

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

Praha, 2015

MgA. Adriana  
Kubištová Máčiková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**ASPEKTY HERECKÉ PRÁCE S DŮRAZEM NA  
AUTENTICITU**

**kočovní divadlo jako cesta k autentickému herectví**

**MgA. Adriana Kubištová Máčiková**

Vedoucí práce : doc. Miroslav Krobot

Oponent:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Alternative and puppet theatre and its theory

**Dissertation**

**ASPECTS OF ACTORS WORK WITH EMPHASIS ON  
AUTHENTICITY**

**Road show as a way to authentic acting**

**MgA. Adriana Kubištová Máčiková**

Advisor of the dissertation: doc. Miroslav Krobot

Opponent:

Date of thesis defence:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2016



## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Aspekty herecké práce s důrazem na autenticitu

Kočovné divadlo jako cesta k autentickému herectví

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Disertační práce *Aspekty herecké práce s důrazem na autenticitu s podtitulem Kočovní divadlo jako cesta k autentickému herectví*, mapuje fungování kočovného Divadla koňa a motora. Dokládám to deníkovými záznamy ze samotného putování s koněm a maringotkou v okolí Nitry, v oblasti Šluknovského výběžku a na východním Slovensku. Na základě prožitků z kočování a hraní po vesnicích pro diváky neznalé divadla, se snažím nacházet cestu k hereckému růstu. Snažím se pojmenovat konkrétní problémy v herectví, se kterými jsem se sama potýkala během svého studia a praxe. Jejich možné řešení se snažím nacházet ve svých osobních zážitcích z kočování.

## **Abstract**

This dissertation - Aspects of actors work with emphasis on authenticity, Road show as a way to authentic acting, charts behaviour of our Divadlo koňa a motora (Theatre of a horse and a engine). I add here our diaries from wandering with the horse and a caravan in surroundings of Nitra, in the Šluknov region and also in eastern Slovakia. Due to the experience made by wandering itself and acting in front of audience, that is not used to visit theater, I try to find a way to grow up in acting. I also try to name particular problems in actors work, that I was facing up during my studies and praxis. Their possible solutions I try to find in my personal experiences from wandering.



## **Poděkování**

Chci poděkovat prof. PhDr. Janě Pilátové a doc. Miroslavovi Krobotovi za cenné připomínky. Adamovi Kubišovi za podporu a tři zábavné děti (Antona, Vavra a Alžbetu). Těm děkuji za možnost pozorovat principy hravého přístupu v praxi.

A v neposlední řadě svým kolegům a kamarádům, o kterých je tato práce a kteří se mnou šli tou cestou.

## **OBSAH**

1. Úvod
  - 1.1. Autenticita

### **PRVNÍ ČÁST**

2. Počátek
  - 2.1. Hráčství
  - 2.2. Hraní si
  - 2.3. Existence neboli bytostné bytí

3. Předpoklady
  - 3.1. Strach
  - 3.2. Ambice/ Snaha/ Píle
  - 3.3. Klid
  - 3.4. Svoboda
  - 3.5. Přítomnost a připravenost
  - 3.6. Spontánnost
  - 3.7. Zbavení se zbytečností
  - 3.8. Zvědavost a kreativita
  - 3.9. Trpělivost
  - 3.10. Otevřenost
  - 3.11. Kontrola/ Sebekontrola

4. Možnosti
  - 4.1. Čas
  - 4.2. Herecká energie a intenzita
  - 4.3. Nadhled
  - 4.4. Důslednost
  - 4.5. Divák
  - 4.6. Prostor

5. Herectví

5.1 Autorské herectví

5.2 Bytostné herectví

6. Zastavení u pojmů

6.1 Dialogické jednání

6.2 Kočovní divadlo

## **DRUHÁ ČÁST**

7. Divadlo koňa a motora a putování s koněm a maringotkou.

7.1 Příběh maringotky

7.2 Maringotka 2008

7.3 Maringotka 2012

7.4 Maringotka 2014

## **ZÁVĚR**

8. Obrazová příloha

9. Seznam literatury

## 1. Úvod

Toto je, nebo chce být práce o tom, jak může být kočovné divadlo prostředkem k nacházení autentického hereckého výrazu. Jak může zkušenost z divadla, pro které je nezbytné „vydat ze sebe vše“ („poslat se“), dopomoci herci hledat samého sebe. Zbavit se strachu. Zbavit se všeho nepotřebného. A nacházet jenom to nezbytné.

Jsem herečka. A tuto práci tedy píši z pohledu herečky. A je určena především pro herce. A z toho vyplývá její nevědecký tón. Chci, aby to, co se snažím říct, bylo stravitelné. Aby to mohlo k čtenáři proniknout. Je to něco jako příručka námětů k zamyšlení. Nebo, dalo by se říci, Kapesní průvodce pro herce. Příručka, kterou jsem já jako herečka často postrádala, když jsem se neuměla hnout z místa. Taky je to především moje vlastní cesta. Ze zážitků z kočování a dialogického jednání mi vyvstaly aspekty herecké práce, které mi přijdou zásadní. Pro herecký rozvoj. Pro můj vlastní rozvoj. Zamýšlím se nad tím, jak je možné s nimi pracovat. Jak je využít v běžné divadelní praxi. Nejsou to žádná řešení. Žádné návody na to, jak k něčemu dospět. Já totiž vůbec nevím, jak by měl vypadat výsledek. To, o čem píši, je cesta.

Moje práce chce být směsí prožitého, vyzorovaného a promyšleného. Směsí na téma „autentické herectví“. Mám tím na mysli herectví jako základní kámen divadla. Herectví sdílné, organické. Takové, které je založené na vztahu herce a diváka a umí z něho čerpat. Takové herectví, které přiměje diváka říci, myslet si anebo alespoň cítit, „že chce do toho obrazu vstoupit, že ho chce okusit, že to jablko odněkud zná, je mu blízké a chce vědět jak chutná, chce se ho dotknout, přivonět.“ (Tak nějak to říká Prof. Vladimír Mikeš.)

Celou práci tvoří dvě hlavní části.

1. část – zabývá se otázkami samotné herecké práce a dokládá je zážitky z kočování „Divadla koňa a motora“.

2. část – mapuje práci „Divadla koňa a motora.“ Je zde k přečtení historie a vývoj divadla. A sepsané deníky ze tří konkrétních ročníků putování maringotky.

PRVNÍ ČÁST jsem rozdělila na tři kapitoly. POČÁTEK, PŘEDPOKLADY a MOŽNOSTI.

V první kapitole – POČÁTEK – se snažím nastínit, jak sama vnímám svoji práci – práci herečky. Bytostnou existenci na jevišti tu vnímám jako spojení dvou přístupů. Přístupu dítěte a sázkaře. Spojení hráčství s hraním si.

Ve druhé kapitole – PŘEDPOKLADY – se chci věnovat práci, která je vnitřní. Snažím se pojmenovávat zásadní problémy, které herci brání v rozvoji, se kterými se potýká, kterých by se měl vyvarovat. Jako jejich základního jmenovatele vnímám strach. Ten stojí úplně na počátku a od něj se všechno odvíjí. Dalo by se říct, že se jedná o základní aspekty herecké práce. Mohly by být vlastní jakékoliv herecké práci, se kterou jsem se během svého života seznámila. Ať už jako divák, pozorovatel, pedagog, režisér, herec nebo člověk jinak spjatý s procesem divadelní práce. Své pozorování jsem podrobila důkladnější analýze. Dokládám je zážitky z kočovného života.

Ve třetí kapitole – MOŽNOSTI – se chci věnovat konkrétním disciplínám, které jsou viditelné, a herec s nimi může pracovat. Téma strachu se však pořád navrácí i v této kapitole jako základní problém. I zde se snažím udávat příklady z inscenací Divadla koňa a motora a samotného kočování.

Ve všem se snažím vycházet ze svých osobních zkušeností – studia herectví na DAMU u doc. Miroslava Kroboty, práce se svými kolegy režiséry, Michalem Hábou a Šimonem Spišákem, se kterými jsem během svého doktorského studia pracovala na inscenacích divadelních skupin T601, radikální undergroundové skupiny hledající možnosti divadla Lachende Bestien a kočovného Divadla koňa a motora. Také chci vycházet ze svých pedagogicko-režijních zkušeností s herci.

DRUHOU ČÁST tvoří deníky z putování Divadla koňa a motora z let 2008, 2012, 2014, stručná historie maringotky a krátká zamyšlení nad

smyslem a průběhem celého kočování. Deníkové zápisky jsou v co největší míře autentické.

## 1.1 Autenticita

### Úvod neboli důvod zkoumání autenticity

Sedím v divadle. Divadlem mám na mysli sál, více či méně konvenčního rázu, tovární halu, stan, starou synagogu, auto, zkrátka cokoli v čem se může odehrávat jednání, jakýkoliv prostor nesoucí vlastnosti jeviště tím, že proti němu stojí hlediště, diváci, lidé sledující jednání. Tak já sedím, nebo stojím v tomto divadle a přihlížím k onomu jednání. A většinou mě napadne jedna a ta samá otázka: „Proč? Proč se to tady děje?“ Většinou se dívám na snahu o sdělení nějakého názoru nebo položení otázek k jistému tématu, pak je častá snaha o pobavení, o více či méně překvapivý humor, který mi na základě stupně své překvapivosti pokazí, nebo zvedne náladu. Setkávám se se snahou překvapit, šokovat, někdy trochu útočit na diváka. Častokrát mne potkává snaha o formální změnu výrazových prostředků směřující k řekněme zvýšení umělecké hodnoty, k upřesnění sdělovaného nebo k ozvláštňení... Nevím. Přemýšlím, že se tady na mně něco hraje, nebo se to hraje pro mě, nebo bez ohledu na mě. Přemýšlím, že to tady někdo hraje, někdo jedná. Přemýšlím, jak se u toho asi cítí. Přemýšlím, proč mě ten člověk zajímá, nebo nezajímá. Zda ví, že o něm přemýšlím. Až najednou se stane něco, co naprosto změní směr mého uvažování. Najednou vidím, cítím, že oni přemýšlí o mně, že ví, že o nich přemýšlím, a čekají, co já na to. A tady pro mě začíná divadlo. Autentické divadlo autentického herce.

**Proč se to stalo, kde nastala změna? Čím probudili můj zájem? Čím se ho snažíme v divácích probudit svou prací my? Jaké jsou aspekty onoho autentického herectví? Co to je? Co si vyžaduje?**

Tak na tyto otázky se pokusím odpovědět během této práce.

### Autenticita v herectví

Asi by bylo výhodné vyjasnit si, co zamýšlím tímto tolik dnes používaným a moderním slovem, po kterém je taková poptávka.

Divadlo je od své podstaty lží, nápodobou nebo transformací nápodoby skutečnosti, reality. Herectví je samo sebou také napodobováním, předstíráním, lhaním, předváděním něčeho, co není opravdu. Také „*„v životě“ tedy mimo zřejmý umělecký kontext, pojmy jako „hrát“, „herec“, „hrát divadlo - nebo divadýlko“ označují něco falešného, nepravého, klamavého*“<sup>1</sup> A přesto vynakládáme tolik úsilí, abychom skrze něj hledali pravdu a cestu k lidstvu, světu, sami k sobě. Proč? Myslím, že je to tím, že kromě lži v něm můžeme spatřit taky pravdu. Pravdu momentálního okamžiku. Kontaktů. Naplněné chvíle. Pravdivost hry a nutnosti. Vnímáme divadlo a jeho možnosti jako ideální místo pro živé setkání. Je to vůbec možné? Je toho vůbec možné divadlem dosáhnout? Kde tu pravdu hledat? V divadle, které je ve většině plné vykonstruovanosti, kalkulace, přetvářky, předstírání, nudy, nezájmu a výčet by byl dlouhý. A vždycky k tomu zas a znova sklouzává, zas a znova se vrací k této své stránce. Aby se z toho bláta mohlo opět vyhrabat na světlo. A to je koloběh. Existence pravdy není možná bez esence přiznané lži. Proč to tak je? Divadlo je takové, jako lidstvo, je jeho obrazem, zrcadlením, protože ho dělají lidé. Naše hraní je také obrazem nás. Naším zrcadlením. Co z toho vyplývá? Abychom mohli v divadle či v herectví nacházet pravdu, nesmíme mu upírat jeho lež.

Skrze studium vývoje divadla člověku neujde neustálá snaha tvůrců divadlo obměnit, najít, co je mu vlastní. Autentické. Pořád se táží po jeho smyslu. Zas a znova ho objevují. Snaží se zbavit zbytečností, které brání opět nacházet herce jako jeho základ. Často se vymezují vůči předchozí etapě, která však tím, že se nerozvíjela dál, ustrnula v „*mrtvolnosti*“. Etapa nabyla dojmu, že na něco přišla. Že je nějaká. Zastavila se ve své etapě. A divadlu nevyhovuje stav. Herectví nevyhovuje stav. Divadlo stejně jako herectví musí být pořád v pohybu. A tam někde bych zkoušela hledat onu autenticitu. Autenticita musí být vždy ve vztahu. Ve vztahu k něčemu konkrétnímu. K potřebám doby. A ty potřeby se pořád mění. Jsou v pohybu. Stejně jak se pořád měníme my.

A jaké jsou momentální potřeby doby? Co vlastně žijeme za dobu? Jde nám, jako divadelníkům o potřeby minority, která vůbec jeví o něco jako

---

<sup>1</sup> AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE KATEDRA AUTORSKÉ TVORBY A PEDAGOGIKY. Hic sunt leones: o autorském herectví. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, 8. S., ISBN 80-7331-001-5.



divadlo zájem? Nebo o potřeby lidu, většiny? Dobu patrně tvoří všichni. Každopádně nejde o to potřebám doby vyhovovat. Nejde o to, se jim podřizovat. Jde nám o to, snažit se dobu pochopit a čerpat z ní. Mít ji jako východisko. Vytvořit si k ní vztah a tento vztah může být výchozím bodem pro autentické herectví. Je to neustálé hledání pravdy v době lži. Jenomže vždy jsou ty pravdy jiné a někde jinde. Jako jsou jinde a jiné i lži. Všechno je pořád v pohybu. Je tedy možné říci, že autenticita je hledání vztahu k neustálému pohybu. Tedy vztah, který se pořád proměňuje.

Nejautentičtější byl náš prvotní popud vyjet s maringotkou. Naše obrovská touha opustit město a divadelní sály a vytáhnou divadlo provětrat ven na vzduch mezi „obyčejné lidi“. Viděli jsme, že se u nás na dědinách nic neděje. Že za celé léto přijede do vesnic akorát pouť. Že většina lidí, pro které jsme hráli, viděla divadlo jednou v životě. Nebo vůbec. Na počátku byla potřeba, pnutí. Potřebovali jsme to my. Abychom viděli, jakým způsobem divadlo může mít smysl. Takto jsme se vztahovali k době i k sobě. Taktéž jsme potřebovali zpomalit čas.

A najednou jsme se z těch nadšenců pro kočovné divadlo stali nadšenci pro kočovné divadlo, kteří si hrají na kočovné divadlo. Doteď si pamatuji na ten vzrušující pocit důležitosti, jak poprvé kráčíme s Květou (klisnou) a s maringotkou do první vesnice. Jak řveme do megafonu první ohlášky. Hrajeme první představení. A jak se z nás postupně stali kočovníci. Špinaví a smradlaví. Kteří už poněkolkáté tlačí maringotku z bláta. Kteří musí vstát a postarat se o koně, i když prší a mají kocovinu. Měnili jsme se my, měnil se náš pocit i náš vizuál. Měnil se i náš vztah k maringotce a k tomu, co děláme. A vše se to dělo v závislosti na životě, který jsme žili. Vše to bylo neustále v pohybu a autentické.

A ve chvíli, kdy píší tuto práci, jsme se i my s Divadlem koňa a motora dostali „do epochy“. Pochopili jsme, že jsme něco vytvořili. Bylo to ve své cestě autentické. Až jsme přišli do stavu. Budeme muset hledat dál.

Všechno, co se děje, je svým způsobem autentické, tudíž originální a jedinečné. Autenticita totiž potřebuje vztah a všechno je teda autentické ve vztahu k něčemu jinému. Když mluvím o autentickém kole z první republiky, autenticita kola se vztahuje k první republice. Když mluvím o jeho replice

z roku 2013 od výrobce kol Filipa z Hrnčiaroviec, nejedná se už o autentické kolo z první republiky, ale o repliku kola, která je ale autentická. Kdyby ji však Filip začal vydávat za autentické kolo z první republiky, takže ji uměle vztahovat k něčemu, k čemu autentický vztah nemá, lhal by, a tím by ji ochudil o její autenticitu. Tedy ve výsledku se autenticita repliky ve vztahu k replice nezměnila. Změnilo se však vnímání.

Na základě tohoto příkladu je možné říci, že když mluvíme o autenticitě, pojmenováváme něco, co se lží nevydává za něco, co není. Když člověk kočuje a stává se divadlem takřka nepřetržitě, není téměř možné, aby nebyl autentický. Během představení přikrýváme seno, aby nezmoklo, staráme se o koně, nebo zachraňujeme kolo před odcizením. Když jedeme ulicí, děláme ohlášky, nebo jenom kouříme či jíme, jsme divadlem a uvědomujeme si to. Když táboříme za vesnicí, divadlo často pokračuje. Život téměř není oddělený od divadla. Třeba kostým se časem stane vaším civilem a civil kostýmem. Všechno se to přiznává. Na nic jiné totiž není čas. (V divadelním provozu to funguje poměrně jinak. Člověk něco žije a pak přijde do práce, do divadla a něco hraje. Je to složitější. Jak se k tomu postavit? Jak to hrát. Co s tím, když hraji Julii, ale přitom jsem máma tří dětí, se kterými celý den zažívám, jak poznávají svět? Tak to přiznat.)

Autenticitou v herectví může tedy být přiznání nebo znovunalezení své původnosti. Možno ji nazvat i snahou přestat se snažit jevit takový, jak bych se chtěl jevit. Jednoduše přestat předstírat to, co nejsem. Ale pak je tady namísto otázka, co jsem?

Pro divadlo to může znamenat přiznání se k divadlu. A v herectví právě přiznání se k hraní. Slovo přiznání by mohlo v sobě nést stopu viny. Přiznáváme se většinou k nějaké chybě, nebo k nějakému přečinu, který nás má mrzet. A tak to není. Mohli bychom použít slovo zveřejnění. Zveřejnění toho, že hraji divadlo. Zveřejňuji, že nejsem Mercuccio, ale máma od tří dětí, která hraje Mercuccia, jsem herečka.

