *Týden š*, 1996, 44, 21.10., s. 9.

¹⁷³ Stanislavčík, Tomáš: *Hrdina západu* trochu jinýma očima, *Slovo*, 11.1. 1997, s. 13.

3.3.2 Černé mléko prehlivé Thálie

Angažmá v Národním divadle přece jenom přineslo Smutné jedno velké herecké uznání. Díky inscenaci Sygarevova dramatu *Černé mléko*, byla nominovaná na Cenu Thálie za nejlepší výkon v ženské roli – za postavu Pokladní. Cena sice byla udělena někomu jinému, ale uznání herecké a kritické obce ji velice potěšilo. Nutno dodat, že tohoto úspěchu opět dosáhla pod režijním vedením Jana Kačera. Jak se tedy o jejím výkonu vyjádřila kritická obec. Ohlasu jsem našla ku podivu málo, recenzenti se zabývají především hereckým výkonem Richarda Krajča, hlavního představitele dramatu, Smutná ovšem musela svou vedlejší rolí být natolik výrazná, že jestli se o ni píše, pak je patrné z článku, že jsou všechny jejím výkonem fascinované. Kábrt píše: „A ještě jedna postava se tu blýskla v mimořádném výkonu – Jitka Smutná co by nádražní pokladní. Její Ruska se smířila se svým maloměšťáctvím, balancuje mezi bodrostí a nenávisť a její humor vychází ze zaběhaných kolejí na nádraží bez života.“¹⁷⁴ Reslová též nešetří chválou: „Ze studií ruského vesnického živočichopisu je v Kačerově režii brilantním kouskem Pokladní Jitky Smutné. „Baryšňa“ v nejlepších letech, pikantně ordinérní, neotřesitelně srdečná, dost chytrá na to, aby byla schopná žít na úkor ještě ubožejších. V kostýmku, který praská pod sebevědomou kyprostí jejího těla, v holínách, ale s andělskou tváří, zlatými lokny a polskou kosmetikou je krásným ztělesněním ruské ženy, která „ví jak na to“ a šplhá vzhůru po společenském žebříčku zapadlé vsi.“¹⁷⁵ Paterová také oceňuje výkon Smutné: „Mimořádný výkon podává i Jitka Smutná jako bodře obhroublá, vpravdě gogolovská Pokladní, naivní propagátorka trhu, který ji tragicky dostihne.“¹⁷⁶

3.4 Zlomatka aneb i bez Kačera to jde

„Herec vidí za nás: jednak věci, které chceme vidět, ale také věci, které vidět nechceme.“¹⁷⁷

DECLAN DONNELLAN

Přestože se Jitce Smutné v Národním divadle podařilo dosáhnout rolí Pokladní velkého úspěchu, zajímavé role a témata (která jsou pro Smutnou důležité, jak už bylo řečeno dříve) se čím dál tím víc objevovaly mimo přední českou scénu. „Měla jsem pocit, že už nějakou dobu stojím na křižovatce. Ne že bych neměla co hrát. Když pro mě nebyly

¹⁷⁴ Kábrt, Jan: Skvělý tah s Černým mlékem, MF Dnes, 23. 11. 2004, s. C/9.

¹⁷⁵ Reslová, Marie: Tý druhý smrti se musíš bát, Divadelní noviny, 14. 12. 2004, roč. 13, č. 21, s. 6.

¹⁷⁶ Paterová, Jana: Kačer mladého Rusa chápe, Lidové noviny, 25. 11. 2004, roč. 17, č. 274, s. 18.

¹⁷⁷ Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Praha, 2007, s. 235.

v Národním velké role, hrála jsem je v jiných divadlech. [...] Spíš jsem se zabývala myšlenkou, zda to není moje vina, že pro mne Národní nemá zajímavé role. Cítila jsem, že jsem mezi skvělými herci a často i režiséry, ale s některými z kolegů jsem se nesetkala na jevišti celých sedmnáct let. Když přišla nabídka z Městských divadel pražských, instinktivně jsem věděla, že je to dobře.”¹⁷⁸

Mimo tuto scénu ji čekala v roce 2005 dosud nejzajímavější role její kariéry, řeč je o inscenaci Geraldiho Zlomatky v Gáborově režii v Divadle v Řeznické, ve které se mohly plně projevit všechny její herecké schopnosti a postoje k divadlu a jeho společenské funkci. Role bigotní matky, která se rozhodne vyléčit svého syna z homosexuality za každou cenu, skýtala spojení všech složek, kterých si Smutná na divadle cení a tím jsou dobrý tvůrčí tým, provokativní téma, dobrá hra. Co je tedy pro Smutnou na roli nejdůležitější? Je to její společenská funkce – Smutná říká – „Častokrát se pokouším vlákat diváka do pasti, protože se snažím ukázat, že on je takový, ukázat mu takovou figuru, a on se kouká a si myslí ta ženská je hrozná, ta je příšerná, nemá jí rád, staví si své pozice proti ní, a já se jí snažím proměnit to do takového hlubokého lidství, že ten divák se v ní pozná, v osmi replikách se nepozná a v té deváté se pozná a v každé další se pozná a to je ten, to tam neprodá, to se mu musí vnitřně vybavit. Pak se musí postavit před to, že v životě není nic jednobarevného, někdy černobílejší svět může být úlevnej a někdy něco musí být černobílejší, ale život tak není postaven, zaplat’ panbůh.“¹⁷⁹ Dále pokračuje: „Navíc se tím dosahuje takového okamžiku, že divák se zasměje, to se často v takových situacích stane, protože to není smích ve smyslu výsměchu, ani ne nějakého vtípu, nebo žertu či gagu, ale je to smích ve smyslu pochopil jsem. Směju se, protože jsem pochopil. Ha ha ha – a jo! Smáti se, znamená lépe vědět, to říkal Vladislav Vančura a myslím si, že to je tak. De facto jsem bezpečně z 90 procent introvert, relativně jsem z věkem klid’as, poměrně harmonickéj člověk, kterej má rád jemnost života víc než pozornost, tak proto rádu hraju ráda komedie, že se lidi smějou, že to harmonizuje.“¹⁸⁰ Pro Smutnou tedy smích u diváka ve smyslu Bergsona plní svou společenskou funkci, tak že „má silnou funkci kritickou a nápravnou. Tím, že ztrapňuje společenské krajnosti, smích ozdravuje běh společnosti, přispívá k jejím zdárnému rozvoji. To usvědčuje z omylu běžné mínění, že smích je cosi laskavého, dobrosrdečného, zkrátka dobrého. Jde tedy o chybné směšování smíchu a úsměvu. Smích prospívá léčí právě proto, že je chladně rozumový, bezcitný, ba zlý.“¹⁸¹ Smutná ale tvrdí, že u Zlomatky, kterou považuje za tragikomedii, si divák a publikum určuje, jakým způsobem bude představení vnímat: „Já jsem třeba zkusila v Řeznický se

¹⁷⁸ Kolářová, Kateřina: Jitka Smutná se rizika nebojí, MF Dnes, 27.10. 2007.

¹⁷⁹ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁸⁰ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁸¹ Bergson, H: Smích, Naše vojsko, Praha 1993, s. 9.

Zlomatkou, že ať dělám, co dělám, ať dělám stejně nebo se snažím o opak, diváci si to ten večer rozhodnou jestli ten večer stráví v šokovém stavu nebo se budou smát. Já to vůbec neovlivním, ze začátku asi 15 repríz jsem se to snažila ovlivnit, pak jsem pochopila, že nejsem sto, abych to ovlivnila a vykašlala jsem se na to. A dneska už mi nevadí vůbec, že to představení, byť je napsané jako tragikomedie, proběhne ne v úplném tichu, ale proběhne v takovém tom zírání na tu neuvěřitelnost a pak jsou publika, které se na těch samých místech smějou, lidi zírají.“ Je pravdou, že Smutná dokáže v této roli vyvolat v divákovi přesně ony pocity, o kterých hovoří – pocity hlubokého odporu k postavě, který se postupně proměňuje v lítost, pochopení, poznání, zahanbení, zmatku – ale přede vším nikdy nenechá diváka nezměněným.

A jak postavu vidí kritika? Její ohlas je jednoznačně kladný, Smutná provokuje svou interpretací, nutí k zamyšlení – Saša Hrbotický píše: „Neomylnou ruku projevil režisér při volbě obsazení. Jitka Smutná dostala v roli Anny příležitost, jakou jí mateřská scéna Národního divadla nikdy neposkytla, a také ji dokázala beze zbytku naplnit emocemi a přesnou kresbou. Anna je od prvního pohledu domácí tyranka, omezená kvočna chránící kuřátko, třeba i proti jeho vůli. Žije si v utkvělé představě normálnosti, do níž se bez mrknutí oka vejdu občasné přivýdělkou lichvou, nikoliv však právo vlastního dítěte na lásku a na svobodnou volbu. [...] Přestože dokáže být až neuvěřitelně zatvrzelá a netečná vůči synovým argumentům, zásluhou hereckého uchopení Jitky Smutné nepůsobí jako monstrum, ale jako reálná ženská z masa a krve, schopná silného, byť znásilňujícího citu [...] Zlomatkou uváděná ve zdařilém českém překladu Mariny Feltlové není zdaleka jen příspěvkem do diskuse o akceptování práv menšin, ale především silným dramatem, které na dálku páchne bídou života. Navíc Jitka Smutná by neměla zapadnout coby adeptka na některou z cen za výkon roku.“¹⁸² I Jiří P. Kříž považuje výkon Smutné za něco výjimečného: „Výkon Jitky Smutné v roli Matky patří k těm, které jsou hodné označení slovem výrazné. Maminkovská pečlivost a starostlivost se postupně mění v útlak, vnucování vlastní vůle a představ okolí. Zaslepenost vede k vyhocení situace, a nakonec k válce. Na bojišti zůstávají mrtví.“¹⁸³ Četné recenze a ohlasy na výkon Smutné se objevují, díky svému vzrůstajícímu vlivu i na internetu, za všechny jedna z recenzí pro server www.kdykde.cz : „Role Anny, matky, podnikající onu neuvěřitelnou terapii, na jejímž konci má být uzdravení jejího syna z homosexuality, nabízí nevšední možnost studie duše člověka primitivního, omezeného, zároveň mazaného i bezmocného, bezmezně milujícího, bigotního, bez špetky velkorysosti, uvězněného ve všeobecně vžitých konvencích. Jejím prostřednictvím nahlíží divák do nitra lidí, kterých je

¹⁸² Hrbotický, Saša: Jak milující matka „lečí“ homosexualitu, Hospodářské noviny, 21. 12. 2006, s. 9.

¹⁸³ Kříž, Jiří P., Bigotnost muž udusit i lásku mateřskou, Právo, 15.2.2007, s.17.

stále ještě většina, a o jejichž pocitech se většinou mlčí. Pro Jitku Smutnou po dlouhé době velká divadelní příležitost, která jí umožňuje těžit ze schopnosti autentické jevištní existence. Usiluje, jak sama říká, ne svou Zlomatku hrát, ale na dvě hodiny se jí skutečně stát.¹⁸⁴

Lze vidět, že i přes naléhavost, rozporuplnost a tragičnost role, se Smutná snaží vždy nad svými postavami držet jakýsi odstup, nikdy se jí nenechá pohltit: „No jednoznačně nad ní, nad tou rolí musím bejt. Ale proboha to nikdo nesmí poznat, že jsem nad ní, leda bych to chtěla. Něco se může i chtít ukázat, ale zas to používám, takový moment se snažím najít v té roli, který ukáže těm divákům, že je to obraz, hra, že to není reálnej člověk. Je to někdy nějaký rys, který se pak stane tragikomickým, který se snažím ukázat, že je to taková opičí práce, úplně lidská, jak potkáváte ty lidi na ulici. V některých hrách to zase může bejt, že se snažím najít jednu, dvě, tři repliky, v kterých můžu se totálně prosednout do sebe, mluvit za sebe a nenechat tam ani skulinu rozdílů. Je to proto, abych si vlastně pořád uvědomovala to, co říkám, je to pro mě, abych se pořád mohla cejtit, abych se neztratila.“¹⁸⁵ Můžeme tedy směle říci, že hereččiny slzy kanou z chladného mozku skrze horké srdce.