Na maringotce je toto zveřejnění úplně automatické a přirozené, jelikož nás diváci potkávají dlouho před i po představení. Jsou způsoby jak tuto kvalitu zahrnout do našeho způsobu hraní v „klasickém“ divadle. A tím si otevřít nové možnosti. Které by nám za normálních okolností přišly drzé, nepřijatelné, či

neslučitelné s naší rolí. Na pouličním kočovném divadle si lze zkusit, že slučitelného s naší rolí je toho mnohem víc, než by si herec za normálních okolností byl schopný připustit.

Jistou formu tohoto zveřejnění lze někdy vysledovat na vystoupeních lokálních ochotnických souborů na jarmarcích, sousedských akcích, masopustu a podobně. Příkládám zážitek, kdy měl na jistém posvícení vystoupit takový místní spolek. Jeho členové před představením popíjeli se sousedy pivo a diskutovali novinky. Pak šli hrát. A to jejich východisko bylo pro mě přesné. Ten herec „Jozef“ ještě těsně před tím, než začal hrát, ještě řekl něco jako: „A teď už hrajeme.“

Zhlédla jsem několikrát představení Divadla z pasáže. Je to profesionální divadlo z Banské Bystrice, jehož herci jsou mentálně postižení. Jsou to opravdu profesionální herci. Někteří jsou v divadle již 15 let a za svoji práci dostávají plat. Je zajímavé se na ně dívat. Ve svém výrazu jsou naprosto jedineční. Jedna herečka během hraní úplně bezděčně zareagovala na diváka, který se výrazně smál. Řekla: „Líbí se vám to, co? Dobře to hraji.“ A pokračovala přirozeně dál. Byl v tom život.

Určitě netvrdím, že všechna představení, kdy se diváci s herci potkávají již před představením, či ve kterých dochází ke komentáři ze strany herců, jsou přirozeně autentické. Nemusí to tam být vůbec. Můžeme v rámci intra – před představením konverzovat s diváky a pak začít hrát, a nemusí to mít na naše hraní žádný vliv. A taky si nemyslím, že míra zveřejnění, jakou jsem popisovala v předchozích příkladech, je pro autenticitu nutná. Projevy zveřejnění mohou být úplně minimální, až nepostřehnutelné. Ale promění kvalitu vztahu herce a diváka i samotného herectví.

Ale co si pod tím vším představit v praxi? Mnohem víc než o podnikání nějakých konkrétních kroků jde dle mého názoru o nastavení, o změnu myšlení. Neznám žádný konkrétní recept, jak se zveřejnit. Ale myslím, že je možné o tomto zveřejnění uvažovat. Nastavit se tím směrem. Změnit myšlení směrem ven za pomoci nadhledu. Ale o tom později.

Samozřejmě, že každé divadlo ví, že je divadlo, herec ví, že je herec a divák je o tom také obeznámen. Nejde však jen o uvědomění, jde o to veřejné přiznání. Tedy zveřejnění.

Herec ví, že je tady divák a hraje se pro něj, a přitom se tváří, jako by to tak nebylo. Herec ví, že není Othello, ale přitom se tváří, že to tak je. Herec ví, že to, co se tady děje, není civilní rozprava v obchodě, a přitom se tváří, že to tak je. Herec lže, předstírá, ale nepřiznává to, nebo lépe nezveřejňuje. Divadlo a herectví je přirozeně a z podstaty lež a předstírání. Ale když se tváříme, že to tak není, je to lež na druhou. A ještě k tomu omezuje naše prostředky a možnosti k vyjádření. Když to všechno zveřejníme a začínáme s tím pracovat, začínáme mít co dočinění s autenticitou. S autenticitou ve vztahu k divadlu, ve vztahu k herectví. Přestávají nám v práci bránit mantinely reality a zkušenosti. Otevírá se nám prostor divadla, kde čekají nové možnosti a zkušenosti. Ale jak toho prakticky docílit? To je otázka mnohem zásadnější. A myslím, že na ni musí hledat odpověď každý sám. Ale už to, že ji hledá, je krok vpřed.

Jak už jsem předešlela, z velké míry je to otázka nastavení. Člověk se musí sám v sobě otevřít tímto směrem.

Toto zveřejnění může být použito s různou intenzitou, závisle od estetického vnímání a potřeb tvůrců. Může mít naprosto minimalistické projevy, či projevy enormních rozměrů. V každém případě by však mělo bránit hercovu přílišnému ponoru do sdělovaného, ale přinášet mu právě volnost, která sebou nese možnost nadhledu a bytostného, autorského přístupu.

Je však důležité brát na zřetel, že práce herce ve velké míře sice existuje sama sebou, ale ve většině případů je herec přece jen článkem fungujícím v řádu inscenace pod vedením režiséra. Většina herců nemá to ideální štěstí a nepracuje ve skupině, kterou vede režisér, s jehož viděním se všichni ze skupiny ztotožňují. Většina herců, pracuje „v provozu“. Buď pracují v kamenných divadlech, nebo jsou na volné noze, každopádně se potkávají s režiséry a s prací, která má podle jejich osobního měřítka různé kvality, jsou s ní různě srozumění. Někdy dokonce slyším herce, kteří říkají, že už hodně dlouho nehráli v něčem, co by se jim opravdu líbilo, za co by se skutečně postavili. Pak přistupují k tomu, že začínají tvořit sami, přejímají role režisérů,

tvůrců. Je to těžké, protože lepší nějaká práce, nežli žádná a taky je nutné platit nájem, energie, školku, plenky...

O co však jde a co z toho vyplývá? Je možné, aby herci pracující v divadelním provozu, kde jsou na nich a jejich herectví kladené různé požadavky a nároky, mohli pracovat podle zásad a doporučení, které zde předesílám? Nebo je k tomu nutná právě ona kompaktní skupina, která soustředěně pracuje na svém cíli? Nebo je to vždy jenom o osobním, vnitřním nastavení každého zvlášť? O tom, co hledám, a o co mi jde. O tom, jestli se chci schovávat, nebo zveřejňovat. Nebo mi stačí, že mám práci, kterou se užívím, a jinak mi stačí život, který vedu. To jsou otázky.

## 2. Počátek

Během celé doby, co se zabývám divadlem a zejména herectvím, se stále znovu vracím k jedné a té samé otázce: „Existuje nějaký základ? Někaký nejzákladnější základ herectví? Někaký počátek?“

Co kdybychom ten základ zkusili hledat mimo divadelní budovy, instituce a školy. Zkusme ho hledat právě v zážitku kočování a otevřeného, drsného hraní před lidmi.

Divadlo je o člověku. Protože ho dělají lidé. A co je důležité, živí lidé, tady a teď. Herectví je také o člověku, protože ho dělají lidé, živí lidé, tady a teď. A divák? Člověk. Tady a teď.

Co je dřív? Herectví, nebo divadlo? Nebo přicházejí zároveň? Herectví začíná s vědomím. Když se dívám na uklízečku, která uklízí po divokém představení, je to skvělé divadlo. Ale není to herectví. Ona nehraje, uklízí. Ani neví, že se na ni dívám. Když to zpozoruje, začne se ošívát a pak se zeptá, jestli něco nepotřebuji. Ale jak stojí na tom jevišti, je to pořád dobré divadlo. Když má herec zahrát uklízečku, uklízející jeviště po divokém představení, ošívá se od začátku. Něco vymýšlí, zametá, kleje, zpívá. Někdo více, někdo méně vtipně, zábavně, zajímavě. Ale je to většinou menší divadlo než opravdová uklízečka. Ale je to herectví. Ale uklízečka nehraje, uklízečka je uklízečka, kdyby věděla, že se na ni dívá sto lidí, pravděpodobně by z divadla nebylo nic (když to není herečka, co si přivydělává). Uklízečce chybí vědomí sdělení a vědomí hry.

Dostala jsem se tedy k tomu, že existuje divadlo bez herectví a herectví bez divadla. Divadlo bez herectví je však velice jednostranná záležitost a většinou je založené na pozorování někoho, kdo neví, že je pozorován, až na voyeurství. Není to samozřejmě pravidlem. Divadlem bez herectví bychom mohli nazývat i divadelní představení, které vytváří lidé (herci), jejichž práce postrádá všeho, co se zde snažíme pojmenovat. Ale nepostrádá tento počin s absencí herectví automaticky divadla? Mohli bychom ale říct, že divadlem bez herectví a dokonce bez herců, je třeba ohňostroj. A také tedy musíme říct, že vnímání toho, zda se jedná o divadlo, závisí na úhlu pohledu pozorovatele a

posuzovatele. Jsou herci, kteří evidentně hrají, může se jednat tedy o herectví, ale svou činností nevytváří nižádné divadlo. (Nižádné dění, nižádný zájem pozorovatelů.) A můžu se snad tedy dostat i k tomu, že ono autentické herectví je herectví, které vytváří divadlo.

Obecně lze tedy říci: Herectví zde budeme vnímat jako vědomé působení na jevišti s vědomím, že jsem pozorován a náležitě s tím nakládám.

Můžeme též pozorovat „profesionální“, herce, kteří si herectvím vydělávají na živobytí. Lze o nich říci, že svou profesi ovládají dobře i výborně, umí pracovat s hlasem, pohybem s textem, působí uvolněně. Vytváří zdání pravdivosti svého konání a bytí na jevišti. Dokáží se „převtělovat“ do svých postav, tak že jsou v každé inscenaci úplně jiní. K nepoznání převtělení. Ale nějak mě nezvou, abych „chtěla do toho obrazu vstoupit.“ Nedožívám se nic o nich samotných. K ničemu mezi námi nedochází. Dívám se s otevřenými ústy na to, jak to dobře hrají. Něco jako ohňostroj.

Berme herce jako člověka, který se účastní aktu divadla jako jeho vědomý iniciátor. Berme ho jako toho, který nás zve „vstoupit do obrazu.“ Za nezbytnost pro akt divadla berme navázání vztahu s divákem a jeho neustálého utváření. A tím, jak odbourat to, co tomu brání, nad kterými aspekty práce a jak přemýšlet, můžeme brát jako počátek, který nás zajímá.

## 2.1 Hráčství

Když se řekne slovo „hráč“, většinu lidí napadnou pojmy jako: hazard, sázky, napětí, riziko nebo i pohrávat si. Představí si výhru, či prohru. Hru. Nebo zpceného fotbalistu, který kleje, když zápas spěje k nezdárnému konci, sehraje nadpozemskou bolest po kopnutí do holeně, či dělá salta radosti, když dá rozhodující gól. Na konci se zpcený, zničený, ale šťastný „klaní“, „děkuje“ svým věrným fanouškům, svému publiku, ale i svým nepřejícím. A je to všechno správně.

Mluvíme zde o herci, performerovi, improvizátorovi, o jevištním člověku, hráči. *„Berme herce jako člověka, který se účastní aktu divadla jako jeho vědomý iniciátor,“ který je provozovatelem herectví. „Herectví zde tedy budeme vnímat jako vědomé působení na jevišti s vědomím, že jsem pozorován a náležitě s tím nakládám. A náležitě s tím nakládám.“*

Mluvme o něm jako o hráči-sázkaři. Declan Donellan mluví o výši sázek v souvislosti s prací na roli. *„Nestačí, když Irina prohlásí, že situace je pro Julii důležitá. Nestačí, když řekne, že Julii život záleží na tom, co udělá. Irina musí vidět, co je v sázce. A to je něco úplně jiného. ... sázky jsou konkrétní a zjevují se v dokonalých dvojicích. ... Klad i zápor jsou přítomny současně, naděje i strach, plus i mínus. ... musí herec vidět tu velkou dvojici, to, co může vyhrát, a také to, co může prohrát. Zapamatujte si tedy, že kdykoli používáme výraz „sázka“, nemáme na mysli „stav.“ Sázkou jsou vždycky dva směry v jednom konfliktu.“<sup>2</sup>*

Záleží na tom, abych si důležitost a velikost sázky uvědomil. Abych neměl pocit, že to, o co se jedná, co je v sázce, je málo. Málo vzrušující, přitažlivé, zajímavé. A na druhé straně, abych tyto kvality svému jednání uměle nepřidával. Ale netýká se to jenom práce na roli a jednání postavy, kterou ztvárňuji. Týká se to právě taky samotného herce a jeho práce. Mám tím na mysli člověka nacházejícího se na jevišti před diváky. Jeho jevištního (veřejného) bytí. A tu začíná to, co je možné vnímat jako hráčství.

---

<sup>2</sup> DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. S 58 a 61. ISBN 978-80-903842-1-7.



Já jako herec, hráč, sázkař dávám v sázku především sám sebe. Hraji vabank. Buď ano, nebo ne. S tímto předstupuji před diváky. S tímto hraji před nimi, s tímto hraji s nimi. A já jako správný hráč chci vyhrát. Nedělám tedy nic polovičatě. Neexistuje žádné pro případ, buď ano, anebo ne. Do hry dávám všechno. Ale nezapomínám na nadhled. Nezapomínám, že je to jenom hra a prohranou partií toho tolik neztrácím. Ztratil bych, kdybych nehrál naplno.

Kočovné pouliční divadlo je v tomto směru velkou školou. Je tady častokrát nutnost vsadit všechno a vydat se naplno všanc s veškerou svojí silou a energií o tajných zásobách, které člověk často ani netuší. Když jsme přijeli do Varnsdorfu na sídliště, vrhlo se na nás tak 20 dětí rovnou z fleku. Začaly se vyptávat, co budeme hrát, odkud je ta maringotka, odkud jsme my, který je můj frajer, co kůň... A to už jich bylo kolem nás a maringotky kolem 50 i s dospělými (a takto se to stalo již několikrát, vždycky při návštěvě romských ghett či usedlostí). Pomalu, nebo někdy spíš rychle začínali všichni na maringotku vylézat a lehce nám brát scénografii. Ale především chtěli divadlo.

Tak nám nezbyvalo nic jiného než začít rychle hrát. A to jsme se museli vybudit, „posílat se“. Žádné polovičaté hraní by nebylo trpěno a bylo by velice rychle přehráno energií z hlediště. A to by taky bylo, aby energie z „hlediště“ byla větší než energie na „jevišti“.

Na jevišti v divadelním osvětlení, kde jsou diváci klidní a disciplinovaní, připravení věnovat svojí pozornost představení, pak herec zjistí, že škála jeho možností je mnohem širší. Najednou si dokáže užívat tu volnost, nemusí křičet, běhat a máchat rukama, aby dokázal strhnout pozornost na svoje sdělení. V tu chvíli pak stačí pohled očí a jedno slovo a je v něm stejná sázka, a stejné „poslání se“ publiku, jako při energetickém výbuchu ve Varnsdorfu. A to bych myslím vnitřně pochopila jen velmi těžce, kdybych nezažila tu maringotku.

Co je sázení ještě vlastní? Že když vsadím, nejde to vzít zpět. Moje rozhodnutí je nezvratné. V tom je ta sázka. Vsadím na červenou. A padne. Vyhraju. Musím se s tím vypořádat. Jestli vsadím zas a kolik. Tak vsadím černou. Nepadne. Prohraju. Nejde to vzít zpět. Musím to řešit dál. Takovéto rozhodnutí činím na jevišti, a to dělá moji hru zajímavou a vzrušující.

Nezvratnost. Můžu se taky rozhodnout, kolik vsadím. Ale sama za chvíli zjistím, že čím víc vsadím, tím víc můžu získat. Ale i prohrát.

## 2.2 Hraní si

Hodně nejen divadelních teoretiků i praktiků hledá a pojmenovává podobné či stejné črty divadla a hry jako takové, jež jsou nesporné. Nejdůležitější se zde jeví podobnosti s hrou jako sportovním utkáním. (Jsou zde aktéři jako skupina, diváci, napětí, ohraničený čas, nečekané zvraty a mnoho jiných.) Tato hra je sice zajímavá, ale není úplně tou, kterou v tuto chvíli hledám. Dalo by se v ní najít hodně společného s naší prací. Hlavně co se týče kolektivních sportů, jako třeba fotbal. Ale je tu jedna věc, kterou momentálně nepotřebujeme. A to je cíl. Tento typ hry se ve většině případů hraje pro vítězství. Ale mě zajímá podobnost s hrou, která je hrou pro sebe samotnou. Nemá tedy žádný vyšší cíl, než je hra samotná. Mluvím tady o dětské hře. O hraní si na něco. O hravosti. V pozorování a ve snaze vzpomenout si a znovuobjevit kvality dětské hry můžeme spatřovat poměrně nosná východiska herecké práce. Dokonce si troufám tvrdit, že znovuobjevení dětství je pro herectví jednou z nejdůležitějších iniciačních zkušeností.

Zkusme si vzpomenout, jak jsme si hrávali jako děti. Samozřejmě, každý věk má svoje specifika. Mám teď na mysli hru spíš menších dětí. Zkusme děti při hře pozorovat. Kvality této hry vzato na divadlo jsou velice specifické. Dětskou hru vnímám jako hru, která se odehrává bez ohledu na vnější cíle. Nejde o to vyhrát, být nejlepší, dosáhnout hrou uznání. Jde jenom o hru samotnou. Vnější cíle odklání naší pozornost od hry jako takové. Jejich absence nám dává svobodu zkoušet ve hře co nejvíce cest. Svobodu být „tvůrčí“. Děti se takto učí všechno důležité pro svůj další život. Až do doby, kdy dospělí uměle „pozvednou“ dětskou hru na soutěž a učení na práci. My se potřebujeme vrátit zpět a najít naši vlastní HRU.

Zaměříme se teď konkrétně na hru, kde si děti hrají na zvířata, profese, či různé lidi z okolí. Snaží se je představovat, jednat jako oni, mluvit za ně. Začnou používat vnitřní pravidla ztvárňovaných bytostí. Co tím myslím?

Naše děti měly období, kdy si každý den hrávaly na lidi ze svého okolí. Dokonce jsme je museli oslovovat jejich jmény. Podle toho, kterou dvojici zrovna ztvárňovaly, se měnila jakási jejich „vnitřní pravidla“. Od toho, co ten

který člověk může dělat, až po vnitřní energii a mikropohyby, které u hraní používaly. Nechci říct, že by své postavy ztvárňovaly nějak věrně realisticky. To právě ani trochu. Spíš jsem měla pocit, že podvědomě, v rámci hry, vycítily jejich podstatu. Patrnější to bylo u věcí a zvířat. Když si starší syn hrál na kuličku, borůvčičku, či „skákalku“ (skákací balonek), opravdu v něm bylo něco kulatého a oblého. Když si mladší do dvojice k němu hrál na malého hadíčka, želvičku či housenku, bylo v tom něco plazivého. Così, co dokáže měnit svou velikost. Být dlouhé a natažené pak se schoulit do klubíčka. Bylo to velmi patrné na pohybech rukou a prstů. Na pocitu v ramenou. Ve hlase.