¹⁸⁴?: Zlomatka, http://divadla.kdykde.cz/cinohra/praha/17234___zlomatka, [4.7.2010].

¹⁸⁵ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

4.1 Realita x představa

V této části práce. Bych se ráda zabývala pedagogickou činností obou herců. Usoudila jsem, že způsob jejich učení bude nejlépe ukázat na herecké skupině, kterou vedli společně. Oba herci v letech 2002 - 2005 jako pedagogové Vyšší odborné školy herecké¹⁸⁶ v Michli vedli společně po 3 roky jeden herecký ročník. Pokusím se na základě vzpomínek obou herců objasnit, jakým způsobem přistupovali k výuce herectví. Díky tomu, že jsem byla jednou z jejich žákyň, budou informace o průběhu hodin a jejich pedagogické metodě poměrně přesné a detailní, pokusím se ovšem o objektivní analýzu jejich způsobu výuky, budu rovněž čerpat s absolventských prací ostatních kolegů, které rovněž tyto hodiny reflektují.

V rámci výuky na VOŠH herectví pedagogové nemohou zasahovat do výukového plánu svých žáků, jedinou jejich možností jak své svěřence formovat, jsou herecké hodiny, které se konají dvakrát týdně po třech hodinách (skutečných, nikoli vyučovacích). Ostatní praktické herecké složky, jako jsou jevištní pohyb, hlasová výuka, zpěv atd. jsou zcela v režii školy a pedagogů určených pro tento cíl – nutno podotknout, že mezi pedagogy jednotlivých předmětů nefunguje žádný druh spolupráce, který by vedl ke komplexnějšímu výukovému záměru. Jan Vlasák by si ideální systém představoval nějak takto: „Když má škola být k něčemu, má něco ze sebe vydat, potom nemá trvat tři roky, ale roky dva. Nemělo by být zbytečně moc teoretických předmětů, spíš víc těch praktických. A lidé by tam měli být zavřeni od rána do večera, a musí být večer tak vyplivnutí, že nemají čas ani chlastat. To vše se může podařit, ale žáci musí být opravdu vyčerpaní. Měli by být neustále v jednom kole. Takto by to mělo být organizováno, jinak to nemá smysl, jinak je to pořád lážo plážo, pocourávání. Výuka musí být dril, cvičení, cvičení, cvičení, aby vznikl návyk, aby si zautomatizovali správné postupy. Celý systém musí být nastaven daleko intenzivněji, do toho patří ale i uvolňování.“¹⁸⁷ Svoji myšlenku rozvádí dál a přemýšlí především o herecké komplexnosti, kterou by měli studenti získat na škole: „Myslím, že se mají dělat základy to mi přijde samozřejmé, že by to každého k tomu mělo pudit, na těch školách základy řemesla, žánry, divadelní epochy, od antiky, po baroko, to by se mělo dělat – dát informaci, získat informaci. Ale to je právě to, že se dělá hodně umělecké tvary hned od počátku. Podle mě je to špatné – koncepce cvičit řemeslo, do toho hrát, ale aby se nezačínalo bez průpravy – všichni touží po nějakých výpovědích, uměleckých, osobních, ale jakou výpověď chceš dělat, když nic nevíš a nemáš nic za sebou? Čili získat řemeslnou výbavu. Kdybych já měl

¹⁸⁶ Dále už jen VOŠH.

¹⁸⁷ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

soukromou školu, tak řemeslná výbava by byla prioritou - ovládat tělo, hlas, aby se studenti ovládali různou transformací sebe do různých poloh dobových, formálních, transformaci vcítit se vtělit do něčeho jiného – to se moc nebere, každý se chce vyjadřovat za sebe.¹⁸⁸ I názor Jitky Smutné se od Vlasákova názoru na učení příliš neliší: „Já musím říct, že kdybych v tomhle tom světě mohla někam ty budoucí herce uzavřít, tak to udělám, aby na sobě mohli intenzivněji pracovat a aby se vyvíjeli. Ano, asi je to zkušenost někde zkoušet hrát a být u televize, ale zároveň si myslím, že kdyby na to byl ten čas, a oni nemuseli platit nájem, a mohli se věnovat studiu intenzivně a jenom čerpat z toho reálného života, pozorovat, tak by to bylo lepší – spousta by odešla, ale takoví v té praxi, by se stejně neosvědčili.“¹⁸⁹ Smutná dále rozvíjí své myšlenky spíše směrem k vlastnostem, jaké by měl student herectví a její budoucí kolega mít, můžeme si dále všimnout, že v podstatě se oba herci na pedagogické koncepci či spíše na tom, jaký by měl být budoucí herec, názorově shodují, pouze se vyjadřují jinými slovy: „Já bych si přála, abych měla kolegy bystrý, vtipný, chytrý schválně neříkám inteligentní, protože inteligence má vyznám v jiných oborech, ale pro herectví, tahle inteligence není potřeba. Měli by být bystrý, měli by chtít o hodně věcech vědět, měli by mít pozorovací talent, ale to nemusí být na pochodu hned v lidské vztazích, nemusí být extrovertní. Měli by být múzický, múzický v tom smyslu, že by je měla oslovovat literatura, poezie, hudba, aby je to oslovovalo, aby byli jako plní lidé, aby měli názor uměli se pohybovat v prostoru, aby měli rytmus, protože zvládnou prostřednictvím rytmu i to jak se žije, jinak je to nuda. Já myslím, že aby se koukali na svět nějak, aby hráli nějak. Herec může být i hloubavý introvert, ale musí to potom umět ukázat, a to je brána k herectví. Měl by být zvědavý, měl by ho zajímat ten svět. Já bych si tedy přála, aby ho zajímal z mnoha úhlu, společenský, politický, měl by být citlivý na bolesti světa kolem nás, na problémy toho světa, protože společnost potřebuje divadlo, hlavně jako odrazovou plochu, je to takové anestetikum proti bolesti. Tak si myslím, abychom to mohli ukazovat, tak o tom musíme hodně vědět, o té bolesti světa. Jako rozumět tomu svět, já neříkám, že v něm není ta krása, ale tu může vidět každý jinak, ale herec, kterého svět nezajímá, který hraje jenom na sobě, tak se okouká, ne hned ze začátku, ale nepřekvapí. Když ale ví o čem hraje, pak můžeme říct, sakra to byla hra. Co je schopen hrát, co je to v něm za překvapení, pochopení, za ukřižování, jo měl by být někdy i pravdivý, teď myslím sám k sobě.“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹⁸⁹ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁹⁰ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

Ted, když jsme ukázali, představy obou herců na výuku, jak by probíhala v ideálních podmínkách, můžeme přistoupit, jak se jim oběma dařilo přenést tyto ideály do pedagogické praxe.

4.2 Příprava

Ani jeden z herců nepodcenil svou přípravu na herecké vyučování. „Musela jsem si připravovat nějaký program na tu hodinu, takže musela jsem se připravovat, číst nějakou literaturu, protože to nejde jinak dělat“¹⁹¹, tvrdí Smutná a i Vlasák se nechal ovlivnit slavnými teoretiky, i když tvrdí, že „zase jich tolik není. Boleslawski, Stanislavskij, Čechov, Gordon Craig, nějaký Francouzi, ale to už jsou další techniky, já jsem jim moc nerozuměl. Někdo tvrdil, že studoval Mejercholda, biomechaniku a to mě moc nebavilo. Asi je to užitečné taky.“¹⁹² Je zajímavé, že všechny tyto knihy, jsou spíše jakousi reflexí k herectví jako takovému, k technice hraní a jsou, nebo spíše, měly by být, určené především studentům a hercům, pro pedagogickou přípravu mohou být tedy pouhým návodem, kam mohou učitele směřovat, na jakou problematiku se zaměřit. To, jak tuto látku oba herci pro své vyučovací záměry uchopí, je pouze na jejich invenci. Smutná k tomu dodává, že pro ní je taková literatura pouhou inspirací, základ své vyučovací metody vidí především v hledání a uvědomování si vlastního způsobu hraní: „To znamená zase promýšlet věci, o kterých člověk normálně nepřemýšlí. Jak to dělat? Co dělat? A ukazovat jim, jak lze zacházet s city, různými pohledy a že to není jako úplně logický a rozumový jednání. A co je důležité, tak ten pedagog musí umět ty věci jednoduše vysvětlit, musí je umět předvést. A to je, o tom přemýšlet: Jak já to divadlo vlastně dělám? Položí-li mi otázky nějaký student: a já hledám v sobě, a sama se učím, jak se to tam nachází.“¹⁹³ Smutná se dále vyjadřuje k vlastnostem, které by podle ní měl pedagog mít: „Ale co je důležité člověk musí být hodně uvolněnej, pozitivní, hodně komunikovat, protože takový ten přirozený projev pomáhá. A říkat ty věci a nechat to volně plynout. [...] Pedagog by měl taky budovat v studentech pocit sebevědomí, protože to je důležité v herectví, ale takového zdravého sebevědomí.“¹⁹⁴

Jedinou, výrazně rozeznatelnou inspirací teoretickou literaturou, která se promítla přímo do hodin, byla Čechovova cvičení z knížky *O herecké technice*: dechové cvičení, pocit malý - velký a pak tzv. čtyři kvality pohybu. Tato cvičení se stala jakýmsi pravidelným úvodem do hereckých hodin, hereckou rozcvičkou, oba pedagogové je z počátku prováděli

¹⁹¹ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁹² Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

¹⁹³ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁹⁴ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

s žáky, s postupem času pak už jen pozorovali průběh cvičení. Co to tedy bylo za cvičení a jakou funkci měla mít v hodině? První cvičení, ve kterém se soustředilo na pozorování vlastního dechu mělo za účel studenty zklidnit a koncentrovat je. Dalším prvkem, když už byli zklidnění, bylo navození si pocitu: nejprve, že jsme úplně malincí a rosteme až jsme úplně největší a zabíráme celý prostor a opačně, přičemž jsme tento pocit měli pouštět do celého těla. Poslední cvičení „čtyř kvalit pohybu“ probíhalo přibližně tímto způsobem: jeden ze studentů musel vymyslet nějaké gesto nebo pohyb, musely to být velké, silné pohyby celým tělem. Následně si všichni toto gesto, pohyb zopakovali, tak jak je cítili sami, teprve pak nastala hlavní část cvičení, ve které museli ono gesto, pohyb zopakovat ovšem ve čtyřech různých kvalitách: modelování, plutí, létání a vyzařování. Účel tohoto cvičení Vlasák spatřoval v opakování, čili získání jakéhosi návyku a také v něm spatřoval jakési základy herectví: „To jsou takové základní věci – abeceda. Pak by se mělo docílit toho, že je to automatické. Jako když se naučíš stupnice, pak je hraješ samozřejmě, kdo je geniální, dokáže je transponovat z fleku.“ Michail Čechov to vyjadřuje podobně: „V každém skutečně velkém uměleckém díle najdete čtyři kvality, které umělec vložil do svého výtvoru: *lehkost, formu, krásu a celistvost*. I herec musí v sobě tyto čtyři kvality pěstovat. Musí jimi vybavit své tělo i řeč, protože to jsou jediné nástroje, které má na jevišti k dispozici. Má-li se jeho tělo samo o sobě stát uměleckým dílem, musí získat a vnitřně procítit i tyto čtyři kvality.“¹⁹⁵ Tato cvičení přinesl do hodiny zkušenější Vlasák, jakožto osvědčený začátek hodin, který aplikoval i na předešlou hereckou skupinu, již vedl s Jitkou Termerovou. Ke „čtyřem kvalitám pohybu“ později Smutná přidala svoji obměnu tohoto cvičení, podle níž se mělo stejné gesto opakovat rozumově, citově nebo pudově. „Čtyři kvality pohybu“ se nikdy neprolnuly do dalších improvizací na hodině, ale obměněná varianta Jitky Smutné se dost často používala v dalších hereckých etudách.

4.3 Uvolněnost a důvěra = funkční kolektiv

Pedagogický přístup obou herců se zakládal na společné zásadě, kterou hned na začátku práce se skupinou svým studentům oba sdělili: „Tady, v tomto čase, mezi těmito lidmi, kteří jsou k vám pozitivně nastavení, neexistují žádné chyby. Máte tu jedinečnou možnost dopřát si tvůrčí svobodu. Nic není špatně, pouze něco může být líp.“¹⁹⁶ Tedy ve smyslu Donellanna: „Irina si musí zapamatovat, že není jejím řemeslem udělat něco správně. „Správně“ neexistuje, přinejmenším pro herce ne, a „špatně“ je úplně stejně pošetilé. Nejsme

¹⁹⁵ Čechov, Michail: O herecké technice, Divadelní ústav, Praha 1996, s. 20.