Bylo pro mě poučné je v tu chvíli sledovat. Své pohyby chlapci vykonávali s velkým soustředěním, a proto působili hypnoticky. V rámci jejich nedovyvinuté motoriky musí vynaložit velkého úsilí, aby pohyb vykonali co nejbližší svým představám. Pohyb však vypadá ladně. (Toto velké úsilí má na svědomí, že dětská hra je velice osobnostní vzhledem k herectví, nebo spíše k hereckému výrazu. Troufám si tvrdit, že je to tím, že úsilí se nevztahuje k tomu, jakým se chce malé dítě jevit. Ani k tomu, jakým chce, aby se jevila jeho činnost. Toto úsilí se váže na činnost a její sdělení. Ale o tom později.)

Toto všechno vídávám dennodenně při pozorování her svých vlastních dětí. A jelikož vykonáváme na svých dětech teror, nemáme televizi, nepouštíme jim pohádky, nemáme ani moc hraček a nenavštěvujeme zábavná centra, jsou naše děti odkázané na to, co najdou v lese, na ulici, na zahradě, na nepořádek ve sklepě a sami na sebe a svoji hru. Jsou proto nuceni být „tvůrcí“.

Nejzábavnější příklad byl, když jsem chodila za dětmi do školky dělat „dramaťák.“ Vlastně jsem nechápala a doteď nechápu význam „dramaťáku“ pro děti školkového věku. Školkové děti jsou dramaťák celým svým fungováním. Stačilo, že jsem řekla, za sedmi horami a ještě o kus dál... Anebo: proměníme se ve sněhové vločky... Vlastně bylo úplně jedno, co jsem řekla. Děti rovnou stavěly karavan, jely k moři, bojovaly s dinosaury, potkaly Karkulku... a takováto spoušť jela většinou 45 minut. Něco vymyslely a hned to hrály, nebo něco hrály a pak se domluvily, co to vlastně hrají. Skrze hru uměly řešit konflikty, které by bez hry nevyřešily. Nebo by skončily rvačkou či hádkou. Hra jim ukázala ty možnosti. Když jsem se v rámci pokusu snažila

jejich hru někam směřovat, abychom si třeba zahráli celou pohádku O dvanácti měsíčkách, narazila jsem. Děti vůbec neměly zájem hrát podle předlohy. Ihned měly spousty jiných řešení. Pro Marušku přiletěl princ na dinosauru dřív, než stačila jít do lesa. Přišli tam kluci z naší školky a zabili Macechu. Nádherné pak bylo taky pozorovat s jakou svobodou a bez strachu se děti vrhaly do ztvárňování konkrétních postav. Když se řeklo, že je Macecha hnusná, všichni se celými těly dali do vyjadřování hnusu. A byl to hnus častokrát velice rozdílného provedení, než si člověk představí. Ale vždy přesný.

Malé děti při své hře často reagují zpětně. Co tím myslím. Nesnaží se naplňovat dopředu vymyšlenou vizi. Dítě si hraje, někam jde, vezme tašku a dojde mu, že jde na nákup. (Nehledá tašku pod výmyslem nakupování.) Nabere do tašky legové kostky a začne skládat. Vráť se z nákupem, že koupilo letadlo. Dítě nejde nakupovat letadlo, ani ho skládat. Ten zázrak se mu rodí před očima. Namaluje obrázek a až pak zjistí, co to je. Překvapuje samo sebe, a proto ho hra tolik baví. Proto baví i pozorovatele.

Když (si) dítě hraje (na) postavu prodavačky, vypadá do hry naprosto vnořené. Přesto však s naprostou přirozeností z ní vyjde a poučí vás, co děláte blbě v rámci hry a kdo má teď přijít nakupovat. Jde o to, že dítě věří hře, hraje si naplno, co nejvíc umí, ale přitom neztrácí vědomí hry (a s hrou související hravost). Není to snad jedna ze zásadních kvalit vědomé herecké práce?

Co to pro nás znamená ne jevišti a jak je možné tento „návrát“ do dětství uskutečnit?

V první řadě je nutné zbavit se „herectví“. A to myslím „herectví“ v jeho nejnegativnější podobě. Zbavit se vědomí, že jsem herec, hraji a vím jak na to. Víme, jak se mluví, chodí, tančí, víme, jak být dramatický, jak komický, jak hrát očima, co dělat s rukama. Víme, jak se hraje divadlo. Kterých intonací použít pro vážnost, pohrdání, upřímnost... Který otevřít šuplíček.

Na tohle všechno urychleně zapomenout. Nechat všechny šuplíčky zavřené, a pokud to jde, zamknout je na dva západy. Zapomenout, co bylo, a netušit, co bude. Stoupnout si na jeviště a začít si hrát. To, že stojím na

jevišti, je nádherné východisko pro jakoukoliv hru. A co bude dál? Na každého čeká něco jiné. Ale je pravděpodobné, že to bude vzrušující.

## 2.3 Existence neboli bytostné bytí

*„Překonat překážku, kterou jsme si sami uložili, vůbec neznamena překonat překážku – existuje jen překážka, na kterou NARAZÍME. V pouhé hře není opravdová překážka. Bez nevyhnutelných překážek – bez nutnosti – by se samo umění stalo jen hrou. Co by totiž vyjadřovalo? Každé umělecké dílo opěvuje nutnost.“<sup>3</sup>*

Co si můžeme představit pod pojmem plné bytostné bytí na jevišti, či bytostná existence?

To, co se na jevišti děje jako dění, které vychází ze situace jeviště a hlediště, ze situace herce, z jeho autentické momentální situace, je vždycky víc a zajímavější než to, co je herec schopný dopředu vymyslet. Proč? Právě proto, že řeší a překonává překážky, které opravdu jsou. Nejsou smyšlené. Herec o nich dopředu neví. A proto si vyžaduje celou jeho bytost, aby je překonal. Aby je vyřešil.

Ale na to se také nedá nějak konkrétně připravit. Celé je to o nastavení. Nastavení mysli a těla, psychické i fyzické inteligence. O otevřenosti a pozornosti k impulzům, jak od sebe sama, tak od okolí.

A to nejde naučit. K tomu lze jen „dorůst.“ Ale je možné se vydat tomu růstu vstříc.

Jde o mysl a tělo, které patří z části sázkaři a z části dítěti. To, co hledáme, by mohlo být někde uprostřed, ale také se může od pomyslného středu vzdalovat jedním, nebo druhým směrem a kvality obou přístupů se můžou různě prolínat. Ani v jednom případě se však nejedná o pouhou hru. Jedná i nejedná. Je to totiž hra bytostně důležitá, zásadní, která sama klade překážky, na které se během ní naráží. Pro dítě je hra taky životně důležitá, připravuje ho na další život. Je to hra plná životně důležitých, gigantických sázek, které

---

<sup>3</sup> WEILOVÁ, Simone. Dobro, mez a rovnováha. Praha. Mladá fronta. 1996, 184 s. ISBN 80-204-0596-8

se řeší s dětskou hravostí. A dětský sázkař ji veřejně hraje. Naplno, bytostně, jako nejdůležitější věc na světě a přitom s hravostí a nadhledem, které mu pomáhají zvítězit. A to celé zveřejňuje. Zásadní součástí toho celého jsou diváci, pozorovatelé, kterých se to celé týká, bez kterých by celý tento proces prakticky neexistoval. Je tomu trochu rozumět? Co je ono bytostné bytí, které se snažím pojmenovat, které hledám v práci? Které je myslím nosné pro další fungování hereckého povolání, aby nadobro neztratilo smysl? Aby se mohlo vyvíjet dál?

Je to jednoduchá věc. Jen se těžce vysvětluje. Trvá to dlouho, než tomu herci porozumí. Mně jako herečce to trvalo pěkně dlouho. A když jsem tomu porozuměla v hlavě, neznamena to ještě vůbec nic, protože tomu musím ještě porozumět na jevišti. A toto porozumění čeká každého někde jinde a někdy jindy. Možná ani nejde o porozumění, ale o překážky, které ten daný jedinec překoná, na které narazí. A ty překážky jsou často ukryté a nedají se lehce najít. A když už se na ně narazí, tak jejich překonávání bývá nepříjemné a nepohodlné. Ale i v nepříjemnosti a nepohodlnosti je možné najít jistou krásu. A volnost, která čeká po překonání, stojí za to. A taky je třeba nezapomínat, že množina překážek je nekonečná. Pořád se vynořují nové a nové. Jiné a nečekané. A to je dobře. To je nutnost, abychom mohli jít pořád dál. Aby to, co děláme, mohlo být autentické.

Pro mě bylo možná největším osobním bojem celého putování přicházet za cizími lidmi a něco od nich chtít. Pamatuji si, jak jsem to překonávala na našem prvním putování. Měla jsem obrovský strach, že nepochodím, že bude někdo na mě zlý, nepříjemný. Takto jsem i několik minut postávala před obecním úřadem, než jsem s bušícím srdcem vešla dovnitř. S touhou překonat tento strach jsem se vydala opravovat megafon. Skončila jsem na dvoře u jednoho chlápka, který mi ho sice spravil, ale předtím mě chtěl pomilovat. Podobné to bylo u mě taky se strachem, že se naše představení nebude líbit. Ne, že bych cítila strach, to ne. Ale byla tam u mě taková kontrolka. Jistá zdrženlivost. Abych mohla když tak vycouvat. Abych nebyla zraněna.

Oba strachy pomalu mizely, když jsem začala být schopna vnímat to celé jako hru. Když jsem se přestala zabývat sebou a svým strachem. Ale byla nutnost obrátit pozornost jiným směrem. Na strach už nezbýval čas.



### 3. PŘEDPOKLADY

*„Nejdůležitější životní problémy jsou zásadně neřešitelné; a musí být neřešitelné, poněvadž vyjadřují nutnou polaritu, imanentní každému samoregulujícímu systému. Nelze je vyřešit, pouze přerůst.“<sup>4</sup>*

#### 3.1 Strach

*Strach? Z čeho všeho mívají herci strach? Co všechno strach způsobuje? K čemu všemu strach slouží? Dobrý sluha, ale zlý pán... A co s tím celým důvěra? A co ta nejistota? Taky dobrý sluha, zlý pán...*

Dřív, než vůbec můžeme začít mluvit o herecké práci a jejích aspektech, možnostech a kvalitách, se musíme vypořádat s fenoménem, který jí jako takové brání. Je jím strach. Tento strach se váže především na lidskou představitivost. Tudíž se váže vždy na to, co by se mohlo stát. Takže to funguje následovně: „Je možné, že se stane, že když budu hrát, nebude to dobré, bude to trapné, někdo se mi bude smát, kdosi jiný si pomyslí – tak to teda ne...“ A tyto situace jsou nepříjemné. Nikdo se nechce cítit záměrně nepříjemně.

#### Z čeho plyne hercův strach?

Následující příběh si pamatuji se svého studia herectví na DAMU, během dialogického jednání<sup>5</sup> pod vedením našeho vedoucího ročníku doc. Miroslava Krobota. Ostatně celá kapitola o strachu čerpá, kromě zážitků z maríngotky, z těchto hodin. A pak také o několik let později z mých vlastních hodin herectví, které jsem dávala na bratislavské VŠMU.

---

<sup>4</sup> JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. ISBN 80-85880-16-4 (váz.).

<sup>5</sup> Termín dialogické jednání zavedl Prof. Ivan Vyskočil. Více viz kapitolu – zastavení u pojmů.

Velká část hodin dialogického jednání byla o překonávání strachu a hledání sebevědomí. Myslím, že pro všechny z nás byly tyto hodiny jistým způsobem velmi zásadní. Kromě jiného nám ukázaly naše lidské slabiny. Což jsme bohužel, a možná taky bohudík, byli schopni reflektovat až zpětně. Stejnou školu nám nabídla i maringotka. O to zajímavější, kolik času a možností jsme měli na to, popasovat se sami se sebou. A o to zvláštnější, že i po několika letech takto silných zkušeností, jsme byli schopní bořit hlavu do dlaní a tvářit se nakysle, když někomu ze skupiny nešlo něco zahrát, nebo zrežírovat, tak jak by nám ostatním to přišlo dobré. A to taky dokážu říct až teď. 10 let od prvního dialogického jednání, 10 let od první maringotky.

Teď však zpět k příběhu.

Když se méně zkušený posluchač herectví (na začátku studia) postaví před diváky (svoje kolegy) a má něco dělat, jedna z hlavních emocí, co cítí je především strach. Strach o to, aby nepůsobil zle, aby si jeho kolegové, pedagogové a jiní diváci nemysleli, že je náhodou špatný herec, trapný, nevtipný a neumí se najít. A tento strach může nastartovat, na základě povahy herce, tři naprosto rozdílné věci: Paralyzaci, manýru, anebo – východisko.

Dialogické jednání s panem Krobotem<sup>6</sup> bylo dlouho naprosto bez zadání. A začínalo: „Udělejte něco.“ Někdo uměl být přirozeně vtipný. Tím pádem si neužil tolik trapnosti, jak ti nevtipní (povětšinou holky). Ale ta vtipnost mu se svým osobním bojem se strachem nakonec nijak nepomohla. U někoho ten boj taky zbrzdila. Anebo mu dala falešný signál, že strach je překonán. Ale to jenom v případě, kdy byl dotyčný vtipný. Strach čekal na situace bez vtipu.

Strach a nervozita provází herce vůbec celým jeho životem. Když je ho tolik, že herce ochromuje, je to špatné znamení. U každého časem zmizí, nebo spíš herec uvykne svému povolání. A strach je schovaný, nebo přetavený v něco jiného.

Když však nadobro zmizí, když zmizí napětí a nervozita, zmizí adrenalin, zmizí i energie tak pomalu a potichu přichází „šmíra“. A to je znamení ještě horší. Proti tomu je myslím třeba taky programově bojovat. Nedávno jsem si o to povídala s jedním výborným starším hercem a říkal, že

---

<sup>6</sup> Doc. Miroslav Krobot vycházel z Vyskočilova dialogického jednání. Více viz kapitolu – zastavení u pojmu.

aby úplně neochabl, musí si pocit nervozity uměle navozovat. Pak jsme společně přišli na to, že by spíš člověk mohl hledat pořád nové výzvy. Taková hra.

## **Příčiny strachu**

### ***Strach z trapnosti a uvědomění si trapnosti***

*„Před jakýmkoli vystoupením nebo hereckým cvičením i během nich může herec cítit v první fázi strach z vlastní trapnosti. Tento strach vyplývá z toho, že herec nemyslí na přítomnost, ale na to, co se může stát za chvíli. Hodnotí se kriticky a bojí se, že se každou chvíli může před zraky diváků ztrapnit. Mohl by se jim jevit jinak, než by chtěl, mohl by se jim zdát směšný, pokud by se mu na jevišti například stalo nějaké faux pas. Má strach z veřejného ponížení.“<sup>7</sup>*

*„V další fázi už herec jedná v konkrétní divadelní situaci a zakouší pocit trapnosti. V určitý moment si uvědomí, že udělal nebo ještě dělá něco, co považuje za nedostatečné, hloupé. Vzhledem k tomu, že ho při tom někdo pozoruje, je mu situace nepříjemná. Chtěl by se divákovi jevit lepším. Je si nejistý tím, co udělal, a to ztěžuje jeho nastávající okamžiky. Také by se dalo říct, že víc než na přítomnost myslí na okamžiky minulé a zároveň má tedy o to větší strach, že jeho neslavné herecké chvíle budou pokračovat. (Markéta Dvořáková)“<sup>8</sup>*

## **Strach z narušení intimity**

Podstatnou součástí herectví je sebezveřejnění jak v psychické tak fyzické rovině. To samo sebou může vzbuzovat strach, hlavně zpočátku, protože se jedná o docela vážný zásah do intimity jedince. Herec dává všanc své tělo, svůj vzhled, se kterým se nějak ztotožňuje, svou energii a svůj vnitřek, což může být ještě nepříjemnější. Netřeba však pořád zapomínat, že tu nejde o MĚ, ale že JÁ je PROSTŘEDEK k divadlu. Nemožno zaměňovat

---

<sup>7</sup> Dvořáková Markéta, Trapnost, Praha, 2011 – Cituji zde diplomovou práci své spolužačky a kolegyně Markéty Dvořákové. Dělán tak pro to, že jsme spolu absolvovali jak studium herectví, tak putování s maringotkou. Ve své práci o trapnosti se vyjadřuje ke stejným prožitkům.

<sup>8</sup> Tamtéž.

SEBEPREZENTACI se SEBEZVEŘEJNĚNÍM. Je to těžký úkol, o to těžší, že je v tom na první pohled velký rozpor. Na jevišti stojím přece JÁ. Ti lidé se dívají na MĚ. JÁ to můžu posrat. JÁ, JÁ, JÁ. To je pravda. Já ale nemůžu myslet na sebe, ale přesto nemůžu na sebe zapomenout. JÁ jsem prostředek k divadlu. Prostředek k sdělení. Nejde o mně a diváka. Jde o náš vztah. Jde o cíl. Já jsem materiál. Musím na sebe nahlížet. Mít nad sebou nadhled. Nebrat se moc vážně. Je to přece celé hra. Hra. A to je důležité si uvědomit. Toho se strach lekne. – To, co se tady děje, je jenom hra. JÁ dávám své JÁ všanc HŘE.

### **Nahota na jevišti**

Jedna z evidentních forem narušení intimity na jevišti je nahota. Většina lidí se neocitá nahá mimo bezpečné prostředí svého domova. Člověk chová ke svému tělu více či méně intenzivní vztah. Převážně ženy o něj pečují a v souvislosti s estetickým ideálem doby se snaží dosáhnout jisté dokonalosti. A co nejbližší se tomu ideálu, nebo své představě o něm přiblížit. Ne vždy se to daří a pak vznikají různé komplexy a bloky z nedosažitelnosti svých představ. Tudiž mívají herečky větší problém svlíknout se než herci. Mají strach z hodnocení své postavy. A opět zapomínají, že nejde o ně samotné, ale o ně jako prostředek ke sdělení, že nejde o exhibici, ale o sebe zveřejnění. A to je podstatný rozdíl.

Zrovna nahota na jevišti je velmi zajímavým a diskutovaným fenoménem. Mnoha lidem překáží, přijde jim kontroverzní a provokativní nebo naopak ohraná a protřelá nebo zbytečná a nepříjemná. A ona je přitom jenom úplně přirozená, normální a legitimní. Slýchávám herce, kteří o sobě prohlašují, že by se nikdy nesvlíkli, anebo jenom v případě, že by cítili, že to má skutečně smysl. Ale jak pak chtějí dát všanc divadlu svou duši, když mají strach nebo nejsou ochotní dát své tělo?

Nechci se zde zabývat nahotou jako inscenačním prvkem, ale jako hereckým prostředkem k překonání strachu a k sebezpřijetí.