¹⁹⁶ Balonová, Izabela: Labyrint srdce a džungle světa aneb Jak vyjít na cestu a neupadnout?, absolventská práce, 2005, s. 10.

tu proto, abychom věci dělali správně nebo špatně. Jsme tu proto, abychom je dělali co nejlíp.¹⁹⁷ Tato zásada nekritizování nebo přesněji řečeno konstruktivní kritiky, měla studenty vést k uvolněnosti na hodinách. Uvolněnost oba pedagogové považovali za stěžejní pro práci se studenty, podle nich bez ní nemohla nastat tvůrčí atmosféra a plně se projevit přirozenost jednotlivce. Smutná zpětně reflektuje: „Co jsem se snažila ještě rozvíjet, je pocit vlastních možností – možnost dělat chyby – já jsem se nikdy nezaobírala tím, že bych mohla dělat nějakou chybu, na jevišti to vůbec nemám. Chyba je pro herce špatné slovo – proces je to správné slovo – neřeším chyby – proto je třeba, aby ten pedagog byl vlídnej – aby uvolnil toho člověka.“¹⁹⁸ Pocit uvolněnosti na hodinách, umocňoval pocit důvěry studentů k pedagogickému vedení, co je ale důležité, díky uvolňovacím cvičením dosahovalo se i důvěry mezi studenty. „Abyste mohli společně pracovat musíte být otevření na všechny podněty, abyste byli otevření, musíte se cítit mezi kolegy dobře, abyste se cítili mezi kolegy dobře, musíte jim věřit, abyste jim věřili, musíte se s nimi sblížit, poznat je!“¹⁹⁹ Pro Smutnou bylo důležité dosáhnout ve svých studentech pocitu uceleného kolektivu, loajality vůči němu, podle ní v kolektivu, lze poznat sebe sama: „Mě to přijde paradoxně jako výchova k samému sobě. Protože v tom souboru se mi nepodařilo vychovat solitéry, ale tahle ta týmovost, je úlevná a zároveň nutná, a mnohdy se v tom souboru jednatel uvolnil a dozvěděl se sám o sobě mnohem víc, než v individuální práci. Sounáležitost, to je pojem, kterého si u herců cením – to jsem se snažila vzbudit ve vás – herecká loajalita a sounáležitost k teamu, za který kopu. To je důležité pro práci v divadle. To je moje pojetí pracovní hygieny.“²⁰⁰ Zdá se, že tento pocit se skutečně v studentech podařilo vyvolat, většina absolventských prací jejich studentů se právě myšlenkou týmovosti zabývá, za všechny jedna: „Přitom napojení na partnera, na partnery, vzájemné cítění patřilo k hlavním úkolům naší práce v hodinách herecké výchovy. Zvykali jsme si na tělesnou blízkost, na dotyky. V kolektivních etudách jsme se učili vnímat naši skupinu jako celek, kdy každý má své místo a musí poznat a cítit, kdy je čas na výraznější projev a kdy má naopak nechat vyniknout jiného a jen dotvářet atmosféru. Jan Vlasák na konci každé hodiny rezervoval několik minut na hru s papírovou koulí, kterou jsme si mezi sebou pinkali a která nikdy nesměla spadnout na zem. Byla to vlastně paralela ke společnému hraní. Nahrát a nechat hrát. A hrát s přihrávkou, která přichází. Jitka Smutná nás nechala zpívat společné písně a kladla důraz na to, abychom se nepřekřikovali a snažili se zpívat „spolu“. Ono slovo „spolu“ patří opravdu k jednomu

¹⁹⁷ Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Praha, 2007, s. 235.

¹⁹⁸ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

¹⁹⁹ Balonová, Izabela: Labyrint srdce a džungle světa aneb Jak vyjít na cestu a neupadnout?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 11.

²⁰⁰ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

z klíčových v práci naší skupiny po celé tři roky. Když jsme se dostali k textům, důležitost napojení, vnímání partnera se přenesla do verbální roviny. Šlo o to partnera „slyšet“. „Uslyšet“ opravdu, co říká.²⁰¹ Je nutno ovšem podotknout, že tohoto pocitu skupinosti museli ve svých studentech pedagogové teprve docílit, především svou pozorností a individuálním přístupem k jednotlivcům. Vlasák považoval skupinu, jako složitou záležitost: „Je to složité každý člověk je jiný, skupina nic neznamena, teprve se to musí zformovat. Každý potřebuje něco jiného, každý přijde jinak vybavený, na jiné úrovni, potřebuje pozornost, s každým by se mělo pracovat zvlášť.“²⁰² A skutečně je pravdou, že pro mnohé studenty byl problém se zařadit do kolektivu. Ludvíková píše: „Vzpomínám si ale, že kontakty se spolužáky jsem několik prvních měsíců omezovala téměř na minimum. Důvodem nebyly antipatie. Dělo se tak jednak ze setrvačnosti, tedy proto, že jsem si odvykla mít spolužáky a pak také proto, že jsem zatím nevnímala, že bychom měli společný cíl. Necítila jsem zatím něco jako skupinu. Až čas postupně odhaloval, jak je pro divadelní práci soudržnost kolektivu důležitá.“²⁰³

Právě tento poznatek je pedagogicky velmi cenný především proto, že ve většině teoretických spisů se popisy týkající se herectví zaměřují především na herce jako takového, jeho osobnost, schopnosti, vybavenost, dispozice a rozvíjení těchto dispozic, nebo vysloveně práci na sobě, vnitřní a vnější technice, nikoliv práci na skupině. Nejvíce se podobnému napojení na partnera blíží Donnellan ve své knize *Herec a jeho cíl*, kde stěžejní myšlenkou herectví je jakýsi pomyslný cíl mimo herce, který se neustále proměňuje – tento, cíl se nikdy nenachází v herci samotném, aby se on nemusel a nemohl zabývat svými pocity, ale je vždy mimo něj, před ním a proměňuje se, tedy oním cílem může a dost často je i partner, skupina. Pro Donnellana je důležité, aby herec jednal a nikoliv se zabýval vlastními pocity. Obdobně se na hodinách vyjadřoval i Jan Vlasák, který svým studentům často říkával: „Na pocity se vyser, prostě to zahraj.“

4.4 Společné etudy versus Dialogické jednání

V rámci sjednocování skupiny, ale i osobnostního vývoje jednotlivců se tedy konaly společné etudy, které v různých obměnách měly za úkol vyvíjet vnímání žáků, napojení na sebe a umění improvizace. Byly to především krátké herecké etudy. Tyto etudky měly různý počet členů, od velkých skupinových improvizací až po individuální improvizace. Pomocí improvizací se navozovalo různé atmosféry, které se muselo udržet nebo změnit na úplně

²⁰¹ Ludvíková Tereza: Proč?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 5.

²⁰² Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

²⁰³ Ludvíková Tereza: Proč?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 5.

opačný pocit např. velká radost, se během chvílky změnila na veliký smutek atd.). Děly se také etudy, které měly pevný začátek, prostředek a konec, zbytek byl ponechán na studentech, anebo se improvizovalo na nějaké slovo, které vymyslel někdo ze skupiny. Postupem času si studenti z popudu Smutné začali vytvářet tzv. hereckou abecedu, od písmene A si říkali, co by měl herec mít a používat a na to, co se vymyslelo, se dělalo improvizace np. A – asociace, B – být, C – cesta, D – dialog, důstojnost, E – etudy, elegance, I – inteligence... apod. K etudám a improvizacím se po půlroce, před hereckými klauzurami, začaly v zadáních objevovat i klauniády.

Opakem společných improvizací, bylo v hodině prováděné dialogické jednání. Tuto Vyskočilovu metodu se rozhodla použít Jitka Smutná, v rámci společného poznávání především proto, že sama kurz u Vyskočila absolvovala, ale také jako účelný a účinný vyučovací prostředek, který ji umožnil nejlepším způsobem ukázat žákům, co obnáší pojmy veřejná samota, existence na jevišti a hra. „Základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery) zpravidla o samotě. Z autopsie snad každému známé tzv. samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to, učit se a naučit se podobně autentické, spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci „veřejné samoty“ (Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti „diváků“. V situaci, kdy „jako kdyby“ druzí, diváci, při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu. [...] U většiny může být a bývá cestou sebeobjevování, sebepoznávání a sebepřijetí, u leckterých také cestou seberealizace. To dle předpokladů, nadání a zájmů.“²⁰⁴ Jak tedy toto cvičení probíhalo – ve vymezeném prostoru, připomínajícím rozměry malé scény, museli žáci (každý zvlášť) bez přípravy vstoupit do prostoru a improvizovat, nebyly povoleny žádné pomůcky, žák musel čerpat sám ze sebe: „Cílem improvizace bylo, aby každý z nás během těch dvou minut vyvinul sám se sebou vnitřní dialog. Nesměli jsme si připravit nic předem, šlo o to, abychom na jevišti existovali a aby ta existence byla zajímavá. Samozřejmě, že jsem si svoje výstupy ze začátku promýšlela, myslím, že to dělali i ostatní, ale jak čas plynul a dvouminutovky se stále opakovaly, docházely mi nápady a já musela, ač nerada, přestat s tímhle šizením sebe i okolí a začít vždy od nuly.“²⁰⁵ Během těchto improvizací pedagogové i studenti dospěli společně k jedné herecké pravdě, která se dost často potvrzovala v následné práci: „Když už si myslíte, že nic nevymyslíte, že máte dočista prázdnou hlavu a jste zoufalí, tam se začíná vaše

²⁰⁴? Dialogické jednání, <http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum/ustavy/ustav-pro-vyzkum-a-studium-autorskeho-herectvi/dialogicke-jednani> [4.7.2010].

²⁰⁵ Balonová, Izabela: Labyrint srdce a džungle světa aneb Jak vyjít na cestu a neupadnout?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 12.

opravdové tvůrčí já, oproštěné od všech předsudků, bloků a obav, objevit ho v sobě pro sebe a ostatní bylo hlavním cílem dvouminutových improvizací.²⁰⁶

Jak si lze tedy všimnout oba herci pedagogové víc než půlrok pracovali se svými studenty především a pouze v improvizční rovině, nepoužívali žádné texty. Herecké a scénické základy herectví získávali žáci na základě pozorování ostatních spolužáků, ale především osobní zkušenosti, v onom poznání se následně mohli, díky dlouhodobému opakování etud, znova a znova utvrzovat a získávat tímto způsobem jakýsi přirozený návyk scénického chování.

4.5 Rutina, nálada - proměna, pravdivost

Po půlroce oba pedagogové uznali, že přišel čas pracovat s textem, nikoliv však s celistvou divadelní hrou, nýbrž se jejich pozornost zaměřila na dialogy. Ve snaze ukázat studentům, že herectví nemusí být pouze „radost z tvorby“, ale že se může stát rutinní záležitostí, před kterou se lze bránit pouze tak, že pokaždé je třeba nalézat v textu smysl replik, vybrali záměrně poměrně vysoce stylizované dialogy z Tylova *Švandova dudáka*. Tyto dialogy museli studenti na každé hodině opakovat a hledat v nich pravdivost replik. Více než jeden a půl měsíce nechali studenty zkoušet, jim se to však nedařilo. Takto stylizovaný text nešel žákům tzv. „do pusy“. Promluvy byly strojené, po celou dobu se nedařilo vyvolat okamžik pravdy. Na hodině, kdy se tyto etudy dělaly naposledy, se Smutná rozhodla pro jiný přístup, rozdělila páry a každému zadala dialog různě zparodovat, zahrát jej v nějakém stylu, například jako melodrama, grotesku, psychodrama – repliky najednou začaly ožívat. Podobnou metodu doporučuje i Donnellan, on to však nazývá etudou s extrémí. K čemu tedy tato metoda slouží: „Existuje řada etud, které mohou neviditelnou mysl rozvíjet a posilovat. Během etudy s extrémí zkušebna rezignuje na jakýkoli zdravý rozum a herec hraje určitou scénu s daným extrémně vyhoceným cílem. [...] Někdy to působí jenom podivně, ale příležitostně určitá replika nebo pohled nebo pohyb zazní nepochybným životem. V takovém okamžiku do neviditelné práce vstoupí něco živoucího.“²⁰⁷ Díky této etudě se studenti uvolnili a pochopili, že mohou na daný text nahlížet jinak, z jiného úhlu, nemusí otrocky vyjadřovat význam slov, ale mohou a dokonce by i měli umět předvést, co se skrývá za nimi, měli by ukázat myšlení postav, jejich podtext. Smutná po zadané etudě, dala naposledy zahrát každému tento dialog, již čistě a skutečně se podařilo některým studentům rychle zpracovat ono poučení a slova stará víc jak sto let naplnit současným významem a pravdivostí. Důležité

²⁰⁶ Balonová, Izabela: *Labyrint srdce a džungle světa aneb Jak vyjít na cestu a neupadnout?*, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 12.

²⁰⁷ Donnellan, Declan: *Herec a jeho cíl*, Praha, 2007, s. 98.

ovšem bylo to, že etuda, s kterou Smutná přišla na hodinu, dosáhla svého účinku, budoucí herci pochopili a zpracovali.

Další vyučování Smutná s Vlasákem směřovali především k společné práci na situaci. Žáci měli za úkol nejprve vyvolat nějakou náladu nebo pocit a tu udržet po dobu etudy – měli například vstupovat do prostoru s pocitem, že je to katedrála nebo malý pokojíček a po dobu etudy museli tento pocit udržet. Postupně se učili navodit nějakou atmosféru, kterou následně museli prudce změnit. Během těchto etud se pedagogové snažili studentům předat, jak je důležité, aby v dané situaci každý aktér plnil svou funkci a neporušoval náladu situace. Vybíraly se úryvky textů a na nich se tato schopnost trénovala.

S postupem času a přibýváním textu se Vlasák začal zaměřovat na to, zda studenti situaci chápou a zda vyznívá autenticky, pravdivě. „Jan Vlasák je pedagog, kterému neunikne ani stín nepravdy či pohodlnosti,“²⁰⁸ tvrdí Ludvíková a vzpomíná na cvičení, které za tímto účelem Vlasák se studenty prováděl: „Poprvé výrazněji jsem se s jeho požadavkem na pravdivost setkala, když jsme pracovali na skupinovém přednesu nejslavnějšího Hamletova monologu. Mým partem byla otázka: „Je důstojnější mlčky sklonit hlavu pod šípy osudu nebo vzít zbraň a ukončit tak přívál trápení navždycky?“ Nestačí tuto větu jen říct. Jan Vlasák vyžadoval: „Opravdu se zeptej!“ Tedy promysli obě možnosti, domysli je a zeptej se.“²⁰⁹ Jouvét nazývá stejný jev jinými slovy, pro něj je to upřímnost: „Umění hrát znamená umění nepodvádět tam, kde se podvádí na jiný způsob. Upřímnost se dá definovat jen ve vztahu k dané chvíli. Je to plnost citu, která nemůže trvat a která se mění s každým okamžikem. Upřímnost může být jen vztah mezi citem a myšlenkami nebo činy, stanovisko toho, kdo mluví, jedná a cítí.“²¹⁰

4.6 Text a jeho čtení

Již dříve jsem se zmínila o tom, že text je pro herce jednou z nejdůležitějších složek. Pochopit text při vlastním čtení, interpretovat jej v myšlenkách, je ovšem úplně něco jiného, než jej číst nahlas, je potřeba neviditelný pocit z textu přenést do viditelné roviny přednesu. To se mladým začátečníkům většinou nedaří. Bez této schopnosti nelze učinit další krok k aranžování textu v prostoru. Cílem pedagoga je objasnit, jakým způsobem má člověk docílit toho, aby četl dobře, bez mylných interpretací, bez špatných větných důrazů, špatného emočního zabarvení slov.

²⁰⁸ Ludvíková Tereza: Proč?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 6,

²⁰⁹ Ludvíková Tereza: Proč?, absolventská práce VOŠH, 2005, s. 6,7.

²¹⁰ Jouvét, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 29.

Je potřeba říci, že z počátku si studenti ani neuvědomují a neslyší, že čtou špatně. Úkolem pedagogů bylo uvědomit studentům, že jdou po špatné cestě, ale zároveň jim dát správný směr. Smutná i Vlasák proto zvolili metodu dlouhodobého čtení u stolu – řekli studentům, že se s textem nepůjde do prostoru dřív, než všichni nezačnou chápat text hry a co je důležité správně jej číst. Četlo se tedy dlouho, stejný text na každé hodině. Díky opakování stejného textu studenti začali „slyšet“, co je na jejich čtení a čtení ostatních špatně, ale nedokázali nebo spíše nevěděli, jak to mají změnit. Oba vysvětlovali, že čárky a tečky nejsou podstatné, podstatná je myšlenka, kterou se čte a tím se jí chce předat ostatním. Říkali – „*Intonujete a dáváte špatné větné důrazy, protože u toho vůbec NEMYSLÍTE. Přečtěte ten text prostě. Přečtěte jej takový, jaký je. Nechceme nic jiného. Jenom to PŘEČTĚTE!*“ Podstatné tedy nebylo hrát věty, nýbrž je číst. Nebo také slovy Stanislavského: „Především záleží na myšlenkách, ne na slovech. Linie role jde po podtextu, ne po textu.“²¹¹ O textu a čtení přemýšlí i Jovet: „Text přináší určitý cit a stav, který herec musí prožít. A pak musí říkat text tím tónem, v té náladě, jakou získal citem, ale bez prvotní upřímnosti, jako hudebník který napřed našel tón a pak pozorně zahraje pravou notu. Hercův výraz bude tím správnější, oč bude kontrolovanější. Musíme objevit text ve stavu zrodu, ale nikdy nesmíme vnášet do textu cit.“²¹²

4.7 Blok

„Často se říká, že herec X má větší talent než Y. Přesnější je ale tvrzení, že X má méně zábran než Y. Talent je dávno rozpumpovaný jako krevní oběh. Stačí jen rozpustit krevní sraženinu.“²¹³ Onou krevní sraženinou myslí Donnellan herecký blok. Herecké bloky se dělí do dvou kategorií. První kategorie bloků bych nazvala osobnostní. Osobnostní bloky pramení především z psychiky herce a jeho nejistoty v sebe sama. Druhou kategorií bloků jsou bloky tvůrčí. Ty se objevují při práci na roli a inscenaci, především jsou to momenty ve hře nebo v charakterizaci postavy, které herec nedokáže zpracovat, přijmout za své. Mladí lidé mají spoustu osobnostních bloků, prací pedagoga je ony bloky objevovat a pokusit se pomoci je rozpouštět. Vlasák si myslí, že u takového druhu bloku je důležité „odhalit zdroj z čeho pochází ten blok, to je taky individuální, každý máme jiné předpoklady.“²¹⁴ Nutno dodat, že rozpouštění osobnostních bloků je záležitostí dlouhodobou a vyžaduje usilovnou společnou práci herce a pedagoga. Vlasák se Smutnou takové bloky řešili většinou tím, že

²¹¹ Lukavský, Radovan: Stanislavského metoda herecké práce, Praha, 1978, s. 122.

²¹² Jovet, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967, s. 109.

²¹³ Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Praha, 2007, s. 16.

²¹⁴ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

úmyslně dávali svým studentům protiroli – pokud se studentka cítila nepěkná a to ji blokovalo v práci, dostala roli té nejkrásnější dívky, pokud hereckým blokem byla uzavřenost, herec dostal extrovertní roli, atd. Tento způsob fungoval v tomto souboru velmi dobře, studenti si uvědomovali, že jejich psychika a fyzicky musí hrát, to co cítí jako blok, je jen pocit, který musí překonat.

Bloky tvůrčí se projevují, jak píše Donnellan všude stejně: „Zablokovaného herce provázejí – bez ohledu na zemi a bez ohledu na souvislosti – pozoruhodně podobné příznaky. Dva z nich jsou mimořádně zhoubné: první spočívá v tom, že čím více se herec snaží vymanit se a vyprostit se ze slepé uličky, tím je „to“ horší, jako když se tvář mačká na sklo. Druhým příznakem je pocit izolace, který ten první provází.“²¹⁵ Na tvůrčí blok *Smutná s Vlasákem* používali dvě metody, ta první byla rada: „Musíš toho nechat, neřešit to, ten blok se musí rozpustit, nejde to tlakem, musíš přestat a dělat něco jiného.“²¹⁶ Pedagogové samozřejmě poznali, kdy je tato metoda nutná, a kdy mají použít druhý prostředek, tím bylo neustálé opakování scény, ve které se nacházel blok, dovedli zablokovaného člověka na pokraj jeho psychických sil, aby se v momentě naprostého zoufalství zlomil onen blok a objevila se pravdivost situace. Pedagogové si ovšem museli být jistí tím, že zlomí blok a ne herce. Jeden příklad za všechny. Zkoušely se *Tři sestry*, konkrétně scéna, ve které Solenyj vyznává lásku Irině. Student Michal, který hrál Solenyho měl problém pravdivě vyjádřit zoufalost a prudkost svého citu k Irině, jelikož, sám podobný pocit necítil. Jan Vlasák se nespokojil s pouhou pravdivostí slov, chtěl, aby Michal šel až na dřeň situace, chtěl dosáhnout v Michalovi onoho pocitu zoufalství, a tak situaci stále vracel na začátek a požadoval další a další varianty, dokud se v Michalovi něco nezlomilo a on, se přestal pokoušet něco produkovat a začal jednat. Jeho tvůrčí blok se zlomil, od té chvíle neměl problém situaci hrát. Zde se plně projevila věta, kterou Jitka Smutná prohlásila na jedné z hodin: „Herectví nelze dělat do mírného opocení.“

4.8 Zvědavost

„Herci jsou jako koně, nasávají do nozder všechno možné i nemožné, třeba i ženské nebo alkohol, svědčí jim tempo a rychlost, vstřebávají to do sebe, aby pak transformované dojmy mohli zase ze sebe na jevišti vydat. Život je asi nejlepší studium rolí. A pak se zhodnotí všechno: třeba i ten můj pocit, když jsem sázela brambory. Umínala jsem si, že se pokusím vydělit si čas na vlastní poznávání lidí, na setkávání, rozmluvy, vstupování do dialogu s nimi. To cítím jako moc a moc potřebné pro svou práci.“²¹⁷ Jitka Smutná se snažila

²¹⁵ Donnellan, Declan: *Herec a jeho cíl*, Praha, 2007, s. 16.

²¹⁶ Osobní rozhovor s Janem Vlasákem.

²¹⁷ Benešová, Věra: *Jitka Smutná*, ČT, 7.1. 1991.

ve svých studentech probudit zvědavost k světu kolem sebe. Dávala studentům různé domácí úkoly, jako například, že měli sledovat lidi kolem sebe a pak na hodinách předvádět ty, co je nejvíce zaujali. Nebo měli během pozorování vytvářet příběh sledovaného objektu, hádat, co si myslí. Chtěla, aby přinesli nebo složili báseň. Doporučovala rovněž četbu knih a nejen z oblasti divadla, především znalost dějin divadla považovala za důležitou. Přirovnávala to k lidským kořenům, nechápala a dodnes nechápe mladé herce, kteří se o dějiny dramatu a divadla nezajímají: „Mě by zajímalo, jestli ty lidi přemýšlejí o tom, kdo jsou jejich prarodiče, protože to je stejný, ať už kořeny dramatu, literatury, jsou stejný jako kořeny lidský. Jak můžou hrát, když ty kořeny neznají? Jak můžou zapomenout na svoji babičku, na ty nezapomeneš, ale na to, co tu bylo před osmdesátí lety klidně zapomeneme a hrajeme divadlo, ale jako nás to ani nezajímá. Hrajeme posledních dvacet let a děláme z toho prepanaci. Ještě deset let to bude možný, ale pak se to zhroutí. A každý se dřív nebo později začne zajímat, po kom já jsem? Jakej byl můj táta? A proč jsem tady na světě?“²¹⁸ To vše mělo jeden účel, a to rozšiřovat osobnost studenta – rozšiřovat jeho pozornost, zkušenost, bylo to, jak to oba nazývali „hrabání pod sebe“.