Právě překonání strachu z vlastního fyzického obnažení je velmi prospěšný prostředek k sebezpřijetí a uvolnění na jevišti. A může to být také jedna z cest k pochopení nedůležitosti svého já.

Během své herecké praxe jsem se s nahotou potýkala několikrát, asi nejvýznamněji v inscenaci 120 dnů svobody skupiny Lachende Bestien. Vůbec poprvé jsem ale stála nahá na jevišti v Srbsku. Hráli jsme tam pouliční performance s názvem Planeta pop-elitismu. Hrála jsem ženu, Nowu. Na ohanbí a do podpaždí jsem si přilepila kožíšek. V den, co jsme měli předvádět tuto podívanou, zemřel v Srbsku významný patriarcha. Všude bylo plno policajtů. Vypadalo to, že ani hrát nebudeme. Nakonec se hrálo. Pobíhala jsem nahá prašnou krajinou. A když jsem zrovna neměla být vidět, měla jsem zaběhnout „do portálu“, vytyčila jsem si jako portál modré auto za diváky. Zaběhla jsem za něj, zjistila, že na místě mého domnělého úkrytu, je taktéž úkryt kouřících policistů. Postála jsem tam s nimi pár minut, až do mého dalšího vystoupení na scéně. Dali mi potáhnout z cigára. Dál se už nic zajímavého nedělo. Jenom jsem zjistila, že je to úplně v pořádku. Že být před lidmi nahá, je v pořádku. Že nemusím cítit žádný stud. Je to odhalení mnohem menší, než může herec podstupovat v psychické či duševní rovině. Ale bylo mi po tom nějak líp. Volněji. Stát před lidmi nahá a zjistit, že je to v pořádku, bylo pro mě zásadní.

### **Strach z hodnocení**

Strach z hodnocení v sobě zahrnuje všechny doted' zmiňované strachy. Tento je specifický v tom, že je v nás zakořeňován od útlého dětství přístupem rodiny, školy či společnosti.

Výchova naší generace a generací před námi byla ve většině založená na hodnocení. Čest výjimkám. Já osobně jsem z rodiny, kde to takto bylo na denním pořádku. Když jsem dělala něco dle mých rodičů nesprávného, zasloužila jsem si trest. Křik, vyhrožování, že dostanu na zadek, domácí vězení, zákaz televize, záměrná ignorace. Když jsem zas dělala něco, co považovali za správné, byla jsem chválená. Výsledek. Ze strachu jsem se snažila rodičům vyhovět, aby mně radši chválili, než peskovali. Ne proto, že bych něco považovala za správné. Ale jenom proto, abych se vyhnula hodnocení. Často, abych se vyhnula hodnocení, jsem nedělala vůbec nic nebo se kontaktu s rodiči vyhýbala.

Tento pocit ve mně ještě umocnila škola. Systém, ve kterém se má každý naučit zadanou látku, aby z ní byl následně zkoušen a pak hodnocen. Kdo test zvládne, má 1, kdo ne 5. Na základě tohoto hodnocení, je pak každý podroben dalšímu, domácímu hodnocení. Za to dál přichází trest, nebo pochvala. Já jsem se naučila v tomto systému pohybovat tak, abych měla dobré známky. Šlo mi o to vyhovět, abych byla hodnocena kladně. Aby mi dali pokoj. Záporné hodnocení mi bylo nepříjemné. Byla jsem nešťastná jen proto, že zklamu. Měla jsem spolužáky, kteří brečeli, že nechtějí jít domů kvůli špatným známkám. Že budou mít domácí vězení. Apod. Zkrátka a dobře všude na každém kroku samé hodnocení. A strach z něj.

A co z toho pro nás vyllynulo do života? Čekáme, že za svou práci vždy budeme nějak ohodnoceni. Pozitivně, či negativně. Z negativního hodnocení máme strach. Je nám nepříjemné poslouchat o svých chybách a přijímat za ně sankce. S hodnocením, se však budeme neustále potkávat. (Proto taky našim rodičům a učitelům přišlo správné nás vystavovat jeho tíze od útlého dětství.)

Je ale opravdu nutné nevnímat ho jako směrodatné. Stejně jako nás negativní hodnocení může připravit o odvalu či sebevědomí, tak nás hodnocení pozitivní může obelhat zas jiným směrem. Všeobecně je nutné nepřikládat hodnocení velký důraz. Je možné vnímat ho jako varovné signály, kontrolky, které nám můžou napovědět, kudy se naše práce ubírá. Ale stejně můžou i lhát a být velice nesprávné. Musíme dát velký pozor, odkud přichází. A hlavně z něj nemít strach. Nezapomínejme, že já jako herec neprezentuji sebe. Já jsem zveřejňující prostředek. O mě tady vůbec nejde. Jde o cíle. Cíle jsou nade mnou, stejně jak nad lidmi vynášejícími své kritické postřehy.

Naši rodiče a učitelé v nás tímto přístupem zakořenili pocit, že musíme vyhovět, že musíme poslouchat, plnit předem určené normy, naučit se, co je předepsané. Nikdo se nezabýval tím, že mnohem důležitější, je naše osobní cesta, to jak přijdeme k poznatkům o světě sami. Vybudovali v nás strach dělat chyby. A všichni to dělali, protože nás milovali a chtěli pro nás to nejlepší. A sami byli takto vychovávaní.

## **Strach z doteku, z partnera**

Setkala jsem se s herci, ve většině případů to byli studenti herectví, kteří měli z doteku a z doteku intimnějšího rázu jako bylo třeba jenom políbení, panickou hrůzu. Většinou šlo o osobní antipatii vůči partnerovi. Jedna herečka v Bratislavě měla takový odpor k políbení svého kolegy, že vždy když k tomu mělo přijít, utekla ze scény. Zkoušeli jsme různé věci. Hráli jsme bojové hry na těsný dotyk. Zpocením se po sobě váleli. Líbali různé části svého těla a pak cizích těl. Po pachu se zavřenými očmi poznávali, o koho se jedná. A podobně. Co byl výsledek? Herci si byli ve skupině mnohem bližší. Nebáli se fyzického dotyku. A ona herečka svého kolegu nakonec bez problémů políbila. Pochopila tu hru, taky zjistila, že se jí nic nestane, a taky si asi trochu zvykla. Navždy tam ale zůstala malinká sekunda antipatie.

## **Následky neboli důsledky strachu.**

### **Paralyzace.**

S tímto důsledkem strachu jsem se potkávala během své divadelní práce nesčetněkrát. Pramení ze špatných zkušeností v kolektivu, následné nedůvěry ve své schopnosti a následného přílišného řešení vlastního hereckého umu. Někdy stačí málo. Mladé posluchačce herectví stačí, když se někdo párkrát na zkoušce nemístně zasměje, pronese nemístnou poznámku a už je zaděláno na paralyzaci. (Záměrně mluvím o herečkách, protože z mé zkušenosti je potkává tato „nemoc“ častěji nežli herce.<sup>9</sup> Jsou přirozeně citlivější a možná přirozeností, výchovou a společností směřovány k tomu, že by se měly líbit.) Posluchačka má strach, že se to bude opakovat, že bude zase trapná, že je teda s veškerou pravděpodobností špatná. Tudíž se už nechce vystavovat té samé nepříjemné situaci.

Toto úzce souvisí také s věkem, kdy se lidi začínají profesionálně věnovat herectví a to je obvykle mezi 15-25 rokem života. Přirozeně je tudíž provádí nedůvěra a nejistota. Jak vůči celému světu, tak v sebe a své schopnosti. Mluvím o tom, protože jsem tuto situaci zažila na vlastní kůži.

---

<sup>9</sup> Kluci jsou rodinou i společností vedeni k tomu, aby nedávali najevo svoje city a byli stateční, odvážní. Myslím, že generace našich dětí bude už jiná. Začínáme k výchově přistupovat jinak. Jelikož mají být kluci stateční a nedávat najevo svoje city, zatlačují je do pozadí. Potřebují je něčím zatlačit a vypadat stateční. A z toho vzniká manýra.

Počáteční stadium paralyzace je nechuť zkoušet a může vést až k nechuti stát na jevišti. Ale když už někdo studuje divadelní školu, nějak už musí na tom jevišti stávat a nějak už musí zkoušet. Ale stává se to pro něj nepříjemným časem, tudíž se uzavírá sám do sebe a stává se jako herec nepoužitelný. Protože, co s takovým hercem, že jo?

Během mého pedagogického působení jsem se potkala s holkou (studentkou 5. ročníku herectví), které se během studia povedlo zablokovat a paralyzovat samu sebe naprosto dokonale. Tvrdila o sobě, že herečka není, minula se oborem, nehrála ani v inscenacích (raději dělala dramaturgii). Když si stoupla na jeviště, bylo to, jakoby tam někdo opřel prkno, které po delší době mlčení pronese, že hrát nechce a neumí. Úplně jsem se nedopátrala, co všechno bylo před tím, ale po měsíční práci stála s ostatními na jevišti a hrála hodinovou inscenaci. Dokonce měla i desetiminutový dialog s kolegou a po skončení byla šťastná, že si dobře zahrála a komentovala průběh představení. Nechci zde vyzdvihovat svůj pedagogický počín, ona to na tom jevišti nebyla žádná sláva, ale stála tam. A stála tam ráda. Už ne jako prkno ale třeba jako živý a zdravý strom a sdělovala, co sdělovat měla. Neměla už strach, protože začala cítit důležitost řešení konkrétního problému. Zabývala se inscenací, zabývala se sdělením a ne tím, zda hraje dobře nebo špatně.

Další, problematičtější věc je, když si herec tuto paralyzaci nosí v sobě skrytě, ale svou touhou po hraní ji zasouvá do pozadí. Na první pohled je však vidět jistá zakřiknutost, neotevřenost a prkennost čili strach. Stává se, že to samo zmizí, že se s tím člověk časem vypořádá. Také se stává, že se kvůli tomu už veřejnému vystupování nevěnuje. A také se stává, že se mu věnuje celý život, ale pořád je něco špatně. V jeho projevu je jistá křeč. A je těžké se jí zbavit, protože důvody její existence jsou radši dávno zapomenuté. Ve většině případů o tomto problému herci sami ani netuší.

A toto může vzniknout už jenom ze strachu něco zkusit. Něco nového zkusit bez vědomí toho, jak to dopadne. A s vědomím, že to může dopadnout hodně špatně. A člověk se může hodně ztrapnit a působit velice neschopně, udělat spousty chyb. A nejsou právě ty chyby, trapasy a neschopnosti ta nejlepší východiska? Často jsou. Často nejsou. Ale když má člověk v sobě



strach zkoušet. Ustrne. Nejde dál. V jeho herectví je křeč. Je, i když ne na první pohled, jako herec paralyzován.

Důležité však je, aby strach ve své negativní formě opravdu nebyl. A není možné zaručit všeobjímající kolektiv plný přející pozornosti a pochopení. I když snažit se o něj je záhodno. Ale mnohem důležitější je to zařídit tak, aby ve mně nic tuto reakci strachu, který paralyzuje – ať už momentálně nebo celkově, nevyvolávalo. A jak je to možné? Zásadní je si uvědomit, že v aktu divadla je já, moje JÁ, to nejmíň důležité. Je to složité, když herec věnuje většinu času práci se sebou. Když celý akt divadla funguje skrze/prostřednictvím něj. Ale důležitější nežli JÁ, je to SKRZE/PROSTŘEDNICTVÍM. SKRZE mě se realizuje vztah k divákovi, SKRZE mě se dostávají ven myšlenky a děje, které chce inscenace poslat dál. Já jsem znakem. Znakem v přítomném čase. A v přítomném čase není čas na nic víc. Ale o tom později.

## **Manýra**

Druhým stejně nebezpečným důsledkem strachu je manýra. Aby herec zakryl svůj strach a nejistotu, snaží se působit suverénně. Při snaze o suverenitu se utíká k odpozorovaným nebo sebou samým vymyšleným gestům, způsobům řeči, pohybům, humoru. A když se to naučí dostatečně dobře používat, vypadá to na první pohled opravdu suverénně a uvěřitelně. Dokonce se stává, že herec své vymyšlené suverenitě natolik uvěří, že ji začne považovat za svůj styl. Je to však velice klamný dojem. Stačí detailnější pozorování a zjistíme, že si tím herec ušil sám na sebe svěrací kazajku. Že se kvůli strachu utíká k přesvědčení, že něco umí. Že umí hrát. Je to strašlivě klamné, protože dotyčný tímto způsobem neustále řeší a zabývá se sebou jako JÁ a ne sebou jako PROSTŘEDKEM k sdělení, k divadlu. Poznáme to velice lehce, když zhlédneme několik různých inscenací, ve kterých onen herec působí. Během první si říkáme, že nás ten člověk zajímá, bavíme se. Během druhé náš zájem ochabuje. A během třetí se mění v nechuť shlédnout cokoliv dalšího. Nebo to můžeme pozorovat také během studijně-pracovního či zkušebního procesu. V momentě, kdy chceme od herce něco jiného, než na co je zvyklý, je ztracený.

Tímto násilím, které herec sám na sobě provedl, si vybudoval mantinely svých možností. V rámci své manýry cítí půdu pod nohama, ale pak stačí jeden požadavek režiséra narážející na onu manýru a herec svou půdu pod nohama začíná postrádat. Strach, kterému se snažil tímto způsobem ubránit, ho opět dostihnul, on se ho totiž nikdy nezbavil.

## **Křeč**

Posledním zásadním problémem, který strach způsobuje, je křeč. Ta vzniká, když herec vypoví svému strachu válku. Strach se začne stavět na zadní. Nejde s ním bojovat násilím, to nemá v hercově práci své místo. Násilí se totiž nejvíc snoubí s ambicí „být dobrý“. Opět se tudíž zaměřuje na hercovo JÁ, jako nejpodstatnější věc. A jak se tak herec se svým strachem pere, dostává se do křeče. Má nechtěně poněkud přiškrcený hlas, jeho pohyby a mimika jsou nám nepříjemné na pohled, slova z jeho úst znějí cize. Herec se uzavírá do sebe a odcizuje se svému divákovi. Čím víc se mu odcizuje, a on to cítí, tím víc se snaží, tím víc si chce získat zpět jeho přízeň, a tím se i znásobuje jeho křeč.

Existenci strachu musíme přijmout. Vzít strach do hry, připustit ho, pobídnout ho, ať se u nás cítí jako doma, že je tady vítaný. A strach to přestane bavit. Už nebude mít důvod zůstat. Zmizí. Strach musí odejít sám, ustoupit, protože už pro něj není čas, místo, ani důvod. Na jeho místo nastupuje přítomnost a připravenost.

## **Co ještě říct o strachu?**

### **Strach jako pozitivní pojem**

Doted' jsem mluvila o strachu jako o pojmu ryze negativním, naprosto bránícím herecké práci a s téměř katastrofickými následky. Je třeba podotknout, že jde především o strach, který může provázet herce během zkoušení a jeho pobytu na jevišti. A který je skutečně parazitní emocií a je potřeba ho eliminovat. A jak už jsem říkala, vyplývá z nedostatku přítomnosti

a podle Donellanových<sup>10</sup> slov nedostatečného zaměření se herce na svůj cíl. Je však jistá forma strachu (nervozita – slabší odvar trémy), který doprovází herce před výkonem a který je dle mého mínění zdravý a prospěšný, a pokud se nejedná o pocit vysloveně nepříjemný, není nutno se ho nijak zbavovat. Dokonce jak už jsem nastínila, absence této trémy může mít spíše negativní následky a může vézt k laxnosti a šmíře. To, že je herec kupříkladu před prvním uvedením inscenace nervózní, je znakem, že mu záleží na výsledku společné práce. Také, že mu záleží na divácích. A také, že si není jistý, jak to dopadne. Je dokonce vzrušený. A je to právě ono vzrušení a adrenalin, který herce nakopává, dodává mu nebývalou energii a dělá ho citlivějším k impulzům. A tím ho právě tato forma strachu, která by se už ale působením na jevišti měla přetavit pouze v energii a strach by měl zmizet, vede k nebývalému výkonu. Tato pozitivní nervozita je však jenom takový bonus.

## **Jistota**

Problém z druhé strany přichází s pojmem jistota, který by se mohl jevit jako výsledek zbavení se strachu. To je však velká mýlka. Jistota v herecké práci by mohla být synonymem pro pojem spokojenost v životě. Je to pojem pasivní. A opět se váže mnohem víc na hercovo JÁ jako JÁ než na JÁ jako PROSTŘEDEK. Vychází z toho, že herec už necítí strach, protože si je jistý svým umem. A to je problém. Když se dopracujeme k jistotě, je to jasný signál, že je něco špatně. Že naše práce začíná postrádat akt živého divadla, které je samo sebou od podstaty plné nejistoty.

## **Jak se vypořádat se strachem**

Když herec pociťuje na jevišti před divákem strach (divákem míním režiséra, kolegy, návštěvníky divadla), je to znamení hned několika věcí. První

---

<sup>10</sup> „Declan Donnellann patří k nejpřednějším současným britským režisérům. V roce 1981 spoluzaložil – a je jedním z jeho dvou uměleckých šéfů – dnes už proslulé divadlo Cheek by Jowl, jehož představení jsme mohli vidět i u nás a přesvědčit se tak na vlastní oči, že je pravdou to, co se píše v předmluvě k českému vydání: umělecký program tohoto divadla – tedy Donnellannův – je založen na prověřování klasických textů, vyhýbání se režisérským či scénografickým konceptům, zatímco hlavní důraz je kladen na autentickou hereckou práci”. (Divadelní revue, 2/2008, Herec a jeho postava- Jan Císař)

problém je, že se zabývá tím, čím by se zabývat neměl, a sice budoucností, anebo minulostí. Strach pramení z představy a obavy, co bude. Herec nemůže mít čas zabývat se tím, co bude, protože se musí zabývat tím, co je. Aby mohl tvořit divadlo, jehož základem je být teď a tady. Proto musí být teď a tady, tělem i myslí. Tím, že herec pociťuje strach, směřuje přílišnou pozornost své osobě. Řeší sám sebe. Ale když herec pochopí, čím vším se musí ve své momentální přítomnosti na jevišti zabývat, zjistí, že na strach jednoduše nezbude místo ani čas.

A co když už strach cítím? Během zkoušení ho lze eliminovat atmosférou důvěry a přející pozornosti. A to je zodpovědností režiséra, vedoucího či pedagoga. Ale úplně stejnou mírou by měl takhle přemýšlet každý člen skupiny. Velmi často to bývá bohužel tak, že lidé se vypořádávají se svým vlastním strachem na úkor vyvolání strachu v někom jiném. Tyto problémy by měl opět vnímat a řešit vedoucí skupiny. Protože i když vypadají často neškodně, tak neškodné asi nebudou a stejně často umí zabránit zdárnému výsledku společné práce. Nebo zakořenit v hercích různé bloky, o kterých jsem již mluvila.