4.9 Shrnutí

Krátce shrnu, co se oba pedagogové pokoušeli svým studentům vštípit a učiním tak jejich vlastními slovy.

Jitka Smutná:

„Od začátku ji nezastírám, jaký ten život může být, a říkám jim, na co se v něm dá vsadit – na příležitost, ale nikoliv na peníze; na pocit, že jsem potřebný v profesi, ale nikoliv na slávu. Radím jim, aby šli za příležitostí třeba i na oblast. A zároveň je upozorňuju, že tam mohou propadnout pocitu, že nejsou tak důležití, jako kdyby byli v Praze, ale že ten pocit je mylný a že se mu musí bránit. A ubránit.“²¹⁹

Jan Vlasák:

„Co jsem předal? No, nepředal jsem nic, spíše jsem se po ty tři roky studia vždy snažil spolu se studenty procházet onou divadelní cestou tak, aby našli sami sebe a pochopili, čeho že se to v tom divadle všichni účastníme. I pro mě, přestože se na té cestě nacházím v závěrečné fázi, je totiž divadlo neustálým tajemstvím. Stále z něho cítím něco nového, co je třeba odhalit a naučit se.“²²⁰

²¹⁸ Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou.

²¹⁹ Musilová, Veronika: Občas je třeba naplnit džbánec, ?.

²²⁰ Pokorný, Jaroslav: Divadlo chápu stále jako tajemství, Pídivadlo, 10, 11, 12, 2004, s. 1.

„Ještě důležitější je, aby si Irina připoměla, že obecenstvo nepřišlo na Julii.

Obecenstvo se přišlo podívat na Irinu. Přesněji řečeno obecenstvo se přišlo podívat na to, co Irina vidí. Irininým úkolem není pokoušet se být někým jiným. Nejenže je něco takového nefér vůči publiku, je to kacířství.“²²¹

DECLAN DONNELLAN

Ve své práci jsem se pokusila na základě herecké a pedagogické práce Jitky Smutné a Jana Vlasáka postihnout několik základních myšlenek, které provázejí herectví a divadlo. Pro svůj záměr jsem si záměrně vybírala pouze činoherní představení a role, jež nejlépe vystihují herecké metody obou herců, přitom je potřeba říci, že ani jeden se do činoherního divadla neuzavírají, jsou plně renesančními osobami, které zajímá svět kolem nich. Tato touha znát a poznávat svět kolem, chutnat jej v jeho plnosti, je to co z jejich osob tvoří zajímavé plnokrevné osobnosti a to vše se samozřejmě na jevišti také odráží.

Stěžejní část práce jsem rozdělila do tří hlavních kapitol, které měly také poukázat na rozdílný přístup nejen hereckých osobností, ale jak práci na roli chápou opačná pohlaví. Díky tomuto rozdělení, jsem dospěla k tomuto závěru:

Oba herci své herectví staví na intuici, každý ovšem jiným způsobem. Zatímco Jan Vlasák, díky podrobné analýze textu a situaci, rozumově dospívá k intuitivně – psychologické hře, svou postavu vytváří především na základě onoho textu, Jitka Smutná na základě intuitivního pojetí postavy a jednání ve scénách, dospívá k rozumovému chápání textu. Oba ovšem nakonec mají svou postavu vnitřně ucelenou. V jejich práci na roli se tedy pojí obojí, jak rozum, tak i cit. Jejich herectví přesahuje rámec pojetí Stanislavského psychologického herectví, protože dokáží svůj postoj vůči postavě komentovat, ale také nejsou herci v Brechtovském slova smyslu, neboť jsou schopni se do role vcítit. Nejvíce se jejich herecká metoda blíží Jouvetovi a Donnellanovi (jež vlastně vychází z těchto tří tradic a hereckých pojetí).

Z poslední kapitoly lze vidět, jak svůj herecký postoj uplatňovali oba herci společně v pedagogické rovině. I zde by šlo samozřejmě najít ještě více míst, kterými by se šlo zabývat, a rozšířit, jako třeba pomoc při práci na roli, nebo herecký dohled při zkoušení s režisérem, ale chtěla jsem poukázat především na ty okolnosti, kterými se jasně podařilo formovat osobnost studenta a jeho postoje k tvorbě. To považuji v pedagogické práci za nejdůležitější.

²²¹ Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Praha, 2007, s. 237.

Resumé

Tato práce je studií zabývající se hereckou a pedagogickou metodou dvou významných českých herců, Jitky Smutné a Jana Vlasáka. Na základě vybraných rolí jsem se pokusila dospět k tomu, jakým způsobem oba herci přistupují ke svým rolím a jak je jejich výkon vnímán kritickou obcí, abych mohla definovat to, co je na jejich hře a herectví typické. V kapitole ONI pak dále bádám, jak Smutná a Vlasák přistupují ke svým žákům – jakým způsobem je formují a co považují ve výuce herectví za důležité.

Summary

This thesis is a study of an acting and educational method of two distinguished Czech actors, Jitka Smutná and Jan Vlasák. Based on selected roles I tried to conclude how both actors approach their characters, and how reviewers perceive their effort, so that I could define what is typical for their acting and dramatic art as a whole. In the chapter THEY I further explore how Smutna and Vlasak approach their students – in what manner they form them, and what they consider important in acting training.

PRAMENY A LITERATURA

KNIHY

- Donnellan, Declan: Herec a jeho cíl, Brkola, Praha, 2007
- Rostand, Edmond: Cyrano z Bergeracu, ARTUR – nakladatelství s.r.o., Praha, 2009
- Brook, Peter: Pohyblivý bod, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1996
- Shakespeare, William: Othello, Evropský literární klub, Praha, 2002
- Shakespeare, William: Sen noci svatojánské, Evropský literární klub, Praha, 1999
- Jouvet, Luis: Nepřevtělený herec, Orbis, Praha, 1967
- Boleslavský, Richard: Herectví – Šest prvních lekcí, Praha, 1948
- Mamet, David: Oleanna, Praha, 1998
- Rapoport, J. : Herec a jeho práce, Svoboda Praha, 1946
- Kužilek, Oldřich: Herecká cvičení, Prievidza, 1984
- Ryšánková, Jiřina: Herec a pohyb, Praha, 1968
- Burov, Albert: Herec a obraz, Slovenský ústřední výbor ZČSSP, Bratislava, 1980
- Lukeš, Milan: Mezi Karnevalem a snem, Divadelní ústav, Praha, 2004
- Cziviš, Jan; Vostrá, Alena; Vostrý, Jaroslav: Candide aneb optimismus, Praha, 1971
- Lukavský, Radovan: Stanislavského metoda herecké práce, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1978
- Bergson, H: Smích, Naše vojsko, Praha, 1993
- Čechov, Michail: O herecké technice, Divadelní ústav, Praha, 1996
- Diderot, Denis: Herecký paradox, Svoboda, Praha, 1997
- Kolektiv autorů: Všeobecná encyklopedie ve čtyřech svazcích; díl 3, m/r, Nakladatelský dům OP, Praha 1997

ČLÁNKY a OSTATNÍ PRAMENY

- Benešová – Trčková, Dana: Magické pohledy jeviště, Týdenník Televize, 27/2008, str.12
- Mlejnek, Josef: Objevit rytmus slov a z veršů vytvořit celek, Týdenník Rozhlas,26/2005, str.5
- Peterka, Roman: Jsem spokojenější člověk, Pražská pětka 10/2008, str.22
- Tučková Jana: Navazovat nitky, Ss 12.5. 90, str. 13
- Vavroš, Jaromír, O Průkazu totožnosti, Rovnost 106/42, 19.2. 91, str. 7
- Maléřová, Zuzana: Jitka Smutná, ND, 4/96, str. 30
- Jandová, Lucie: Jitka Smutná je vášnivá rybářka, Magazín Právo, 28.6. 2008, str. 14
- Maláčová, Markéta: Jitka Smutná léčí humorem, Magazín Právo, 23.2. 1999, str. 19
- Kočánová, Eva: Muziku mám ráda dávno a za paní Johnostonovou jsem vděčná, Stopy v Regionu, 7.2. 2004
- Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993, str.12
- Benešová, Věra: Jitka Smutná, ČT, 7.1. 1991
- Musilová, Veronika: Občas je třeba naplnit džbáněk, ?
- Vlašín, Štěpán: Nezvalův Zlověstný pták v Jamu, Rovnost, 29.1.1966
- Švarcová, Jitka: Jan Vlasák, Televize, 18.1. 1993
- Bundalve, Karel: Cyrano ve Slováckém divadle, Rovnost, 14.6. 1966

- Potyka, Miroslav: Další premiéra SD Cyrana z Bergeracu, Slovácka Jiskra, 4.5. 1967
- Mku: Stále mladý Cyrano, Lidová demokracie, 8. 5. 1967
- Kosková, Šárka: Divadlo pro radost, Nová svoboda, 20.12.1977
- Olšer, Břetislav: Blýskání na časy, Ostravský večerník, 30.11. 1977
- Slavický, Stanislav: Kačerův Cyrano v Ostravě, Lidová demokracie, 20.12. 1977
- Reslová, Marie: Cyrano – chlapecký sen o čistotě. Aneb proměny romantického hrdiny, Svět a divadlo, 2005, roč. 16, č. 6.
- Kosková, Šárka: Rváč na scéně SDO, Nová svoboda, 25.7.1979
- Sochorovská, Valeria: Tři variace na jedno téma, Mladá fronta, 18.12.1979
- Mik: Umělecký zážitek u Burianů, Lidová demokracie, 1. 12. 1979
- Slavický, Stašek: Variace na motivy I. S. Turgeněva, Práce, 14. 12. 1979
- Pokorný, Jaroslav: Divadlo chápu stále jako tajemství, Pídivadlo, 10, 11, 12, 2004, s. 1-2
- Srna, Zdeněk: Netradiční Othello, Brněnský večerník, 19.5.1982
- Mjk: Tragédie lidské důvěřivosti, Lidová demokracie, 18. 7. 1984
- Fialová, Kateřina: Othello, Mladá fronta, 3.7.1984
- Pěková, Hana: Do hlubin člověka, Večerní Praha, 17.5. 1984
- Kol: Obchodní cestující hledá lásku, MFD, 18.8. 2003
- ?: Trvalky na pražských scénách, Týdeník Rozhlas, r.13., č. 14/2003, s.4
- Hořínek, Zdeněk: Tragédie promarněných nadějí, LN, 4. 3. 2003
- Bundálek, Karel: Shafferova hra v Mahenově divadle, Rovnost, 1.10.1982
- Srna, Zdeněk: Zdařilé vykročení, Brněnský večerník, 23.11. 1982
- Bundálek, Karel: Maryša v netradičním výkladu, Rovnost, 20.5. 1983
- Königsmar, Václav: Klasika nastavená dnešku, Tvorba, 31. 8.1983
- Hüttner, Vojtěch: Happy end se nekonal, Brněnský večerník, 5.7. 1983
- Maléřová, Zuzana: Nežné srdce režiséra, VP XXXVI/242, 12.12.1990
- Tvrzník, Jiří: Dokonalá prohra, MFD, r.I., č. 91., 15.12.1990, s. 2
- Rolečková, Eva: Národní opět nešťastně, LD XLVI/302, 28.12.1990, s. 5
- Cmíral, Jan: Marhoul poněkud těžkopádný, RP, r. 1. , č. 12, 15.1. 1991, s. 4
- Benešová – Trčková, Dana: Magické pohledy jeviště, Týdeník Televize, 27/2008, str.13
- (Tof): Tři krát pro dva, Hospodářské noviny, 2. 10. 1998
- Urbanová Alena: Oba jsme přece lidé, Divadelní noviny, č. 17/1998, s. 4
- Mikulka, Vladimír: Oleanna nepřeje feministkám, Lidové noviny, 19.9. 1998, s. 13
- Šrámková, Vítězslava: Z obětí vítězem a naopak, Týdeník Rozhlas, 30.11. - 6.12. 1998
- Mlejnek, Josef: Zločin a trest se vrátil do Řeznické, MF Dnes, 20.2.1999, str.21
- Paterová, Jana: Zápletka s oddacím listem se groteskně rozrůstá, LN, 25.10.1999
- MD: Začarované nábřeží, Svobodné slovo, 19.11. 1974
- Kmuniček, Jan: Jitka Smutná, Program, Východočeské divadlo v Pardubicích, 65. sezóna, 1974-1975
- Tůma, Martin: Tři večery v Ostravě, Scéna 77, 17.11.1977, s. 3
- Houdek, Jiří: Všichni moji strážní andělé, Televize, 1999/48, s. 14-15
- Procházka, Jan: Ostravský a pražský Rváč, Svobodné slovo, Praha, 5.12.1979
- Kotarbová, Eva: co právě děláte?, Ostravský večerník, 5.3.1980
- Papazová, Sija, překlad sl: Ostravských Třináct vůní v Bulharsku, Ostravský večerník, 1.12.1981
- ?: Hra z autorské dílny Ypsilonky, Lidová demokracie, Praha, 11.2. 1981