Ze své zkušenosti vím, že se strachem se nejde vypořádat vůlí nebo chtěním. Můžu si říct, že nechci cítit strach. Ale to se zase zabývám něčím, co momentálně nepotřebuji. Anebo můžu svůj strach přijmout. Ano, bojím se. Bojím se, že to, co dělám, je hloupé. Bojím se, že to nedopadne dobře. Přijmout a pokusit se ho zveřejnit. A těšit se na situace, kdy s ním přijdu do kontaktu jako s materiálem.

Herec má právo na chyby, má právo zkoušet blbě i blbě hrát. Má víc než právo zkoušet něco, co mu nejde a vůbec neví, jak to zahrát. Protože jen tak, že to zkouší, na to přijde. Protože jen tak překročí své hranice. Jen tak se dostane dál. Největší chybou herce je hrát tak, jak to umí. A druhou velkou chybou je hrát tak, jak se to předpokládá. Většinou je totiž ta nejnepravděpodobnější možnost tou nejzajímavější. Ale taky může být tou nejblbější. A to je třeba zkusit, když se chceme posunout dál. A to chce odvahu.

## **Atmosféra strachu během zkoušení. Atmosféra důvěry.**

Zrovna důvěra je heslo, které se ve spojení se strachem skloňuje nejčastěji jako jeho nejsilnější protivník. Během svého studia herectví jsem se potkávala s velmi nepřátelskou atmosférou během zkoušek. Sice se často mluvilo o „přející pozornosti“, byl ale cítit spíš nezáměr až opovrhování prací druhých, která dotyčným nepřišla hodná jejich zájmu a pozornosti. Stávalo se dokonce, že někdo během zkoušky zaspal. Nebo když momentálně nezkoušel, povídal si s někým jiným. Nepřesvědčivé výkony během zkoušení byly často hodnoceny nepříjemnými a nekonstruktivními narážkami. V takové skupině bylo téměř nemožné nastolit tvůrčí atmosféru, ve které by člověk neměl strach zkoušet nové věci, o kterých alespoň netušil, že by mohli být dobré. A nenašel se nikdo, z vedoucích osobností – režisérů, kdo by tento problém vycítil a následně ho řešil. On se také ve výsledku nedotýkal všech stejně intenzivně. Záleželo samozřejmě na povaze zúčastněných. Někdo je přirozeně otrlejší a jen tak ho něco nerozhází, s jiným však umí tato nepříjemná atmosféra zamávat natolik, že ho zablokuje v dalším zkoušení. Každopádně atmosféra strachu nepřispívá ke zdaru společného díla a zákonitě se přenáší na jeviště a z něj pak rovnou do hlediště. Atmosféra nebezpečí a nedůvěry a strachu v kolektivu se automaticky přenáší na diváky. A do takového obrazu nebude chtít žádný divák vstoupit. Nepopírám, že i tak může vzniknout kvalitní divadelní dílo, které diváka zaujme svým dějem, tématy, prostředky, názory... Ale nikdy nedosáhneme onoho jedinečného požitku z autentického setkání. Vždy mu bude něco bránit. Strach z něj. A má to logiku.

Když má herec strach už ze „zkušebních diváků“, jako jsou jeho kolegové, bude mít strach i z diváků „reálných.“ Samozřejmě, že záleží na jedinci. Stává se, že herec zjistí, že žádný divák se na něj nedívá tak opovržlivě, jako jeho herecký kolega a začne mít z této situace radost a začne se osvobozovat. Nedůvěra na jevišti však zůstává a ta je takřka neprůchozí.

Je však zodpovědností pedagoga, režiséra, vedoucího a vůbec každého člena skupiny, aby důvěru v kolektivu neustále budoval. Je nutné si neustále uvědomovat, že nic není špatně. Že zkušebna i jeviště jsou místem pro chyby, jako je místem pro chyby život. Ani jedno však není místem pro strach. A nejsou chyby jako chyby. Chyby způsobené strachem herce blokují víc a víc,

ukazují mu, že nedělá svou práci dobře, že jeho strach je oprávněný. A když mu to dá najevo i kolektiv, dál se nedostane. Chyby z odvahy jsou ty, které můžou posouvat herce dál. Ty, ze kterých se může učit.

### **Důvěra sobě.**

Herec je prostředníkem vztahu s divákem, prostředníkem aktu divadla, prostředníkem výpovědi. Herec, který nevěří svému prostřednictví, jeho kvalitě a funkčnosti, se jí nemůže ani naplno oddat.

Dlouho jsem se zabývala otázkou sebedůvěry, důvěry ve své schopnosti. Sama jsem se ocitala v kolektivu, který mi dával pocit, že nejsem dostatečně vtipná, zajímavá a žádoucí. A zjistila jsem, že je to také otázka zbytečná a blokující. Je spojená se strachem. Týká se hercova EGA. Ale zjistila jsem to, až když jsem ji překonala. Když už se mě netýkala.

Se sebedůvěrou, sebevědomím a sebepřijetím se potýká každý herec, každý člověk. Každý v jiné míře. Někdo trpí přemírou sebejistoty. Která také není úplně prospěšná, protože pak ztrácí pokoru. Někdo s ní má obrovské problémy a nevěří sám sobě vůbec. Každý se s tím musí poprat tak, aby nebylo nutné se tím zabývat a ztrácet čas.

To co dělám, dělám nejlíp, jak můžu a jak umím. Dělám to tak, jak považuji za správné a jak to má z mého hlediska smysl. Nezáleží na tom, zda herec umí zpívat, nebo ne, jestli umí nebo neumí tančit. I když mnohé školy ohledně zpěvu a tance hlásají myšlenku, se kterou se také ztotožňuji, že to umí každý. Brání mu v tom letitý strach a blokace. Pořád se dostáváme ke strachu jako největšímu problému. Vždyť se i tak jmenuje tato kapitola, že.

Mně samotné můj otec, vždy když jsem si jako malá zpívala, řekl jako nejvtipnější věc: „Aj lepšie spievali, a prestali.“ Byla jsem docela odhodlané dítě, cepované neustálými narážkami podobného typu, ve kterých si můj táta liboval, většinou jsem si i přesto zpívala dál. Ale když už to na mně zkoušel moc dlouho, přestala jsem zpívat a odešla pryč. Někomu stačí ještě míň. Zpěv a tanec nebo pohyb je člověku stejně přirozený jako řeč a možná mnohem přirozenější. Ale tomu se budu věnovat podrobněji ve stati Hlas.

Nejde o to, aby herec krásně zpíval nebo tančil a věřil sám sobě, že to zvládne. Jde o to, že i když herec neumí zaintonovat jediný čistý tón, aby zpíval a nezabýval se sebou jako špatným zpěvákem, ale aby se zabýval písní, sdělením a adresátem. To, že neumím zpívat a zveřejňuji to diváku, dávám se tím všanc, předkládám svůj neum jako skutečnost, které jsem si vědomý, která mi nebrání. Netvářím se, že zpívat umím. Nechci se jevit jako zpěvák. Zveřejňuji se, obnažuji. Stávám se jistým způsobem autentickým. A možná nakonec zjistím, že zpívat umím. Ale na tom už nezáleží. Nemám tím na mysli, že by měl herec udělat ze všech svých chyb přednosti, ale v herectví máme co dočinění s aktem sebezpřijetí. Což znamená, že zprvu musím přijmout sám sebe takový, jaký jsem se svými kladnými i zápornými stránkami. A pak se jimi můžu začít zabývat. Pak se můžu dokonce začít učit zpívat. Zjednodušeně: Nejde o to, důvěřovat sám sobě, svému Egu ale důvěřovat SOBĚ jako PROSTŘEDKU.

### **Krátké zastavení u pojmu PROSTŘEDNÍK**

Tím, že herce pojmenovávám PROSTŘEDNÍKEM, nemám na mysli, že by měl být „jenom výplň“. Že by měl „jenom“ zprostředkovávat výpověď autora potažmo režiséra. Není v mém úmyslu potírat autorskou stránku herecké práce, ale naopak ji vyzvednout, či podtrhnout. Herec by měl být, víc než cokoliv jiného, autorem okamžiku, autorem přítomného času a to je jeho nejzásadnější autorský přínos (tím nepopírám jiné možné přínosy). A v tom vnímám jeho prostřednictví. Spíše než prostředník výpovědi, estetiky, či myšlenek, je prostředníkem divadla. Všechno se děje SKRZE něj. Proto PROSTŘEDNÍK.

### **Jak kočování léčí strach?**

Tak, že jsem najednou pocítila, že opravdu něco sděluji. Když jsme přijeli do Varnsdorfu a konečně jsme po obstrukcích s policií a úřady hráli a všichni křičeli a dožadovali se představení, na strach prostě nebylo místo. Bylo nutné, aby zmizel. Bylo to tak přítomné. Bylo toho tolik k řešení. A když tento zážitek, i když vždycky s jinými kulisami, přichází opakovaně, strach se vypaří.

A když jsem se po létě vrátila ke zkoušení, zjistila jsem najednou, že mám obrovskou svobodu. Že nemusím během představení nic organizovat, nikoho překřikovat, zachraňovat kulisy a řešit spory se sousedy, aby nás nechali dohrát. Že najednou nemusím do všeho šlapat na 120 procent. Jsem na zkušebně a mám tu svobodu kdykoliv přestat nebo pak do toho šlapat. A to je skvělé. Vůbec nerozumím tomu, čeho jsem se kdysi bála. Jaká trapnost, jaké hodnocení. To je přece úplně jedno. Teď si tu můžu v klidu zahrát. Nic se mi nemůže stát. Můžu zkoušet, co jen chci.

Druhá věc, kterou lze zažít, je naprostá interakce s publikem. Osobně interakci nevyhledávám, dokonce mi bývá v divadle nepříjemná. Nechci se účastnit. Ale divadla neznalí diváci nemají tyto bloky. A myslím, že je možné je nazývat bloky. Protože z našeho pozorování jsme zjistili, že čím civilizovanější a divadelně gramotnější publikum, tím bylo hraní nudnější. Čím bylo publikum jednodušší a nezkušenější, tím bylo bezprostřednější a představení se stávalo jízdou. A tato „jízda“, to že stojíte divákům „zoči-voči“, oni se k představení vyjadřují, chtějí něco vyřešit za vás. A když na konci všichni umřou, vyběhnou na scénu a jdou hrát oni. Tato jízda zbavuje strachu. Je v ní znovu svoboda. Tenkrát jsem pochopila, že o nic nejde, že jsme všichni na jedné lodi. Nebo lépe, že nejde o mě, ale o to, co se tady děje. A tak jsem se na maringotce přestala bát, kdo si co pomyslí.



### 3.2 Ambice/ Snaha/ Píle

*K čemu slouží herci ambice? Čeho lze dosáhnout pílí? A není píle jako píle a ambice jako ambice.*

Tyto tři na první pohled pozitivní pojmy Ambice, Snaha a Píle stojí hned vedle strachu jako základní nepřátelé herců. Ambice jako upjatá snaha dosáhnout nějakých cílů a uznání. A toho chce člověk většinou dosáhnout svou pílí a vůlí. Ale pobyt na jevišti, stejně jako boj se strachem nelze znásilnit. Není možné tu uplatnit žádné násilné taktiky.

A co je, nebo by mělo, či mohlo být vlastně hercovou ambicí? Čeho chce herec dosáhnout?

Rozhodnu se naučit hrát na piano. Je rozdíl, jestli makám každý den, i když se mi nechce, protože mě žene jakási vidina mě jako pianisty. Žene mě představa, že Tereza bude zírat, jak hraju a možná se do mě zamiluje. Žene mě, že budu slavný. Že vydělám peníze. Že alespoň někdo uzná, že dobře hraju. A najednou taky můžu kalkulovat, že jestli se chci zalíbit širší veřejnosti, měl bych hrát pop, ale jelikož trochu o muzice přemýšlím, rozhodnu se pro kvalitnější minoritu a budu hrát jazz. A makám a makám. A žene mě má touha být dobrý.

A pak je druhá možnost. Hraji na piano celé dny, protože mám potřebu ho obsáhnout, hra mě dělá šťastným, chci skrze něj mluvit. Přemýšlím nad pianem, přemýšlím nad muzikou. A jak se to tak pateticky říká: „Nehledám sebe v hudbě, ale hudbu v sobě.“

Samozřejmě, že v žádném případě nechci být špatným pianistou. Nikdo nechce, aby práce, kterou dělá, byla špatná. Ve druhém případě však odpadá KŘEČ, která se s prvním případem úzce snoubí. A ta se přirozeně snoubí se STRACHEM z neúspěchu a neuznání. Každý chce hrát dobře. Ale nesmí to být cílem, důvodem pro hru samotnou.

Herce by neměla jeho ambice přesáhnout. Protože ambice se od své přirozenosti zaměřuje na hercovo JÁ jako JÁ. A to je to, čemu se potřebujeme vyhnout.

Úplně se jí však zbavovat také není možné. Každý jedinec přirozeně chce být dobrý, chce, aby jeho práce byla dobrá. Protože dobrá znamená sdílná, dobrá znamená smysluplná. A každý touží po smysluplnosti svého konání.

A co by tedy mělo, či mohlo být hercovou ambicí?

Je těžké a možná pro naše potřeby i trochu nesmyslné zbavovat se chtění. Protože chtíč je v naší společnosti jedna ze zásadních hybných sil. A ambice je chtíč. Není teda možné zcela se jí zbavit a ani ne správné. Jen se jí pokusit zaměřit jiným směrem. Aby nepůsobila jako blokáce. Směrem od sebe.

A co s onou snahou či pílí? Ta se většinou úzce váže na ambici. Netvrdím, že by herec neměl pracovat. Že by neměl vynakládat úsilí. Ale měl by hledat tu správnou míru aktivního přístupu. Kde je rozdíl? Snaha se zaměřuje na mě a moje ego a způsobuje křeč. Kdežto naopak aktivní přístup, či aktivní zájem směřuje ven, zaměřuje se na mě jako prostředek. A tím dává herci volnost. Nejvýhodnější by bylo nahradit pojmy ambice, snaha a píle slovem zájem.

Několikrát jsme se na marinetce zabývali smysluplností naší práce, protože vzhledem k divadlu se může smysluplnost jevit jako poměrně sporná věc. Vynakládáme velkého úsilí k tomu, abychom zahráli v nějaké zapadlé vesnici pro pár lidí. Pronásleduje nás veliká snaha dostat se na místo a ještě větší nezůstat někde viset přes noc nebo nezapadnout. Samotné hraní je, dá se říct, bonus. Bonus, do kterého se dává veškerá energie, co člověku zbývá. O to víc, že hrajeme pro lidi, kteří divadlo neznají, nebo ho viděli jednou, před 20 lety. Nebo i dvakrát.

Přínosná zkušenost je v tom, že člověku nezbývá čas na osobní cíle. Na osobní touhy po jistých osobních hereckých kvalitách. Kvůli kolektivním a provozním nutnostem. A pak najednou, mezi tou vší prací, člověk zjistí, že si zahrál skvěle. Třeba svobodněji, přesněji, či s velice specifickou energií.

### 3.3 Klid

*Jak funguje klid a rozvaha? Klid není opuštění se a povolení. Klid není pasivita.*

*Když se zbavíme nežádoucího strachu a ambic, můžeme dojít k ostražitému klidu.*

Jevištního klidu nelze dosáhnout vůlí. Je to stav mysli a těla a jejich vyrovnání. Je to přehled. Herec musí nabýt přehled. S přehledem se snoubí nadhled. Že herec na věci nahlíží. Že nahlíží na sebe. Na svou práci. S tím je spojený přehled, který o nich musí mít. S tím se pojí, že herec by neměl být ve své práci natolik ponořen, aby se od ní mohl odosobnit a mít nad ní nadhled. Náhled mu otevírá možnosti.

Když herec nemá přehled o tom, co ztvárňuje, co zprostředkovává, o výpovědi, o prostoru ve kterém se nachází, nemá nadhled. Nemá klid. Je zbrklý. Dělá zbrklá rozhodnutí, gesta, utíká přítomnosti.

Jak už jsem zmiňovala, klid není pasivita. Pasivita nemá na jevišti své místo. Klid je aktivní. Klid je mít čas na pozornost, na to být pozorný, umět zaměřit svou pozornost. Pozornost je nutná, abychom měli přehled o tom, co se děje. Teprve když máme přehled, můžeme nahlížet. Mít nadhled.

Náhled sám nad sebou a svým konáním může získat člověk, který se již trochu zná, má přehled o svých kvalitách i nedostatcích, má přehled o konání lidí. Náhled nad konkrétní společenskou situací může mít člověk, který se v ní orientuje, má přehled jak o ní samotné, tak o podobných situacích z historie.

Náhled znamená zaujmout kritický postoj s lehkostí. Náhled je vidět věci v kontextu. Náhled je humor neupírající důležitost jeho zdroji.

Klid je koncentrace směrem ven. Nebo spíš pozornost směrem ven. Pozornost, která mi umožňuje na sebe nahlížet. Jak je vůbec možné dosáhnout klidu na jevišti?

Klid potřebuje čas. Hodně času. Nelze ho dosáhnout násilně. Nejde se na povel uklidnit a být pozorný. Je ale možné zaměřit svou pozornost takovým směrem. Pracovat směrem od sebe ven. Nepospíchat. Nenaléhat na sebe. Nechtít od sebe výsledky. Od toho jsou jiní. Výsledky může chtít režisér či pedagog. Já ne.

Mně osobně se přihodilo chvílek naprostého klidu na jevišti pouze pár. Do teď z nich čerpám jako z iniciačních zkušeností. V tu chvíli jsem měla pocit, že se čas o něco zpomalil a já mám o všem, co se děje a co dělám, naprostý přehled.

### 3.4 Svoboda

*Jak si můžeme představit svobodu na jevišti? Je velká svoboda nesvobodou? Co přinášejí omezení? Jak dojít k osobní svobodě?*

*Když se zbavíme nežádoucího strachu a ambic, můžeme dojít k ostražitému klidu, který nám dává svobodu.*

#### **Co je svoboda na jevišti?**

Když nám někdo upírá naši svobodu, znamená to, že nás omezuje pod hrozbou jakési sankce. Vykonává tedy na nás násilí. Připoutáním k židli nebo zavřením do místnosti pod zámkem nás zbavuje možnosti pohybu, který bychom jinak, bez venkovního zásahu, na základě svých potřeb vykonávali.

Kdo je tím, co nám upírá svobodu na jevišti? Proč se na jevišti nemůžeme cítit naprosto svobodně? Tedy můžeme, ale není to jen tak.