- Štefanides, Jiří: O herectví, Maruše a třináctí vůních, Nová svoboda, Ostrava, 26.9.1981
- Štefanides, Jiří: Přitažlivých třináct vůní, Ostravský večerník, 13. 5. 1980
- Dvořák, Jan: A ještě jedna vůně dobrého divadla, Scéna 80, Praha, 1.6.1980
- Štefanides, Jiří: O intimnostech modní společnosti, Scéna 82, Praha, 26.11.1982
- Šerberová, Alžběta: Jsem Smutná, i když jsem veselá, Ahoj, 1/95, s. 6
- Kuban, Vít: Poslední premiéra činohry Národního divadla, SS, 88, 1996, 242, 15.10., s.13
- Urbanová, Alena: Příliš „klasický“ Hrdina západu ve Stavovském divadle, Denní telegraf, 5, 1996, 238, 10.10., s. 11
- Šrámková, Vítězslava: V dobré hře musí mít každá věta svou vůni jako ořech nebo jablko, Týdeník Rozhlas, 1996, 4., 10.11., s. 4
- Stanislavčík, Tomáš: Hrdina západu trochu jinýma očima, Slovo, 11.1. 1997, s. 13
- Kábrt, Jan: Skvělý tah s Černým mlékem, MF Dnes, 23. 11. 2004, s. C/9
- Reslová, Marie: Tý druhý smrti se musíš bát, Divadelní noviny, 14. 12. 2004, roč. 13, č.21, s. 6
- Paterová, Jana: Kačer mladého Rusa chápe, Lidové noviny, 25.11. 2004, roč. 17, č. 274, s. 18
- Kolářová, Kateřina: Jitka Smutná se rizika nebojí, MF Dnes, 27.10. 2007
- Hrbotický, Saša: Jak milující matka „lečí“ homosexualitu, Hospodářské noviny, 21. 12. 2006, s. 9
- Kříž, Jiří P., Bigotnost muž udusit i lásku mateřskou, Právo, 15.2.2007, s.17
- ?: Zlomatka, http://divadla.kdykde.cz/cinohra/praha/17234___zlomatka, [4.7.2010]
- ?: Dialogické jednání, <http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum/ustavy/ustav-pro-vyzkum-a-studium-autorskeho-herectvi/dialogicke-jednani> [4.7.2010].
- Ludvíkova Tereza: Proč?, absolventská práce VOŠH, 2005
- Balonová, Izabela: Labyrint srdce a džungle světa aneb Jak vyjít na cestu a neupadnout?, absolventská práce VOŠH, 2005
- Osobní rozhovor s Janem Vlasákem
- Osobní rozhovor s Jitkou Smutnou

PŘÍLOHA Č. 1

Jitka Smutná

Počet	Autor dramatu	Název dramatu	Režisér	Divadlo	Role	Pozn.	Rok
1.	Shakespeare, William	Benátský kupec	Nedbal, Miloš	DISK	Nerrisa	altern.	1973
2.	Majakovskij, Vladimir	Štěnice	Novotný, Petr	DISK	Zoja Berjozkinová		1973
3.	Vorončuková Rachil, Kramovová Nina N.	Začarované nábřeží	Bittl, Zdeněk	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Věra		1974
4.	Sauvajon, Marc-Gilbert	Kdo nezabil Davida	Vosáhlo, Petr	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Fru		1974
5.	Moliere	Šibalství Scapinova	Engelová, Lída	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Hyacinta		1975
6.	Wilde, Oscar	Vějíř lady Windermeové	Ševčík, Oto	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Lady Agata Carlislová		1975
7.	Dávidová, Taréz	Načasované štěstí	Vosáhlo, Petr	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Nina	tit.role	1975
8.	Matuška H., Kraus A.	Vysoké nebe	Bittl, Zdeněk	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Maruš, jeho dcera		1975
9.	Shakespeare, William	Jak se vám líbí	Skladan, Karol	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Celie		1975
10.	Jirásek, Alois	Lucerna	Bittl, Zdeněk	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Hanička		1976
11.	Wilde, Oscar	Dobry večer, pane Wilde	Bittl, Zdeněk	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Cecílie Cardenová		1976
12.	Suchovo-Kobylin, Alexandr Vas.	Svatba Krečinského	Vosáhlo, Petr	Východočeské divadlo Pardubice 54 - 93	Lidočka	altern.	1976
13.	Gorin, Grigorij	Thyl Ulenspiegel	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Kalleken		1976
14.	Shakespeare, William	Sen svatojánské noci	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Hermie		1976
15.	Lermontov, Michail J.	Maškaráda	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Nina		1977
16.	Roščin, Michail	Ešelon	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Irina, její dcera		1977

17.	Vampilov, Alexandr	Provinční anekdoty	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Viktorie		1978
18.	Čapek, Karel a Josef	Lásky hra osudná	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Isabella, Marja		1978
19.	Máša, Antonín	Rváč	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Máša Pěrekatovová		1979
20.	Salynskij, Afanasij	Letní toulky	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Nad'a Olhovcovová		1979
21.	Schmid, Jan	Třináct vůní /Z deníku žákyně/	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Maruška		1980
22.	Gogol, Nikolaj V.	Ženitba	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Agáta, nevěsta		1980
23.	Šotola, Jiří	Cesta Karla IV do Francie a zpět	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Beatrix de Châtillon		1980
24.	Shakespeare, William	Bouře	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Miranda - Ariel	altern.	1981
25.	Jílek, Jan	Můj hrad	Brynda, Karel	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Katka		1981
26.	Radzinskij, Eduard	Bez lásky i smrti	Janík, Josef	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Ona	texty písní	1981
27.	Euripidés	Ifigenie v Aulidě	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	?		1982
28.	Máša, Antonín	Ani slovo o lásce	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Alena		1982
29.	Tyl, Josef Kajetán	Tvrdohlavá žena	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Madlenka		1983
30.	Dyk, Viktor	Krysař	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Lora	dramat. E.F. Burian	1983
31.	Hack, Peter	Krásná Helena	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Helena		1983
32.	Marceau, Félicien	Vajíčko	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Lucie Berhouletová		1984
33.	Hrabal, Bohumil	Hlučná samota	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Mančinka	dramat. Schorm	1984
34.	Gribojedov, Alexandr S.	Hoře z rozumu	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Lízinka		1984
35.	Bouček, Josef	Noc pastýřů	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Anna Rybová		1984
36.	Shakespeare, William	Othello	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Šašek Othello		1985
37.	Leonov, Leonid	Zlatý kočár	Brynda, Karel	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Dášenska		1985

38.	Vančura, Vladislav	Pekař Jan Marhoul	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Josefina	už z Terkou N.	1985
39.	Gorkij, Maxim	Vassa Železnová	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Polja		1985
40.	Horváth, Ödön von	Povídky z Vídeňského lesa	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Helena		1986
41.	Vitrac, Roger	Vlkodlak	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Henriette		1986
42.	Čapek, Karel	Loupežník	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Cikánka a ?		1986
43.	Fischerová, Daniela	Princezna T.	Pistorius, Luboš	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Smeraldina		1986
44.	Jirásek, Alois	Lucerna	Vildman, Miroslav	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Klásková		1986
45.	Kazancev, Alexej	Starý dům	Korčák, Jakub	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Zinajda Semjonovna, její matka		1987
46.	Williams, Tennessee	Tramvaj do stanice touha	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Stella, její sestra		1988
47.	Hubáč, Jiří	Modrý pavilon	Sádková, Eva	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Anděla		1988
48.	Albertová, Helena	Příběh Jana Jakubce	Engelová, Lída	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Vendula		1988
49.	Čechov, A. P.	Racek	Brynda, Karel	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Polina Andrejevna, jeho žena		1989
50.	Werich, Jan	Helenka je ráda aneb Slaměný klobouk	Boubelík, Zdeněk	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Klára, modistka		1989
51.	Suchý, Jiří	Výhybka	Boubelík, Zdeněk	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Eleonora		1989
52.	Havel, Václav	Asanace	Adamovič, Jozef	Státní divadlo Ostrava 48 -95	Macourkova		1990
53.	Vančura, Vladislav	Pekař Jan Marhoul	Kačer, Jan	Národní divadlo	Josefina	s Vlašákem	1990
54.	Topol, Josef	Sbohem, Sókrate	Kačer, Jan	Národní divadlo	Joglasová		1991
55.	Kleist, Heinrich von	Katynka z Heilbronnu	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Hospodyně Brigita		1992
56.	Hilbert, Jaroslav	Falkenštejn	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Mlada z Jenštejna		1992
57.	Hilbert, Jaroslav	Katynka z Heilbronnu	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Hospodyně Brigita	obn. Prem.	1992
58.	Pirandello, Luigi	Je to tak - chtete-li	Pistorius, Luboš	Národní divadlo	Paní Sirelliová	s Vlašákem	1992
59.	Přidal, Anto-	Sáňky se	Kačer, Jan	Národní divadlo	Alžběta		1993

	nín	zvonci					
60.	Mirštík, Vilém a Alois	Rok na vsi	Krobot, Miroslav	Národní divadlo	Plhalka		1993
61.	Přidal, Antonín	Oblak a valčík	Kačer, Jan	Národní divadlo	Kuchařka/Dáma		1993
62.	Shakespeare, William	Romeo a Julie	Töpfer, Tomáš	Töpfrova herecká společnost	Chůva		1994
63.	Ibsen, Henrik	Peer Gynt	Kačer, Jan	Národní divadlo	Přistěhovalecký pár, Průvodce kabaretem, Nádvěstevnice kostela		1994
64.	Šimáčková, Helena	Theatrum Passionale aneb Zrcadlo umučení Pana Ježíše	Töpfer, Tomáš	Umělecká agentura Foibos, a. s.	Matka		1994
65.	Feydeau, Georges	Leona si pospíšila - Nebožka panina matka	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Klementýna		1995
66.	Synge, John Millington	Hrdina západu	Kačer, Jan	Národní divadlo	Vdova Quinová		1996
67.	Dostojevskij, Fjodor M.	Běsi	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Praskovja Drozdovová		1997
68.	Goethe, Johann W.	Faust	Krejča, Otomar	Národní divadlo	Marta		1997
69.	Hrubín, František	Romance pro křídlovku	Krobot, Ivo	Národní divadlo	Matka Teriny		1997
70.	Čechov, A. P.	Racek	Polák, Roman	Divadlo Bez zábradlí	Polina Andrejevna, jeho žena		1998
71.	Shakespeare, William	Romeo a Julie	Deák, Juraj	Národní divadlo moravskoslezské Ostrava	Chůva z domu Capuletů		1999
72.	Přidal, Antonín	Noc potom	Krobot, Ivo	Národní divadlo	Růža		1999
73.	Hrabal, Bohumil	Hlučná samota	Schorm, Evald	Divadlo Bez zábradlí	Starší cikánka		1999
74.	Goldflam, Arnošt	Smlouva	Goldflam, Arnošt	Národní divadlo	Stáza		1999
75.	Klicpera, Václav Kliment	Hadrián z Římsů	Krobot, Ivo	Národní divadlo	Jenověfa		2001
76.		Starci na chmelu	Kracik, Petr	Společnost F.A.C.T. Praha	Předsedová	muzikál	2001
78.	Petrovič, Petar Pecija	Taková poušť	Herz, Juraj	Divadlo Bez zábradlí	Pela		2001
79.	Kudláčková, Johana; Žan-	České sekretářky	Žantovská, Irena	Národní divadlo	Sekretářka		2001

	tovská, Irena						
80.	Jirásek, Alois	Lucerna	Morávek, Vladimír	Národní divadlo	Komorná		2001
81.	Balák, Luboš	Švejkův vnuk... a slavnější než děd?	Pavelka, Ondřej	Národní divadlo	Vokounková		2001
82.	Aischylos	Oresteia	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Sbor otrokyň		2002
83.	Shakespeare, William	Romeo a Julie	Morávek, Vladimír	Národní divadlo	Chorus, plačky		2003
84.	Örkény, István	Rodina Tótů	Eszenyi, Enikő	Divadlo Bez zábradlí	Gizi	altern.	2003
85.	Russell, Willy	Pokrevní bratři	Fahrner, Martin	Divadlo J. K. Tyla Plzeň	Paní Johnstonová	muzikál	2003
86.	Goldflam, Arnošt	Prospaný život	Staněk, Akram	Národní divadlo	Paní Hela		2003
87.	Bergman, Ingmar	Scény z manželského života	Zajíc, Ondřej	Dejvické divadlo	Paní Jacobiová		2003
88.	Shakespeare, William	Coriolanus	Rajmont, Ivan	Národní divadlo	Valerie		2004
89.	Kudláčková, Johana; Žantovská, Irena	Tančírna	Žantovská, Irena	Kongresové centrum	Vonáskova	altern.	2004
90.	Fenwick, Jean-Noel	...nebylo by libo Nobela?	Postránecký, Václav	Divadlo Radka Brzobohatého	Georgetta	altern.	2004
91.	Stroupežnický, Ladislav	Naši furianti	Pitínský, J.A.	Národní divadlo	Františka Bušková		2004
92.	Sigarev, Vasilij	Černé mléko	Kačer, Jan	Národní divadlo	Pokladní		2004
93.	Shaw, G.B.	Pygmalión	Dočekal, Michal	Národní divadlo	Paní Eynsford-Hillová		2005
94.	Nowakowski, Doman	Ústa Micka Jaggera	Zajíc, Ondřej	Odeon Art Servis s.r.o.	Anna Sliwkoska	altern.	2005
95.	Kudláčková, Johana; Žantovská, Irena	České sekretářky	Žantovská, Irena	Divadlo Bez zábradlí	Sekretářka	obn. Prem.	2005
96.	Havel, Václav	Žebrácká opera	Lang, Michal	Švandovo divadlo	Elizabeth Peachumová	altern.	2005
97.	Kopecký, Milan	Dveře aneb Pany, vy jste náhoda	Glancová, Helena	Agentura AP Prosper	Eva Boučková	dcera	2005
98.	Gershe, Ivo T.	I motýli jsou volní	Smyczek, Karel	Divadlo Na Prádle	Matka		2006

99.	Nowakowski, Doman	Ústa Micka Jaggera	Zajíc, Ondřej	MDP Rokoko	Anna Sliwkoska	obn. Prem.	2006
100.	Gelardi, Mario	Zlomatka	Gábor, Peter	Divadlo v Řeznické	Matka	dcera	2006
101.	Steinbeck, John	Na východ od ráje	Zajíc, Ondřej	MDP ABC	Fay		2007
102.	Tolstoj, Lev N.	Anna Karenina	Gábor, Peter	MDP ABC	Kněžna Štěrbachá	Vlasák	2007
103.	Wilder, Thornton	Naše městečko	Gábor, Peter	MDP ABC	Paní Morganová	Vlasák	2007
104.	Vögel, Stefan	Dobře rozehraná partie	Engelová, Lída	MDP ABC	Rosalie	Vlasák	2008
105.	Jirásek, Alois	Lucerna	Morávek, Vladimír	Národní divadlo	Komorná	obn. Prem.	2008
106.	Gombár, Dodo	Kauza Divá Bára	Gombár, Dodo	MDP Rokoko	Pepinka		2008
107.	Rosten, Leo	Pan Kaplan má třídu rád	Hanuš, Miroslav	MDP ABC	Nelly Gray		2009
108.	Janků, Jiří; Svojtka, Petr	Superčlověk	Svojtka, Petr	MDP Rokoko	Mamina		2009
109.	Jirotko, Zdeněk	Saturnin	Havelka, Ondřej	MDP ABC	Teta Kateřina		2010

PŘÍLOHA č. 2

Jan Vlasák

Počet	Autor dramatu	Název dramatu	Režisér	Divadlo	Role	Pozn.	Rok
1.	Dürrenmatt, Friedrich	Herkules a Augiášův chlév	Hynšt, Miloš	Státní divadlo Brno	Osmý poslanec	Hrůza, Luboš	1964
2.	Brecht, Bertolt	Matka Kuráž a její děti	Hynšt, Miloš	Státní divadlo Brno	Voják		1964
3.	J. K. Tyl	Jan Hus	Rímský, Pavel	Divadlo bratří Mrštíků	Havlík		1964
4.	Nezval, Vítězslav	Milenci z kiosku	Skrbková, Lola	JAMU	Sluha		1965
5.	Wilde, Oskar	Jak je důležité mítí Filipa	Pléva, Libor	JAMU	TdDr. Chasuble		1965
6.	Nezval, Vítězslav	Zlověstný pták	Pléva, Libor	JAMU	Zlověstný pták		1965
7.	Williams, Tennessee	Skleněný zvěřinec	Hejda, Alois	JAMU	Tom Wingfield		1965
8.	Shakespeare, William	Komedie plná omylů	Rímský, Pavel	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Antifol Syrauský		1966
9.	Gogol, Nikolaj V.	Ženitba	Stehno, Jiří	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Kočkarev		1966
10.	Bréal, Pierre Aristide	Husaři	Čech, František	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Kapitán		1966
11.	Andersen, Hans Christian	Sněhová královna	Jambor, František	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Pohádkář		1967
12.	Casona, Alejandro	Jitřní paní	Stehno, Jiří	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Martin Narcés		1967
13.	Rostand, Edmond	Cyrano z Bergeracu	Rímský, Pavel	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Kristian de Neuvillette		1967
14.	Mrštíkové, Vilém a Alois	Maryša	Rímský, Pavel	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Francek		1967
15.	Dumas, Alexandre ml.	Dáma s kaméliemi	Jurda, Rudolf	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Gustav		1967
16.	Doyle, Monte	Signál k vraždě	Švarc, Miloš	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Reg Cartright		1967
17.	Shakespeare, William	Veselé paničky windsorské	Jurda, Rudolf	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Cajus		1968
18.	Rostand, Edmond	Romantikové	Neubauer, Karel	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Masky		1968
19.	Hrubín, František	Oldřich a Božena aneb Kryavé spiknutí v Čechách	Neubauer, Karel	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Guntr		1968

20.	Tyl, J. K.	Paličova dcera	Čech, František	Slovácké divadlo Uherské Hradiště	Podleský		1969
21.	Štěpánek, Jan Nepomuk	Ďáblův mlejn	Hradil, Pavel	Divadlo Petra Bezruče Ostrava 56-80	Otto Leben- šteinský		1971
22.	Heller, Joseph	New Haven - naš cíl!	Hradil, Pavel	Divadlo Petra Bezruče Ostrava 56-80	Golfista		1971
23.	Jílek, Jan	Pták Ohnivák a liška Ryška	Müller, Alois	Divadlo Petra Bezruče Ostrava 56-80	Král Zlatého zámku		1971
24.	Goldoni, Car- lo	Poprasky v Chiozze	Lichý, Saša	Divadlo Petra Bezruče Ostrava 56-80	Titta Nane		1972
25.	Priessová, Gabriela	Gazdina roba	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Samko Jagoš	scéna Zdeňka Nejedlého	1972
26.	Shakespeare, William	Veselé paničky windsorské	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Pan Vodička, Pan Hošek	scéna Zdeňka Nejedlého	1972
27.	Štech, Václav	Třetí zvonění	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Kejla	Myron	1972
28.	Shakespeare, William	Romeo a Julie	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Tybalt, Gregorio		1973
29.	Čapek, Karel	Loupežník	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Učitel		1973
30.	Tyl, J. K.	Strakonický dudák	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Nelejšvák		1973
31.	Bukovčan, Ivan	Luigiho srdce	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Frank Morris		1973
32.	Shakespeare, William	Mnoho povyku pro nic	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Mnich František		1973
33.	Drda, Jan	Hrátky s čer- tem	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Solfernus		1973
34.	Čapek, Karel	Matka	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Kornel		1974
35.	Kákoš, Jan	Dům pro nej- mladšího syna	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Matouš		1974
36.	Ostrovskij, Alexandr dr. N.	Vlci a ovce	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Vasilij Ivanovič Berkutov		1974
37.	Vampilov, Alexandr	Loňského léta v Čulimsku	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Šamanov		1974
38.	Stehlík, Milo- slav	Mordová rokle	Ondrejko, Ján	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Vašek		1975

39.	Kruczkowski, Leon	Němci	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Policejní úředník, Hejní		1975
40.	Dürrenmatt, Friedrich	Návštěva staré dámy	Zajíc, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Její VII.-IX. Manžel		1975
41.	O'Neil, Eugene	Smutek sluší Elektře	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Adam Brant	alternace Filip Jan	1976
42.	O'Casey, Sean	Penzion pro svobodné pány	Krejčík, Jiří (dramatizace)	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	O'Brian		1976
43.	Jirásek, Alois	Lucerna	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Dvořan	alternace	1976
44.	Gorin, Grigorij	Thyl Ulenspiegel	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Král Filip		1976
45.	Shakespeare, William	Sen svatojánské noci	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Theseus		1976
46.	Lermontov, Michail J.	Maškaráda	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Kazarin		1977
47.	Bolt, Robert	At' žije královna	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Morton		1977
48.	Rostand, Edmond	Cyrano z Bergeracu	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Carano de Bergerac		1977
49.	Brecht, Bertolt	Kavkazský křídlový kruh	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	1. obrněný jezdec, svobodník		1978
50.	Vampilov, Alexandr	Provinční anekdoty	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Kamajev		1978
51.	Suk, Josef	Radúz a Mahulena	Hynšt, Miloš	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Mužský sbor		1978
52.	Vasiljev, Boris	Let'te bílé labutě	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Fjodor Burianov		1978
53.	Drda, Jan	Dalskabáty, hříšná ves	Müller, Alois	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Lupino komediant		1979
54.	Weber, Carl Maria von	Čarostřelec	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Samiel	opera	1979
55.	Máša, Antonín	Rváč	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Lučkov Avděj Ivanovič, rytmistr	Smutná	1979
56.	Salynskij, Afanasij	Letní toulky	Jansa, Bedřich	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Boris Kulikov	Smutná	1979
57.	Máša, Antonín	Rváč	Kačer, Jan	Divadlo E.F. Buriana 59-91	Lučkov Avděj Ivanovič, rytmistr	alternace	1979
58.	Tyl, J. K.	Jan Hus	Koval, Radim	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	Štěpán Pálec, mistr sv. Písma		1980
59.	Schmid, Jan	Třináct vůní /Z deníku žákyně/	Kačer, Jan	Státní divadlo Ostrava 48 - 95	?	Smutná	1980
60.	Pick, Jiří Robert	Sen o vzdálených jezerech	Palla, Josef	Divadlo E.F. Buriana 59-91	Rudla Stein		1980