Je to náš vlastní strach. Je naším největším svazovatelem. Strach je opakem svobody. Je jejím největším nepřítelem. Na jeho existenci však nepotřebuji žádné venkovní vlivy. Postačím si k němu sám se svou hlavou. Takto si vlastním strachem můžu na jevišti upírat vlastní svobodu.

Jak si tedy představit onu jevištní svobodu?

Když jako Emílie svádím Othella, mým úkolem je ho svést. Konkrétněji, svést ho tancem. Svoboda pro mě přišla v tu chvíli, když jsem myslí i tělem pochopila, že můžu tančit jakkoliv. A pak ještě větší uvolnění nastalo při pochopení, že můj tanec vůbec nemusí být tancem běžné představy tance. A moje svádění taky nemusí být běžným obrazem svádění. Othellovi se může líbit třepetání chlupatých lýtek. A může v něm být velká erotika. Jako ve svádění z běžných představ nemusí být po erotice ani vidu ani slechu. Vědomí a procítění této skutečnosti mi dodalo pocit, jakoby ze mě spadnul těžký

balvan. Oddechla jsem si. Věci nemusí být jen tak nějaké, v rámci stereotypů. Ale mohou být jakékoliv.

Dalo by se říci, že svobodou je dělat COKOLIV, co je POTŘEBA („k cíli“) a JAKKOLIV je POTŘEBA. Nebo také COKOLIV, co je NUTNÉ a JAKKOLIV je NUTNÉ.

Když už tohle víme, přichází na řadu další otázka a tou je: „Co je potřeba? Co je nutné?“ A to je naší prací. Toto hledat. Svobodu nelze hledat, nelze se ji naučit. Lze ale hledat nutnost a potřebu.

A v tuhle chvíli se můžeme zamyslet nad tím, jaký má toto vědomí dopad na kvalitu samotného projevu. Ve chvíli, kdy jsem procitla v tomto smyslu, jsem měla pocit, že se mi rozšířil obzor. Podstatnou změnu jsem pozorovala na svém hlase, který byl, dá se říct plnější a zvučnější. Zmizely přiškrcené tóny. Nemusela jsem se tolik zabývat technikou řeči. Nemusela jsem se bát, že si ublížím a nebudu moct druhý den mluvit. Hlas si sám sedl tam, kam měl. Sanice byla uvolněná, bez křeče.

Další citelná změna byla v nohou. Zmizel pocit napnutých kolenou a ztuhlých chodidel. Stála jsem najednou pevně na zemi, kolena mírně pokrčená. Tento pocit mi uvolnil ramena, předtím tažená k sobě a tím také ruce. Předtím cukající v potřebě gestikulace, mohly padnout podél těla a dělat velká gesta.

#### *Nesvoboda svobody, svoboda v nesvobodě*

Během svého dospívání jsem neustále poslouchala od našich rodičů a prarodičů: „Vy teď můžete cokoliv. Máte svobodu! Můžete dělat cokoliv, cestovat, kam chcete, studovat, co chcete, tvořit, jak chcete a o čem chcete!“ Vždy jsem říkala: „No vždyť právě.“ Z toho cokoliv na mě přicházela jakási tíseň. Se studem jsem jim záviděla tu jejich nesvobodu: „Vy jste se přece měli vůči čemu vymezit, mohli jste hledat cesty, jak moct, když nemůžete. Já teď můžu všechno a nevím, co vlastně.“ Myslím, že takto se nás cítilo v mém okolí víc.

Tento příklad uvádím pro poukázání na fakt, že svoboda sama sebou neexistuje. Svoboda pro svou existenci potřebuje nesvobodu, nebo lépe

ohraničení či mantinely, mezi kterými se může odehrávat. V souvislosti s hereckou prací je nutno tyto mantinely objevovat. Ony jsou onou nutností a potřebou. A pak je možné tyto mantinely překračovat. Nebo spíš nutně posouvat.

My jsme se v jistou chvíli cítili omezení městským publikem, divadelními sály a světly, městskými divadelními konvencemi. Cítili jsme se omezeni nepříjemnou pachutí divadla jako „umění“, jako něčeho, co je určené pro intelektuální či kulturní elitu. (I když to na první pohled podle produkce tak vypadat nemusí.) Cítili jsme jisté omezení a taky nesmyslnost. Přemýšleli jsme, jak z toho ven. A z toho se zrodila maringotka.

Nejtěžší a zároveň i nejzajímavější herecký úkol v mém studiu herectví v rámci hodin dialogického jednání s doc. Miroslavem Krobotem byl: „Adriano, udělejte něco.“ Z počátku jsme já i mí spolužáci byli zmatení a nešťastní. Jak, udělejte něco. To přece nejde. Odpověď byla, že jde.

Tak jsme házeli židlemi. Skákali. Běhali. Zpívali. Cokoliv. Něco. Pořád to nebylo ono. Ale proč? Nedokázala jsem to pochopit. Cítila jsem, že to, co dělám, není správně. Ale tajně jsem to připisovala spíš nesmyslnosti zadání než čemukoliv jinému.

A jednoho dne mi to docvaklo. Děkala jsem to bez nutnosti. Nehledala jsem ji. Nehledala jsem mantinely, od kterých se odpíchnout. Nenapadlo mě takto přemýšlet. Měla jsem dost práce sama se sebou. Pozornost jsem pořád zaměřovala jen a jen na sebe.

## **Herecké mantinely**

Pozitivní mantinely směřují naší pozornost správným směrem. Herec je musí hledat a naučit se mezi nimi svobodně pohybovat. Pozitivní mantinely jsou omezení, která nám dávají svobodu. Herec musí najít mantinely (limity), které ho nesvazují, ale které mu dávají svobodu. Herec je limitován.

Když začnu od nejfyzičtějších věcí, tak PROSTOREM. Mluvím o prostoru, kde se již nacházíme, o momentálním prostoru. O jakémkoliv prostoru, kde se odehrává divadelní akt. Můžeme si ho svobodně vybrat. Prostor se stává

pozitivním mantinelem. Nutí herce zaplnit ho a využít nebo použít. Nemůže ho zrušit nebo zbořit. Může narušit automatismus prostoru jeviště a hlediště. To je jeho svoboda. Může odejít. Ale to mu není nic platné. Přestane tak tvořit akt. Tím pádem je omezen tím, že se musí nacházet v prostoru. Toto uvědomění dává herci svobodu využít prostor jakkoliv v rámci prostoru, jak je potřeba. Není to však tak snadné. Přidávají se k tomu další omezení.

Herec je limitován svým TĚLEM. Nejsem obeznámena s praktikami nebo učením, které by mu umožňovaly ho opustit a následně to využít v praxi. (takže jím zůstane limitován). Možnosti a schopnosti těla však lze rozšiřovat a hledat. Samozřejmě, že dříve nebo později narazíme na osobní limity, genetické danosti, které však nelze vnímat negativně. Tady možno vnímat jako negativní mantinely automatismy nabyté během života. Nebo utkvělé představy o správnosti využití těla.

Herec je limitován ČASEM představení. Ten lze vnímat také jako limit pozitivní. Jedině vědomí začátku a konce nás vede k nutnosti prostor mezi nimi naplnit.

Herec je limitován svou MYSLÍ. Mysl mu říká, co dokáže, kde začínají a končí jeho schopnosti, jaké jsou jeho limity, říká mu, co je správně a co už ne. Mysl dělá hodně dobré práce. Ale taky z ní pramení většina blokáží. Jde zas jenom o to, na co svou mysl zaměřujeme. V jistém případě to je ona, která je největším zdrojem bezprostřední sebekritiky a sebekontroly, a tím pádem strachu a uzavření. Když však budeme schopní svou mysl otevřít jiným směrem, od sebe k „cíli“, dílu, divákovi, směrem k možnostem, může být zdrojem precizního vnímání, potřebné sebereflexe a nápadů.

Tohle jsou nejzákladnější limity, které se týkají herectví jako takého. Bytostného bytí na jevišti. Pak existuje ještě spousta dílčích mantinelů, které jsou konkrétnější. Ale také je nutné je hledat a rozšiřovat, měnit a neupadat do zajetých automatismů a tím nalézat svobodu.

Jeden z nejzásadnějších je SDĚLENÍ. Pak ESTETIKA a ŽÁNŘ.

Herec je limitován SDĚLENÍM.

Herec je limitován svou ROLÍ.



Herec je limitován ESTETIKOU a ŽÁNREM.

### **Svoboda a nutnost řádu. Svoboda v řádu inscenace.**

Největší pocit svobody přichází pak v rámci řádu. Čím víc a důkladněji zná herec řád, tím větší svobodu v něm může najít. Tento posun je patrný při důkladném nastudování pevného tvaru. Během jeho prvních uvedení je pevností tvaru herec svázaný. Musí směřovat svou pozornost k následnosti, k tomu, o čem se kde hraje, k nastudovanému aranžmá. Teprve, když se začne v těchto formálních strukturách bez problémů pohybovat, otevírá se mu velké nečekané pole pro improvizaci a samotnou autorskou hereckou práci.

Svoboda samotné tvorby inscenace může být herci dokonce naprosto odepřená. Herec se nemusí na tvorbě inscenace podílet. Může být v této části práce dokonce naprosto omezen a jenom naplňovat jakousi audiovizuální formu. Může být dokonce něčím jako loutkou. A přitom to nemusí znamenat, že je mu upírána jeho jevištní, herecká svoboda, či dokonce svoboda tvorby představení. Může to naopak znamenat, že je mu nabídnuta svoboda v té nejčirější formě. Místo tvůrce inscenace se stává „jenom“ tvůrcem představení. Což je konec konců nejdůležitější hercův úkol. Herec může být dokonce zbaven jisté tíhy, kterou sebou nesou jeho vlastní nápady, myšlenky a jiné. To, že je mu jeho jednání nadiktováno jako choreografie, mu dává onu jednoduchou svobodu, kterou mohou nabízet jenom jasné a přesné mantinely.

Stejnou nutnost řádu můžeme pozorovat i během naprosto improvizovaného představení. Zde však ten řád vytváříme na místě. I když často improvizace působí jako nespoutaná jízda, je v ní ukrytý hluboký řád. Ten je nutností.

*Co to je cítit se na jevišti svobodně? Co je herecká svoboda?*

K tomu, aby byl herec svobodný, se potřebuje zbavit strachu. Strach vytváří neexistující mantinely. Mantinely toho, co se smí a co už ne, co je správné a co už ne. Jsou to mantinely klišé a automatismů a zajetých struktur. Ty je nutné zbořit, abychom za nimi objevili ty opravdové. Mantinely tu jsou a jsou potřebné, jenom jsou často někde jinde, než si myslíme. Můžu tedy říci,

že herecká svoboda je v nacházení těch správných mantinelů. Nesužován strachem.

Neustále mluvím o jakýchsi mantinelech či limitech a může to působit poněkud nekonkrétně. Je to proto, že ty nejdůležitější nejsou viditelné ale spíš vnitřní. A taky jsou většinou jiné, než si myslíme. A oni jsou jiné velice často, protože jsou proměnlivé, pořád v pohybu. Proto je prakticky nemožné je konkrétně pojmenovat a popsat. Je spíš důležité vědomí o nutnosti jejich neustálého objevování. (Neustálé hledání mantinelů je možná jednou ze správných hereckých ambic.) A to je možná to důležité. Jejich objevování. Není zajímavé odbourávání přebytečných, ale spíš neustálé objevování těch potřebných až nutných. Když nacházíme ty nové potřebné a nutné, ty nedůležité automaticky odpadnou.

Inscenace Divadla koňa a motora se vytvořily tímto způsobem, dá se říci náhodou. A ona to asi opravdu náhoda byla, protože jsme to nepoužívali záměrně. Měli jsme omezený čas zkoušení (většinou 4 dny až týden). Omezený prostor. Hráli jsme v maringotce, na maringotce, kolem maringotky a hlavně před maringotkou. Za denního světla. Potřebovali jsme co nejrychleji nachystat představení a co nejrychleji ho taky zabalit. A kvůli převozu mít co nejmíň věcí. Taky jsme si uvědomovali, že nemůžeme moc povídat, naopak používat spíš akci. A musíme být přístupní jak dětem, tak dospělým, abychom tvořili akci pro celou vesnici.

Z těchto omezení vznikl jakýsi „nouzový“ režim. Vybírali jsme si chronicky známé Shakespearovy hry. (Na vesnici však byly většinou neznámé. Znamé mezi školními dětmi většinou.) Zkrátka a dobře potřebovali jsme v rychlosti převyprávět příběh ze Shakespearových her (Hamlet, Macbeth, Othello, Romeo a Julie). Záměrně jsme vybírali co nejjednodušší a nejprotřelejší divadelní prostředky. Až se z toho vyvinula specifická estetika Divadla koňa a motora. Režisér a můj spoluhráč ji nazval estetikou „divadelní demence.“ Ale to trvalo nějaký čas. A stalo se tak z nutnosti. Během putování a během dalšího a dalšího zkoušení se estetika vyvíjela. Na počátku naše představa rozhodně nebyla taková.

Vývoj pokračoval, když jsme začali mít nabídky hraní na festivalech i jiných kulturních akcích. Převážet maringotku by bylo finančně a technicky

neúnosné. Tak jsme se rozhodli přezkoušet naše inscenace na automobil. Jakožto mobilní vůz, který má okna a dá se hrát v něm, na něm, kolem něj a hlavně před ním. Později jsme pro tento účel zakoupili vozidlo Škoda Forman.

Změnily se dvě zásadní věci. Vizuální stránka, z pohádkově a starosvětsky vyhlížející maringotky se stalo auto. Taky poněkud starší, trochu oprýskané, ale pořád auto – Forman. Mohli jsme jej přizpůsobit estetice maringotky, trochu ho pomalovat, vychytat, stylizovat. Ale nebylo to nutné. Rozhodli jsme se posunout my a vytěžit z auta takového jako je maximum. Nechat ho ovlivnit naše hraní. Tak jsme se hraní od hraní posouvali k ještě větší a očividnější „demenci“ a zásadnější punkovosti. Spolu s autem takto na nás působila i změna publika. Z nezkušených a často otevřených venkovanů se stalo zkušené, ale i opatrné a ostražitě městské publikum. Měnili jsme se, protože to bylo nutné.

Takto se během našich putování měnil i způsob, jakým jsme hráli. Když jsme v roce 2008 začínali, míchaly se v nás dvě věci. Zaprvé naše představa toho, jak by mělo vypadat herectví kočovných komediantů/cirkusáků. A zadruhé naše hledání „civilního“, minimalistického či možná i banálního výrazu, který jsme vídávali v divadlech, a byli jsme s to si ho osvojit. Postupně jsme zjišťovali, že ani jedna cesta asi nebude ta správná. A hlavně obě se vyznačovaly smyšlenými představami o tom, jak bychom chtěli hrát, jak bychom se chtěli jevit. Ale na druhé straně, obě tyto představy byly pro nás nezbytným východiskem.

Dál se naše herectví odvíjelo od dvou základních nutností a požadavků. Jelikož jsme hráli venku, bez ozvučení a kolem ještě čas od času projel traktor, bylo nutné, aby nás bylo slyšet a vidět. Museli jsme mluvit nahlas. Používat velká gesta a střídat je s malými, rychlé pohyby střídat s pomalými. Být věcní a zkratkovití. Anebo taky ne. Taky třeba vycítit tu správnou situaci a moct si dovolit být žoviální a rozvláční.

Dlouho se vyvíjela taky míra divácké interakce. Ve chvíli, kdy jsme se začínali maringotce věnovat, jsme si vůbec nebyli jistí, do jaké míry je vůbec možné hrát na diváky či s diváky. Většina z nás měla i jakýsi odpor k interakci na divadle.

Přesně si pamatuji pocit, jak sedím v intimitě své židle, ve tmě divadelního sálu, koukám se na představení, které mě ani moc nezajímá, ale v pořádku, a pak si ke mně přisedne herec a ptá se mně, jestli mu můžu něco podržet. A já se nechci nijak zapojovat.

Asi i z tohoto důvodu a s tím spojeného strachu mluvit na lidi přímo, jsme se snažili uzavírat představení do sebe. Ono se nám to naprosto přirozeně vymykalo kontrole, ale chvíli trvalo, než jsme k tomu přestali být hluší. Pochopili jsme, že jsou tady trochu jiná pravidla a že jestli chceme pozornost, musíme lidi oslovovat zpříma. Že je musíme taky poslouchat. A když jsme si to uvědomili a začali to aplikovat, oni začali mnohem víc poslouchat nás.

A co se týče energie, byly asi nejzásadnější zkušenosti z romských ghett, kdy energie z publika začala převyšovat tu naši. A to je nepřípustné. Tam jsme si uvědomili, že si musíme máknout.

A celou dobu jsme si mohli zkoušet možnosti a míru každého aspektu. A jejich pole byla opravdu široká.

### 3.5 Přítomnost a připravenost

*Co znamená být přítomný a připravený?*

*„Silná, bytostná přítomnost“ znamená v divadelním žargonu schopnost přitahovat pozornost obecnstva, imponovat mu, znamená to ovšem také mít to nepojmenované „něco“, co v divácích vyvolává bezprostřední ztotožnění, vytváří dojem života jinde, ve věčné přítomnosti.“<sup>11</sup>*

Když se v běžném životě díváme na člověka nepřítomného svou myslí, jako by tady ani nebyl. Když někdo telefonuje, píše zprávy, je zamilovaný, myslí jednoduše „na něco jiného“, vidím před sebou jeho tělesnou schránku, ale chybí jeho bytostná přítomnost.

Hraní divadla je na bytostné přítomnosti přímo závislé. Sama bytostná přítomnost však není zárukou k dosažení autentického hereckého výrazu, projevu, a vůbec autentického herectví, jak jsme se ho snažili pojmenovat. Je však dle mého názoru jeho zásadní a nedílnou součástí.

Právě na onu bytostnou přítomnost se váže naplňování přítomného času. Ve spoustě divadelních představení můžeme vidět syntetické tělesné schránky, které se nás snaží „oblafnout“ právě kvalitami své tělesné schránky. Pro diváky, kteří se přišli kochat těmito kusy a jejich uměním, naplnění přítomného okamžiku není nijak zásadní. A není zásadní ani pro inscenace, ve kterých tyto kusy působí.

Přítomný čas a přítomný okamžik jsou zážitky, kvůli kterým prakticky navštěvujeme divadlo. Je to základní devíza divadla proti jiným druhům „umění“. Něco se děje tady a teď. Je to živé přítomné setkání. Akorát tomu tak někdy není. To se pak jedná jenom o zdání přítomnosti. Místo ní se setkáváme s jakýmsi zpřítomňováním minulosti, zejména v herectví.

Když herec dokáže fungovat v přítomnosti, teď a tady, dává mu to možnost být připravený. Být ostražitý. Pohotově reagovat na podněty a impulzy, protože je dokáže postřehnout a zachytit.

---

<sup>11</sup> PAVISE, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Vyd. 1. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

Dalo by se říci, že herec je jakýsi „cíhač.“ Jako takové zvíře, které číhá na kořist, ale nevyhledává ji. Jenom je ostražitě a připravené, že kdyby náhodou šla kořist kolem, aby mohlo vystartovat. Vyhledávání impulzů stojí spousta námahy. A vůbec, kde je hledat? A k čemu, když se naskýtají a objevují všude kolem. Pořád. Proč někde vyhledávat jakési jiné impulsy, když oni přicházejí samy. Jen je potřeba dávat pozor.

Jak už jsem předtím předestřela, zkusme vnímat velkou část autentické autorské herecké práce jako improvizaci.<sup>12</sup> Zkusme si pojmenovat improvizací autorství v jakkoliv pevně držícím tvaru. Ta improvizace je volný, osobní pohyb mezi strukturami. A ten pohyb může být úplně mikroskopický. Důležitá je jeho přítomnost. Tato improvizace jak v rámci pevného, tak otevřeného tvaru znamená spontánnost a autorství. A tady musíme připustit, že v improvizaci se neobejdeme bez připravenosti a přítomnosti. Že jsou to nejpřirozenější požadavky, kvality, na jejichž hledání je nutné pracovat. Ke kterým je nutné herce vézt.

Inscenace Divadla koňa a motora mají pevné obrysy. Scény následují po sobě téměř vždy stejně (i když se stane, že se pořadí prohodí nebo se nějaká vynechá). Co se má v jednotlivých scénách dít je taky určené. Ale jak se to děje, to je dílem improvizace. Některé scény či výstupy vymizely během reprízování samy přirozenou selekcí. Prostě nebyly potřebné. Takto vymizela i spousta scénografie a rekvizit, které se během putování někde ztratily nebo byly odcizené. Když jsme během hraní zjistili, že nám něco chybí, přirozeně jsme to nahradili něčím jiným, co bylo právě po ruce. Ona věc zůstala a hrála s námi, až dokud ji nepotkal stejný osud. Také se běžně stávalo, že scénografie přestávala fungovat opotřebením. Kladivo se během bouchání do hlavy rozpadlo. Pistole se rozletěla na dvě části. Oheň, který bylo ve scéně výbuchu potřeba vyplivnout, se vyplivnout nepovedlo ani napotřetí. V každé inscenaci se čas od času něco pokazí. Rozdíl byl však v tom, že u nás to bylo na denním pořádku. Tak to postupně začalo formovat naši punkovou estetiku

---

<sup>12</sup> „Technika herce, který hraje něco nepředvídaného, předem nepřipraveného, co „objevuje“, vymýšlí v zápalu hry.“ (PAVISE, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Vyd. 1. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.) Šlo by jistě polemizovat se slovem „technika“. Improvizaci bych v herecké práci vnímala spíš jako přístup. Bylo by možné říct, že je to taky kvalita. „Existuje mnoho stupňů improvizace: vytvoření textu na základě známé, přesně dané osnovy, dramatická hra na základě zvoleného, či uloženého tématu, slovní a gestická invence, zcela osvobozená od modelu tělesného výrazu, slovní dekonstrukce a hledání nového „fyzického jazyka“. (Tamtéž)

a taky styl hraní. My holky jsme se ještě dlouho snažily udržovat vše v pořádku. Zašívaly jsme či sháněly nové kostýmy. Opravovaly rekvizity. Praly. Až jsme nakonec přijaly to, že to má takhle svoje kouzlo.

Formovalo to naše herectví a drželo nás v neustále ostražitosti, pozornosti a připravenosti. Co se stane dnes? Taky jsme museli dávat pozor, jestli někdo během představení neobchází kolem koně. Hlavně po zkušenostech, kdy Květa v Močenku shodila dvě děti hlavou a Linda na Šluknově kopl holčičku do hlavy tak, že pro ni musela přiletět helikoptéra (nikomu se nakonec naštěstí nic vážného nestalo). A to se stalo během přípravy představení. Stačila k tomu naše chvilková nepozornost a špatná koordinace sil. Trénink pozornosti a připravenosti to byl výborný. Kromě toho, že jsme museli být pozorní v hraní, museli jsme vnímat svoje kolegy, tak jsme museli být pozorní k celému svému okolí. V září na skutečném jevišti to byla zase úleva. Moci si dovolit ten luxus a zacilovat svou pozornost pouze na divadlo. Dalo by se říci, že kočování je v tomto ohledu takový trénink pozornosti a připravenosti. Víím podle sebe, že člověk pak v běžném provozu časem zas trochu z pohodlní a ochabne. Proč to tak je? Protože někdy zapomínám hledat to nutné a potřebné. A zabývám se něčím jiným, zdánlivě potřebnějším. A hledám pohodlnější řešení. Pak ale přichází jaro, a i když už zrovna nekočujeme, vytáhneme alespoň Forman a vyjedeme na pár štací. A jako připomínka nutnosti pozornosti a připravenosti to stačí. Osobně si myslím, že je ku prospěchu programově vyhledávat takovéto tréninkové situace. Že by každý měl čas od času „vyrazit na svoje kočování.“

### 3.6 Spontánnost

Často se od herce chce, aby byl spontánní. Aby udělal něco spontánního, samovolného, bezděčného, živelného. Herec touží působit spontánně, anebo dokonce chce být spontánní. A tím se navrací k ambici, na kterou se váže strach z jejího neuskutečnění, který pozůstává z přílišné pozornosti na své EGO, a pramále na své JÁ jako prostředek k sdělení. Nelze být přece spontánní svou vůlí a chtěním. Vědomá spontánnost neexistuje. Neexistuje ani rozhodnutí být spontánní. Dá se však být na spontánní rozhodnutí připravený a otevřený jim. Je dobré umět s nimi pracovat. Dá se udělat něco na pokyn: „Udělejte něco“. Tento čin, gesto, pohyb může být naprosto spontánní, pokud děj předběhne myšlenku: „Co by to tak mohlo být, co spontánního, nečekaného bych mohl provést?“. Když myšlenka předběhne naše konání, už není možné být spontánní. Každá snaha být spontánní nás zastavuje. Není však nic ztraceno, protože i na toto zprvu nespontánní konání je možné zareagovat spontánně a může začít pěkná hra.

Spontánnost je však možné trénovat. Nebo lépe řečeno nechat se jí unášet. Toto jsme zažívali během dialogického jednání s panem Krobotem a zažívají to studenti dialogického jednání u pana Vyskočila. Dialogické jednání je prostor, který provokuje k tomu být spontánní. Dostat se do chvíle naprosté přítomnosti a dle Werichova výroku, kterého tak rád cituje Ivan Vyskočil, zažít, že „ucho žasne, co to huba mluví“. Je to fantastický a svobodný zážitek na jevišti. Mně osobně přinesl vždycky čistou radost. I jako divákovi i jako aktérovi. Jsou to chvíle, kdy před námi vzniká něco velmi svěžího a normálního. Normálního říkám proto, že si to na nic nehraje. Je to krásná jízda dělat něco, co by mě vůbec nenapadlo, a reagovat na to tak, jak by mě to nikdy nenapadlo. Dostávat se takhle za okruh svého racionálního. Toto lze pozorovat u dětí, které jsou ve své hře často spontánní. Samy se diví, co to dělají a mají z toho radost. Akorát děti to dělají bez vědomí, že jsou pozorovány. My hledáme tyto chvíle s tímto vědomím. Naše myšlenky jsou však příliš rychlé. Než začneme jednat, improvizovat, něco dělat, napadne nás 10 možností, co by to mohlo být. Chce to na všechny zapomenout.



V procesu zkoušení více či méně dramatického textu jsem zažila také zásadní spontánní momenty. Stalo se to ve chvíli, kdy už jsem neměla žádnou představu o tom, jak onu situaci zahrát, a režijní představa také nikam nevedla, nebo jsem ji možná nedokázala naplnit. Zkusila jsem to nějak, jen tak, bez rozmyslu, „z prdele“. Byla jsem unavená a bezradná. A to byla ta chvíle. Něco vzniklo. Něco, co bychom nejspíš nevymysleli. Únava má totiž v herecké práci své místo. K problému došlo, když jsem měla onen den předtím nalezený spontánní moment zopakovat. Nešlo to. Byla jsem bezradná. Nechácala jsem, jak je možné, že něco tak funkčního je najednou pryč. Snažila jsem se rozpomenout na to, jaké to bylo, jak jsem se cítila, kde jsem stála. A tato snaha mě zastavovala. Zbavovala mě přítomnosti. Celou dobu jsem myslela na to, co bylo včera. Jak to, že to včera fungovalo. Pak jsem se na to vykašlala. Ponechala jsem si formální torzo z včerejší zkoušky. Během procházení většího kusu se mi to povedlo opět naplnit, ale něčím jiným.

Podobný zážitek je, když mi režisér po představení řekl: „Tuto pasáž si zahrála opravdu výborně.“ Od té doby jsem vždy, ve chvíli, kdy měla přijít ona pasáž, myslela na to, že to je ta pasáž, kterou tak dobře hraji a snažila se vzpomenout, jak to bylo v ten den, kdy jsem ji tak dobře zahrála. Svoji pozornost jsem směřovala úplně jiným směrem. Byla jsem nepozorná k dění a tím naprosto nepřítomná. Vždy jsem se vzpamatovala až pár replik poté. Když mi to celé došlo, musela jsem programově zapomenout na to, jak jsem kdy hrála tuto konkrétní pasáž, a udělat ji znova úplně jinak.

Naše tělo, prostor, sdělení a řád inscenace, které nám ukládají přirozené a správné mantinely, nám tím dávají svobodu. Svobodu své jednání dopředu nepromýšlet, jednat a myslet v přítomnosti, v závislosti na momentální situaci. A když můžeme svobodně jednat v přítomnosti, jsme myslím spontánní.

Někdy k tomu však nedochází. Divadlo je souhra hromady maličkostí. A někdy jednoduše nejde karta. I během představení na maringotce, které mají ke spontánnímu hraní velké předpoklady, se stávalo, že jsme upadali do rutiny. Diváci byli unavení a bez zájmu. My jsme převzali jejich energii. Nebo oni naši. To už nikdo nevypátrá. A nebylo z toho cesty ven. Když jsme se začali snažit to nakopnout, byl to křeč. Ve snaze vyvinout tempo jsme neukončovali scény. Každá snaha „udělat něco“ vedla nikam. Myslím, že by

bylo v tu chvíli výhodnější, nechat to plynout tak, jak to bylo a o nic se nesnažit. V rámci tohoto jsme několikrát přemýšleli, že by bylo ku prospěchu pro tyto a podobné chvíle zavést tzv. bojové porady. Vždy před začátkem by byl určený jejich koordinátor v případě nouze. Odehrávali by se nejspíš veřejně, před zraky diváků. A jak by to vypadalo? Ve chvíli, když by představení spělo evidentně „do kytek“, by byla svolána porada. Před zraky diváků, by si herci řekli, co nefunguje a co je potřeba změnit, na co dát pozor. A pokračovali podle domluvy, buď od začátku anebo od přerušeného místa. Teď nevím, proč jsme to ještě nezavedli.

### 3.7 Zbavení se zbytečností

*„Někde mezi poli diváka a herce leží jádro společného díla – vrcholné „prolnutí polí“, to mytické pravdivé TEĎ a TADY, které nelze vyrobit ani pojmenovat, a o to víc se o něm mluví. Zdá se, že jediným způsobem, jak se k němu přiblížit, je místo přidávání začít ubírat a uvolňovat cestu.“<sup>13</sup>*

Co mám na mysli, když říkám zbytečnosti? S ohledem na herce: Když se mladí lidé začínají věnovat herectví, přinášejí si sebou jistou vnitřní představu. Každý z nich už někdy viděl herce hrát. V seriálu, ve filmu, při návštěvě divadla nebo v místním ochotnickém spolku. Hodně z nich již někdy, někde hrálo. Navštěvovali dramatické kroužky. Téměř všichni mají nějaké oblíbené herce, jejichž hraní by se chtěli přiblížit. A téměř všichni tedy mají nějakou představu o hraní a divadle. A s ohledem na divadelní tvorbu: Divadelní reformy sebou přinášejí myšlenku, že divadlo, než že by potřebovalo něco nového nalézt a naučit se, potřebuje spíše se něčeho zbavit. Zbavit se zbytečnosti. Nánosů, které brání jeho nejčistší formě. Hledat svou původnost. Podstatu. A to divadlo zas a znovu nalézá herce.

A co na to herec? Herectví by pro něj nemuselo být učením se nových dovedností. Ani získáváním kvalit, technik. Ale spíše odbouráváním nánosů. Ubírání a uvolňování cesty. A jak si to představit konkrétněji? Snažit se znovu objevit v sobě dítě. Dětskou hru. Zbavit se automatismů, stereotypů /fyzických i psychických/ a představ o tom, jak věci mají být. A celé to zaměnit za hledání již zmiňovaných mantinelů.

Vnímat takto herectví je nejasná cesta s nejistým koncem. Neposkytuje totiž žádné záruky ani jistoty. Nedává člověku moc záchytných bodů, žádné „know-how“, kudy na divadlo, kudy na herectví. A to je podle mě zajímavější než se učit něčemu konkrétnímu. Nastartovat v sobě věčné hledání. Hledání něčeho živého a proměnlivého A to je pro mě ta výzva. Takto to může vést k vývoji. Je zajímavé a vzrušující vést lidi na místa, kde jsem sama nebyla. A

---

<sup>13</sup> VIMMROVÁ, Pavlína. Prolínání Polí: sdílené momenty nejen v divadelním časoprostoru. Praha, 2013. 76 s.

kde si ani nejsem úplně jistá, co můžeme najít. A takto k tomu přistupovat jako herec, režisér, pedagog či divák. Ale nemá to takhle větší smysl? Nechci tím říct, že herec by neměl nic umět či znát. Jsem názoru, že herec má být inteligentní a přemýšlející tvor s širokým rozhledem. Taky si myslím, že se má v různých disciplínách celoživotně školit.

Tento očistný proces jsem vnímala nejvíc během dialogického jednání. Dialogické jednání s panem Krobotem bylo trochu jiné než s panem Vyskočilem. S panem Vyskočilem to býval zážitek spíše terapeutický a ozdravný. S panem Krobotem jsem to vnímala jako zážitek herecký a dramatický. Bylo to snad rozdílnými osobnostmi obou pánů a rozdílností připomínek. Pan Vyskočil poukazoval na místa, kde začínal dialog a snažil se pojmenovat všechno pěkné, co na jevišti vznikalo. Byla to taková cesta k sobě, k uvolnění. Šlo o dialogické jednání vždy s tím samým zadáním – dialogické jednání. S panem Krobotem to mělo jiné kvality. Bylo to dialogické jednání s použitím pro herce. Všechno se to vztahovalo již k herecké práci. Byla to jeho cesta k herectví. Po dlouhých jednáních bez zadání jsme začali pracovat se zadáním a ve dvojicích. Vznikala taková zvláštní improvizace na základě dialogického jednání. V této fázi jsem se cítila nejsvobodnější. Po tom, co jsem si prošla tápáním v dialogickém jednání bez zadání, bylo pro mě zadání vysvobození. A největší vysvobození byl moment, kdy jsme pracovali ve dvojicích. V našem hraní byla taková „obyčejnost“, „normálnost“ a spousta hry. Rozhodně však nebylo banální. Já osobně jsem si přinášela sebou ke studiu na DAMU těchto nepotřebností opravdu dost. Z dnešního pohledu můžu dokonce říct, jak moc mě tížily. Myslím, že jsem exemplární příklad herce s kopou zbytečností, které si celý život na sebe nabalují, pak se jich zbavují, abych měla prostor nabalit si nové. A na čas, kdy jsem se aktivně věnovala dialogickému jednání, vzpomínám jako na čas největší herecké volnosti. Dostala jsem se sama k sobě tak, jak jsem se na jevišti neznala. Nechala jsem se unášet hrou a pouhým bytím na jevišti. Sama, nebo s někým. Zážitky z dialogických cvičení jsme pak mohli krásně aplikovat v práci s dramatickým textem, po jehož zvládnutí opět přicházela ona volnost. A zde je krizový moment, na kterém se s mnohými spolužáky z DAMU doteď neshodneme. Mnohým přijde, že jsme celé studium dělali něco jiného, než čím jsme ho ukončovali (a to inscenacemi dramatického textu). Mně přijde, že to celou

dobu k tomu směřovalo. Možná by bylo výhodnější tyto způsoby práce pořád střídat. I teď často myslím na to, jaký by to asi mělo výsledek a dopad na moje hraní, kdyby bylo možné neustále navštěvovat hodiny dialogického jednání. Neustále takhle na sobě pracovat. Zajímalo by mně, kam by to mohlo vést.

Zkušenost z dialogického jednání, tato jednoduchost a prostota hraní bez zbytečností, ale zároveň plné hry, se pak s námi táhlo celou maringotkou. Postupně se k tomu začaly přidávat hráčské kvality a zamyšlení nad rolí diváka. Hráli jsme víc směrem k lidem.

### 3.8 Zvídavost a kreativita

*„Rezignovat na tvorbu se umělci jeví jako kacířství. Pokoušet se o kreativitu je ale katastrofální. Vědomě tvůrčí práce je úzce spřízněná se soustředěním. Zvědavost osvobozuje víc, zvědavost je spjata s pozorností a s cílem. Snaha vědomě tvořit má nepříjemný zvyk – posílá nás „domů“.<sup>14</sup>*

Od herce se očekává, že bude tvořivý, kreativní. Že vymyslí něco nového, zvláštního, originálního, autentického. Že ho napadne něco, co běžného smrtelníka ne. Herecké práci se často říká tvorba. Mně osobně přijde, že by bylo lepší pojmenovávat ji prostě „herecká práce.“ Pojmenování tvorba vyvíjí na herce přílišný tlak. Probouzí ambici tvořit a být kreativní. S tou se pojí úsilí a snaha po kreativitě. To mi nepříjde výhodné. Snaha herce spíš zastavuje, než pohání. Je možné, že během práce vznikne něco nového či originálního. Ale je to spíš vedlejší produkt, takový bonus. Je to pěkné a příjemné, když se tak stane. Podobný tlak vyvíjí na herce pojmenování umělec. Volila bych spíš slovo prostředník. Je svobodnější a přesnější. Prostřednictvím něj se realizuje akt divadla. A kreativitu bych změnila za zvědavost.