61.	Kazancev, Alexej	Na jaře se k tobě vrátím	Palla, Josef	Divadlo E.F. Buriana 59-91	Cvětajev		1980
62.	Shakespeare, William	Othello	Hajda, Alois	Státní divadlo Brno	Othello, urozený Maur		1981
63.	Jílek, Jan	Hloupý Honza	Slavík, Oldřich	Státní divadlo Brno	Černokněžník	alternace, Reduta	1981
64.	Tyl, J. K.	Paličova dcera	Roštínský, Jaromír	Státní divadlo Brno	Aktuár Květný		1981
65.	Koloč, Zdeněk	Holátka	Koloč, Zdeněk	Státní divadlo Brno	Petr Kepka, jeřábík		1982
66.	Shaffer, Peter	Amadeus	Hradil, Pavel	Státní divadlo Brno	Antonio Salieri		1982
67.	Pogodin, Nikolaj	Třetí, patetická	Drozdov, Gleb Borisovič	Státní divadlo Brno	Fjodor Ďatlov		1982
68.	Mrštíkové, Vilém a Alois	Maryša	Hajda, Alois	Státní divadlo Brno	Francek, pátý rekrut		1983
69.	Shaw, G. B.	Pygmalion	Roštínský, Jaromír	Státní divadlo Brno	Profesor Henry Higgins	Reduta	1983
70.	Hrubín, František	Křišťálová noc	Hajda, Alois	Státní divadlo Brno	Jenda		1983
71.	Shakespeare, William	Othello	Pistorius, Luboš	Realistické divadlo ZN	Jago		1984
72.	Daněk, Oldřich	Sen smíchovské noci aneb Schůze strašidel Prahy 5 v zahradní restauraci U Polívků	Glanc, Ivan	Realistické divadlo ZN	Karel Horký		1984
73.	Dursi, Massimo	Bertoldo	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	?		1985
74.	Šuškin, Vasilij	Čáry na dlani	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	Saša Něvěrov		1985
75.	Kreisler, Georg	Dnes večer s Lola Blau	Kavčiak, Milan	Hudební divadlo Karlín od 79	Leo Glückamnn	alternace s Kačerm, Semafor	1986
76.	Calderón de la Barca, Pedro	Život je sen	Pistorius, Luboš	Realistické divadlo ZN	Clarín		1986
77.	Green, Graham	Cesty s tetičkou	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	Pan Visconti ad.		1986
78.	Shakespeare, William	Dvanáctá noc aneb...	Kačer, Jan	Studio Bouře Praha	Šašek Feste		1986
79.	anonym	Aucassin a Nicoletta	Kříž, Karel	Realistické divadlo ZN	?		1987
80.	Radzinskij, Eduard	Lunin aneb Jakubova smrt	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	Druhý vrah	alternace	1987

81.	Pirandello, Luigi	Šest postav hledá autora	Pistorius, Luboš	Realistické divadlo ZN	Režisér		1987
82.	Gribojedov, Alexandr S.	Hoře z rozumu	Pistorius, Luboš	Realistické divadlo ZN	Anton Antonovič Zagoreckij		1987
83.	Korostyljov, Vadim	Je světlý však můj žal	Kříž, Karel	Realistické divadlo ZN	Alexandr dr. G. Čavčadze		1987
84.	Dorst, Tankred	Merlin aneb Pustá zem	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	Kay	Lebl asistent režie	1988
85.	Shakespeare, William	Tragédie krále Richarda II.	Kříž, Karel	Realistické divadlo ZN	Maršálek, Hrabě Northumberland		1988
86.	autoři jsou režiséři	Res publica aneb Jak jsme nezažili 20. léta	Fréhár, Jiří; Krobot, Miroslav; Kříž, Karel	Realistické divadlo ZN	?		1988
87.	Petruševská, Ludmila	Tři dívky v modrém	Fréhár, Jiří	Realistické divadlo ZN	Valerij		1988
88.	Voltaire	Candide	Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	Candide		1989
89.	Dostojevskij, Fjodor M.	Zločin a trest	Polesný, Viktor	Realistické divadlo ZN	Svidrigajlov		1989
90.	režiséři	Res publica II. Aneb Tak jsme to zažili	Kříž, Karel; Krobot, Miroslav	Realistické divadlo ZN	?		1989 po R.
91.	Pinter, Harold	Tři lekce lásky	Kříž, Karel	Realistické divadlo ZN	Důstojník, Houbař		1990
	Čapek, Karel	Ze života hmyzu	Krobot, Miroslav	Národní divadlo Praha	II.slimák		1990
92.	Shakespeare, William	Sen noci svatojánské	Kačer, Jan	Letní Shakespeareovské Slavnosti	Oberon		1990
93.	Vančura, Vladislav	Pekař Jan Marhoul	Kačer, Jan	Národní divadlo Praha	Marhoul	Smutná	1990
94.	Přidal, Antonín	Průkaz totožnosti	?	Divadélko Na hradbách Brno	?	Bulis, Srba	1991
95.	Shakespeare, William	Jak se vám líbí	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Charles		1991
96.	Skácel, Jan	Chyba broskví	Kačer, Jan	Lyra Pragensis Praha			1991
97.	Molina, Tirso de	Sevillský svědce kamenný host	Krobot, Miroslav	Národní divadlo Praha	Don Gonzalo de Ulloa		1991
98.	Kleist, Heinrich von	Katynka z Heilbronn	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Zbrojnoš Božina		1992
99.	Kohout, Pavel	August August, august	Polesný, Viktor	Činoherní studio Ústí na Labem	Pan ředitel Holz knecht		1992

100.	Hilbert, Jaroslav	Falkenštejn	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Vítek z Krumlova		1992
101.	Kleist, Heinrich von	Katynka z Heilbronnu	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Zbrojnoš Božina	obnovená prem.	1992
102.	Pirandello, Luigi	Je to tak - chcete-li	Pistorius, Luboš	Národní divadlo Praha	Pan Sirelli	Smutná žena	1992
103.	Werfel, Franz	Dům radosti, dům smutku	Goldflam, Arnošt	Divadlo Na zábradlí	Nejedlý		1992
104.	Miller, Arthur	Smrt obchodního cestujícího	Kačer, Jan	Národní divadlo Praha	Charley		1992
105.	Zeyer, Julius	Radúz a Mahulena	Schartová, Markéta	Národní divadlo Praha	Stojmír, král tatranský		1993
106.	Witkiewicz, Stan. Ignacy	Blázen a jeptiška	Czesany, David	A Studio Rubín	profesor Ernest Walldorff		1993
107.	Gogol, Nikolaj V.	Ženitba	Krobot, Miroslav	Národní divadlo Praha	Onučkin, bývalý důstojník		1994
108.	Topol, Josef	Nightingale for Dinner	McLaren, Ewan	Misery Loves Company			1994
109.	Steigerwald, Karel	Nobel	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Vašíček		1994
110.	Strejček, Alfréd	Mystik František Drtikol	Strejček, Alfréd	Lyra Pragensis Praha			1994
111.	Ghelderode, Michel de	Rudá magie	Záchenská, Mária	Divadlo v Řeznické	Hieronymus		1995
112.	Nelson, Richard	Dva shakespearovští herci	Smoček, Ladislav	Národní divadlo Praha	Tilton		1995
113.	Shakespeare, William	Cymbelín	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Pisanio		1995
114.	Matys, Rudolf	Žakér	Kofránková, Hana	Lyra Pragensis Praha			1995
115.	Strindberg, August	Věřitelé	Russel, Robert	Národní divadlo Praha	Gustav		1996
116.	Máša, Antonín	Podivní ptáci	Kačer, Jan	Národní divadlo Praha	Waltr Broch		1996
117.	Miller, Arthur	Poslední Yankee	Polesný, Viktor	Divadlo Ta Fantastika	Leroy Hamilton		1996
118.	Synge, John Millington	Hrdina západu	Kačer, Jan	Národní divadlo Praha	Michael James Flaherty	Smutná	1997
119.	Shaffer, Peter	Dar Gorgony	Polesný, Viktor	Divadlo Ta Fantastika	Edward Damson		1996
120.	Friel, Brian	Translations	Bishop, Nancy	Black Box Praha	Jimmy	všichni angličani	1997
121.	Hrubín, František	Romance pro křídlovku	Krobot, Miroslav	Národní divadlo Praha	Tatínek		1997
122.	Durych, Jaroslav	Bloudění	Pitínský, J. A.	Národní divadlo Praha	Kněz		1998

123.	Mamet, David	Oleanna	Štindl, Petr	Národní divadlo Praha	John	jenom 3 osoby	1998
124.	Hrabal, Bohumil	Obsluhoval jsem anglického krále	Krobot, Miroslav	Národní divadlo Praha	Gumový král, Básník, Chytrák		1998
125.	Dostojevskij, Fjodor M.	Zločin a trest	Polesný, Viktor	Divadlo v Řeznické	Svidrigajlov		1998
126.	Přidal, Antonín	Průkaz totožnosti	Defler, František	Divadlo u stolu Brno			1999
127.	Bulgakov, Michail	Mistr a Markétka	Meleshkina-Smilková, Oxa-na	Národní divadlo Praha	Vyšetřovatel (Tajemník)		1999
128.	Shakespeare, William	Antonius a Kleopatra	Rajmont, Ivan	Národní divadlo Praha	Ventidius		1999
129.	Kishon, Ephraim	Oddací list	Zajíc, Ondřej	MDP Rokoko	Daniel Ben Cur		1999
130.	Tetourová, Ivana	Karel Zeman 50		Lyra Pragensis Praha		lit. Večer	1999
131.	Sidon, Karol	Latríny	Goldflam, Arnošt	Divadlo v Řeznické	Plukovník		1999
132.	Miller, Arthur	Čarodějky ze Salem	Zajíc, Ondřej	MDP Rokoko	Místogovernér		2000
133.	Klíma, Ladislav	Slavná Nemesis	Jařab, David	Divadlo v Celetné	Doktor		2000
134.	Spergr, František	Z města do města		Lyra Pragensis Praha		lit. Večer	2000
135.	Simon, Neil	Miláček Boží	Potužil, Zdenek	MDP Rokoko	Joe Benjamin	alternace	2000
136.	Puškin, Alexandr Serg.	Kamenný host, Rusalka	Kříž, Karel	Pidivadlo	Hlas Komtura	pedag. Vedení	2001
137.	Goldman, James	Lev v zimě	Zajíc, Ondřej	MDP Rokoko	Jindřich II.		2001
138.	Albee, Edward	Křehká rovnováha	Janeček, Jaromír	Jihočeské divadlo České Budějovice	Tobiáš		2002
139.	Anouilh, Jean	Skřivánek	Potužil, Zdenek	MDP Rokoko	Otec, Inkvizitor		2002
140.	Ionesco, Eugene	Král umírá	Polesný, Viktor	Divadlo v Řeznické	Lékař		2002
141.	Miller, Arthur	Smrt obchodního cestujícího	Polesný, Viktor	MDP Rokoko	Willy Loman		2003
142.	Shakespeare, William	Hamlet	Bělohradská, Lucie	Letní Shakespeareovské Slavnosti	Claudius	alternace	2003
143.	Jarry, Alfred	Král Ubu	Dušek, Jaroslav	Divadlo v Řeznické	Ředitel, Kapitán Obruba		2003

144.	Shakespeare, William	Oko za oko	Lang, Michal	Švandovo divadlo	Kníže, vídeňský Vincentio		2004
145.	Shakespeare, William	Romeo a Julie	Huba, Martin	Letní Shakespeareovské Slavnosti	Kapulet		2004
146.	Shepard, Sam	Pravý západ	Brabec, Jaroslav	Divadlo pod Palmovkou	Lee		2004
147.	Diamond, I.A.L.	Rád to někdo horké?	Palouš, Pavel	Západočeské divadlo Cheb	Joe (Josefina)		2004
148.	Moliere	Škola pro ženy	Hrbek, Daniel	Švandovo divadlo	Oront		2005
149.	Štourač, Pavel	Vakokodeska		Divadlo Continuo Malovice		!!!!	2005
150.	Shakespeare, William	Večer tříkrálový	Polesný, Viktor	Letní Shakespeareovské Slavnosti	Malvolio		2005
151.	Mamet, David	Konkurenti	Kracik, Petr	Divadlo pod Palmovkou	Shelly Levene		2006
152.	Moliere	Skapinova šibalství	Fedotov, Sergej	MDP ABC	Argant		2006
153.	Ibsen, Henrik	Peer Gynt	Svojtka, Petr	MDP Rokoko	Knoflíkář		2007
154.	Tolstoj, L. N.	Anna Karenina	Gábor, Peter	MDP ABC	Kníže Ščerbacký	Smutná	2007
155.	Wilder, Thornton	Naše městečko	Gábor, Peter	MDP ABC	Doktor Gibbs	Smutná	2007
156.	Vögel, Stefan	Dobře rozehraná partie	Engelová, Lída	MDP ABC	Fred Kowinski	Smutná	2008
157.	Pavel, Ota	Zlatí úhoři	Goldflam, Arnošt	MDP Rokoko	Tatínek		2008
159.	Carière, Jean-Claude	Mahabharáta	Zajíc, Ondřej	MDP ABC	Vjása		2009