Zvídavost. V mém pubertálním věku se mi stala jedna zásadní věc. Dostala jsem se ke knize Josteina Gaardera *Sofiin svět*<sup>15</sup>. Od útlého věku

---

<sup>14</sup> DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

<sup>15</sup> *Sofiin svět*, neboli román o dějinách filosofie je dílem norského autora Josteina Gaardera a poprvé vyšel v roce 1990. Dnes je přeložen do více než 50 jazyků a stal se světovým trhákem. Jedná se o román oscilující mezi filosofickou příručkou pro začátečníky a poutavým dětským příběhem. Autor se snaží přiblížit základní filosofické problémy a otázky širokému publiku a snad prostřednictvím této nové znalosti rozšířit i humanitu a lidské hodnoty.

Děj: Sofie je obyčejná čtrnáctiletá dívka. Jednou, když se vrátí ze školy domů, nalezne ve schránce lístek, na kterém je napsáno: „Kdo jsi?“ Byl to první papírek, kterým započal kurz filosofie. Sofie dostávala každý den obálku, ve které byla část filosofické historie. Nedostávala však jen obálky. Dostávala také dopisy pro Hildu Knagovou (kterou neznala), ve kterých Hildě její otec psal přání k narozeninám. Sofie začne pátrat po

člověk přivyká světu. Dítě zavalováno novými informacemi, učí se nové dovednosti. Snaží se přijít na kořen fungování světa, přírody, společnosti. Socializuje se, hledá si své místo, snaží se pochopit sebe a postupně druhé. A pak přijde do věku, kdy se chce cítit dospělé, kdy se konečně cítí dospělé, kdy má pocit, že světu rozumí. Od malička je dítě zvědavé. Jeví zájem o věci kolem sebe. Podivuje se nad jejich fungováním. Pak přijde den, kdy se podívat přestane, kdy přestane být zvědavé, protože tyto vlastnosti jsou dětinské a ono už je velké. A zhruba v tomto věku jsem se dostala k oné knize a přečetla jsem si, jak zásadní je být pořád zvědavý, zajímat se a podívat. Jak důležité je probudit v sobě dítě a jediné tím neustrnout na místě a jít stále dál. Zní to docela obyčejně a přirozeně. Ale myslím, že zrovna této informaci v tom pravém čase vděčím za směr mého dalšího přemýšlení o světě. Určitě to dám číst svým dětem.

### **Zvídavost v herecké práci**

Tento úvod jsem psala hlavně kvůli tomu, že v něm cítím velkou paralelu k herecké praxi. Ke svojí vlastní herecké praxi. Mladý člověk, který se dostane k divadlu, cítí zvědavost a zájem o jeho fungování a pravidla. Může mu přijít až magické. Čím dřív mu chce přijít na kloub, co nejdřív chce všechna tajemství znát. A pak, po nějaké době chce cítit, že už všemu rozumí, a cítí, že tomu rozumí, že ví, jak na to. Kouzlo zmizelo. Takže je potřeba začít od začátku. Znovu se divit a zajímat o věci, které již známe. Protože je známe jen zdánlivě. Ony jsou ve skutečnosti pořád jiné. Všeobecně cítím velkou paralelu mezi herectvím a dětstvím. Mezi hereckým a dětským vnímáním světa. Snažila jsem se ji z části popsat už v části Hraní si, jako přístup k herecké práci. V jisté části svého hereckého vývoje jsem měla pocit, že se herectví naučím jako řemeslu či umu. Objevím jakousi techniku, která mi řekne, jak na to, aby to bylo „dobré“. Bohužel mám neblahé tušení, že jsem se mýlila. Techniky i

---

učiteli filosofie, až zjistí, že je to Alberto Knox. Potom se ale stane převrat. Sofie a Alberto jsou jen vymyšlené postavy v příběhu Alberta Knaga, který ho poslal své dceři Hildě k patnáctým narozeninám. Alberto však zjistí, že se mohou z příběhu dostat a nakonec se mu to se Sofií podaří. Setkají se se skutečnou Hildou. Ona je však nevidí, protože pro lidi jsou Alberto a Sofie neviditelní. (Zdroj Wikipedie)

učení existují, ty které jsou však opravdu užitečné, směřují spíš k tomu, aby herce od něčeho nadbytečného a parazitního odučili, ne ho naučili ještě něco nového. Práci na herectví vnímám jako práci na cestě zpět do dětství. Jako práci na cestě k zvědavé nevědomosti plné zájmu. Myslím, že herectví nejde naučit, je však nutné na něm pracovat. A skrze práci je možné hodně věcí pochopit nebo k nim dospět.

Když jsme začínali s maringotkou, bylo v tom obrovské nadšení a zvědavost. Bylo nám ani ne 20 let, měli jsme koně a maringotku a bylo léto. Smrděli jsme kouřem, potem, pivem a koňským trusem. Spali v polích. Vařili na ohni. Hráli pro lidi na vesnicích tak, jak nám to přišlo nejlepší. Časem, někde kolem putování po Šluknově, jsme svou činnost začali vnímat jako docela zásadní a smysluplnou. Trochu se vytratilo to kouzlo začátků. Odněsla si to poslední maringotka. Byla pěkná. Putování i hraní bylo zážitkem. Byla nesmírně poučná. Byla moc dospělá. Už jsme přesně věděli, jak to všechno chodí. Jaký je svět potulných komediantů. Šli jsme podruhé tou samou krajinou. Věděli jsme, co všechno a kdy je potřeba udělat. Nemuseli jsme se ani domlouvat. Cítili jsme, že něco chybí. Ale z toho rozjetého vozu nešlo vyskočit. Tušili jsme, že bude na dlouhou dobu poslední. A byla. Tato fáze musí přijít v každé práci. Přijde mi však výhodné si ji pojmenovat a příště do toho naskočit s novým nastavením. Problém byl v naší skupině. Znali jsme se moc dobře a znali jsme moc dobře maringotku. Nečekali jsme, že to bude takové, a nedokázali jsme na to přítomně reagovat a postavit se k tomu zase dětským pohledem. Když jsem odjela za svou rodinou, za kluky přijely holky, herečky, které s námi nikdy neputovaly, přinesly sebou zájem a zvědavost a přenesly to i na kluky. Maringotka se posunula o něco dál. Ale byla stejně poslední.



### 3.9 Trpělivost

Pojmem, který bylo pro mě v herecké práci extra těžké si přisvojit, byla právě trpělivost. Pořád něco zkoušet a nevědět, jestli se to použije, nebo ne, a pak zase zkoušet, pak fixovat, pak to zas změnit a zkoušet něco nového jinak pro mě bývalo vysilující. Chtěla jsem co nejdřív vymyslet tu nejlepší variantu, pak si ji zafixovat, co nejlíp zapamatovat a jít dál. Bylo pro mě těžké přijmout, že divadlo není nacvičování, ale zkoušení. Všechno má svůj čas a některé věci se vyjasní až během reprízování, nebo vůbec. A to taky není špatně. Doba, kterou žijeme, je rychlá a nedůkladná a klade na člověka nároky v efektivitě a efektnosti jeho práce. Chce výborné výsledky v co nejkratším čase. Člověk má ambici dělat všechno co nejrychleji a nejefektivněji se dopracovat k zdárnému výsledku. Je tedy netrpělivý a nervózní, kdy už se onen požadovaný výsledek dostaví.

V divadle a hlavně v herectví výsledek neexistuje. A tento fakt přijmout, bylo pro mě zásadní. Bez něj bych nikdy nezískala klid. A stejně si to musím zas a znova připomínat. Protože, když řeknu, že výsledek neexistuje, je v tom paradox. Během celého zkušebního procesu se evidentně snažíme dospět k výslednému tvaru, který se během premiéry prezentuje. Tou ale nic nekončí. Život inscenace teprve začíná. Živá inscenace vzniká a proměňuje se každou další reprízou, každým uvedením. Hercova práce proto nikdy není u konce. Pořád přetrvává a směřuje vpřed. Proto není důvod k netrpělivosti. Autentickou hereckou práci nejde uspíšit vůlí a chtěním. Ona přijde, když jsme na ni připravení.

Není snadné na to přistoupit. Není snadné být trpělivý. Ale je to myslím potřebné, pokud chceme, aby naše práce měla cenu. Nic v herecké práci nejde uspíšit. Tím, že se budeme netrpělivě snažit k něčemu dospět, se sami posíláme zpět. Nejlepší mi přijde pořád kontrolovat své nastavení. Nastavit se na práci přítomnou, pozornou a se zájmem. Na netrpělivost pak ani nezbyde čas. Není dobrý nápad se zbavovat netrpělivosti nebo nějakým způsobem budovat trpělivost. Spíš zaměřit svou pozornost jiným směrem, který nám neumožní být netrpělivý. Neumožní, abychom se příliš

zaměřovali na budoucnost. Protože právě ono zaměřování na budoucnost vytváří netrpělivost.

### **3.10 Kontrola/ Sebekontrola**

Najít tu správnou míru sebekontroly bývá obtížné. Její přemíra herci brání v práci. Častokrát považuje něco za nesprávné a špatné dřív, než to vůbec udělá. Když už úkon provádí, nikdy ne naplno a s viditelným pocitem, že ho něco svazuje. Že dělá něco nehodícího se. V některých případech mu sebekontrola dokonce znemožňuje tu kterou věc udělat. Herec nikdy neví, jak to, co dělá, opravdu vypadá. Samozřejmě, že každý má jistou představu o sobě samém, ale nemůže mít představu o tom, jak ho vnímají pozorovatelé. Každý vnímá druhé na základě své subjektivity. Na druhé straně absence kontroly také není k užitku. Často může hraničit až s nesoudností. Nebo právě se zbrklostí a nevědomou prací. Ráda bych pojmy kontrola a sebekontrola nahradila pozorností a klidem. Je v tom zásadní rozdíl. Kontrola v sobě nese stopy negativizmu, možnost, že narazím na nějakou chybu, na něco, co dělám špatně. A proto ji provádím. Jakoby na sebe nazírám, ale přehnaně kriticky. Abych nevybočil ze svých představ. A proto mám taky strach. Abych nevybočil. Abych neudělal něco přes míru. A strach, jak už víme, je zastavující. Je lepší být pozorný. Můžu vědomě vnímat pohyb každého mimického svalu či prstu, dech, mrkání a záměrně s nimi pracovat. A přitom se může jednat spíš o pozornost než kontrolu. Kontrola je svazující, pozornost osvobozující. Pozorný k mantinelům, pozorný k sdělení, pozorný k tomu, co a jak dělám, pozorný k divákům. Pozornost je nekritická. Ale lze jí plně důvěřovat. Pozornost sebou nenesení strach. A když jsme pozorní, vede nás správnou cestou.

### 3. 11 Partner

Základem herectví by mohl být rozpor. Rozpor plodící dialog. Rozpor jako to, o čem se v dialogu jedná. Dialogem nemám na mysli střídání replik. Dialog znamená, že je o čem hrát. Je proč na jevišti být. Když hraji, že je krásné ráno a vstávám, není to pro mě jako herce moc výhodné. Nevím, o čem hrát. Když hraji, že je krásné ráno, měl bych vstát, ale nechce se mi. Je o čem hrát. Je tam rozpor. A když jsem pozorný, přirozeně nastane dialog. Začnu jednat. Když jsem nepozorný, nemusí k ničemu dojít.

Herec na jevišti nikdy není sám. I když je tam fyzicky sám. Nikoho jiného není vidět, není vidět ani žádné předměty. Herec je vždycky partnerem minimálně sám sobě. V jak herecké, tak lidské existenci jsou zásadní rozpory. Ty provokují dialogičnost. Jednání herce je jednání dialogické. Jeho jednání je zpravidla v dialogu. V tom tkví plasticita herectví. V monologickém jednání je jenom zdánlivý, hraný rozpor. Je to jednání ploché. Pro hraní nezajímavé.

Nejjednodušší partnerský dialog lze pozorovat mezi tělem a myslí. Jsou to partneři, ale každý chce a dělá něco jiného. Každý je jinak rychlý. Když je to krásné ráno, mysl ví, že musí vstávat, tělo chce spát. Tělo chce milovat krásnou ženu, mysl ví, že je to sousedova manželka. Při improvizaci je krásné pozorovat, jak tělo udělá něco dřív, než mysl ví, co a proč. Když jsme pozorní, je to krásný základ pro partnerský dialog.

Velmi zajímavou partnerskou dvojicí je herec a jevištní postava. „Co to tady hraji? Proč to takhle hraji? Proč tohle dělám? Proč se chováš jak blbec? Protože jsem Romeo. A proč mi do toho kecáš? “ ... Hledání možností pro rozpor a dialog mezi hercem a ztvárňovanou postavou, může být cestou k osobnostnímu či osobnímu herectví, o kterém se budu zmiňovat později.

Dalším partnerem (ve stejném případě) je herci prostředí. Například plocha, na které stojí, vůči které zaujímá postoj. (Je docela rozdíl hrát na tvrdém, studeném betonu, mokré, blátivé trávě, či vrzajících dřevěných prknech.) Toto je partner, kterého nelze přimět ke spolupráci. Ale s tím nelze počítat u žádného partnerství, ani u svého vlastního. Ani když bereme za partnera hereckého kolegu či diváka. Divák může být stejně tvrdý jak beton. Ale i jeho ne-reakce je reakce, na kterou je nutné náležitě reagovat. Nutné je

náležitě reagovat na ne-reakci sama sebe jako dialogického partnera. Náležitě reagovat. „Náležitě s tím nakládat.“ Stejně jak je nutné náležitě nakládat s tvrdostí betonu či vrzavostí prken. Nemůžeme se přece tvářit, že podlaha, po které chceme neslyšně projít, nevrže (pokud to není záměr, fór). Nemůžeme se tvářit, že diváctvo, které se na nás dívá s nezájmem a nedůvěrou, zareagovalo vstřícně a podle toho pokračovat v dialogu (pokud to není záměr, fór). Nemůžeme se tvářit, že herecký kolega, který zareagoval na repliku, kterou jsme mu sdělili ne podle toho, co jsme mu sdělili, ale podle toho, co si předem vymyslel, v podstatě nezareagoval. Nemůžeme na to nereagovat a pokračovat ve vlastní hře. Pokud tak činíme, ničíme hru. Jdeme proti dialogičnosti. Proti divadelnosti. Nevytváříme dialog. I špatná a nečekaná nahrávka je nahrávka, ze které může padnout branka.

To znamená, že když herecký kolega, se kterým se snažíme něco sdělit divákům, nereaguje podle našich představ o sdělení nebo nenaplnuje naši společnou domluvu nebo zkrátka neposlouchá, co a jak mu říkáme, zahlouben do svých vlastních představ, je chybou tvářit se, že se nic podobného neděje. Je nekonstruktivní pokračovat v domluveném nebo naplňovat vlastní představu a potom svalovat vinu na kolegu, který nehrál, co má, a neposlouchal, co mu říkáme. Vinu za zkažené představení nenese nikdy ten druhý. Vždy je to v našich rukou. Všechno je to věc našeho rozhodnutí, rizika, které jsme ochotni podstoupit. Věc sázky, kterou jsme ochotni skládat. Věc našeho hráčství. Existuje přece spousta možností, jak z oné situace vybruslit, nebo z ní dokonce vytěžit. Spousta lepších možností než se tvářit, že se neděje nic mimořádného, že je to takto v pořádku. Zahodit veškeré divadlo, které může vzniknout a po představení vynadat kolegovi, že co to tam hrál. Takové řešení není moc hráčské ani dětské. Je to řešení dospělého a to je pro nás nevýhodné.

Je přirozené, že jsou herečtí partneři, kteří si rozumějí, od počátku „si sedlí“ lidsky, humorem, vnímáním divadla. Nebo se po delší společné práci na jevišti dobře znají a „slyší“ na sebe. Stačí jednoduchý impuls, náznak a porozumí si. V takovém partnerském divadle není tak riskantní se pouštět do velkých „hracích výletů“ do „neznámých vod“.

Podobné to bývá i s publikem. Když má divadelní skupina diváky, kteří na ni chodívají. Mají tzv. své publikum. Které si vychovali, kterému padli do rány a stalo se. A diváci s tvůrci si náležitě rozumí v tématech, které zpracovávají i v způsobu jakým to dělají. Dává to oběma stranám také větší volnost přínosného „výletu.“ Tato situace bývá poněkud výjimečná, ale velmi hezká. Bývá potom na tvůrcích, aby neustrnuli v tom, co jejich diváctvu lahodí, ale aby využívali možnost „výletu“.

Někdy se to přihodí i jen tak, náhodou. Na maringotce se to takto dělo nejčastěji v cikánských vesnicích.

Stejně je to i s hereckou skupinou lidí na sebe „napojených“ nebo jenom s partnerskou dvojicí. Stává se, že se uvelebí a ulahodí si v tom, že jim to spolu krásně klapne a nestojí to ani tolik úsilí. Ale to, že je mezi herci jevištní porozumění, by neměla být finální fáze. To by měl být právě začátek, odrazový můstek do neznáma.

Další partnerství, ke kterému dochází, je mezi hercem a divákem. Divák je partner.

## 4. Možnosti

V předchozí části jsem se snažila pojmenovávat aspekty herecké práce, které se týkají části herecké práce, kterou Donellan nazývá neviditelnou. V podstatě se o herectví ani nejedná. Je to vnitřní, osobní práce, která ho ale neustále provází. Tyto aspekty jsou pořád přítomné a přijde mi výhodné se k nim v různých fázích své cesty vracet. Hledat a objevovat jiné kvality a možnosti herecké práce. Neustrnout v tom, jak se to dělá. I když to je taky možnost. A je to v pořádku. On se člověk stejně v nějaké fázi dostane přesně k tomu, jak se to dělá. Ale jelikož je v pohybu, v další fázi se dostane od toho dál. Aby se mohl k tomu, jak se to dělá vrátit z jiné strany. Alespoň takto pozoruji já svojí cestu herectvím.

V této druhé části se budu snažit pojmenovávat o něco konkrétnější aspekty herecké práce. Mnohem více připomínající herectví. Viditelnější. A stejně jako v předchozí části je budu prokládat zažitými momenty ze zkoušení, hraní a putování Divadla koňa a motora.

## 4.1 Čas

*Čas, který je naplněný a přítomný, rychle ubíhá. Herec musí být přítomný a svou přítomností naplňovat čas.*

Člověk se během svého života velmi intenzivně potýká s otázkou času. Člověk žije v čase a časem. Jeho existence je časově ohraničená. Vnímá důsledky působení času všude kolem sebe. A výčet by mohl pokračovat. Není se proto čemu divit, že se čas stal předmětem bádání v širokém okruhu vědních oborů. Týká se ho nespočet teorií. Otázka vnímání času je zásadní filozofickou otázkou. A je přirozené, že má své důležité místo ve filmu, v divadle... Cokoliv, co člověk dělá, se týká času, všechno se k němu vztahuje.

### Čas a divadlo

Divadlo, film, hudba nebo literatura vytvářejí jakýsi čas v čase. Není mým zájmem pátrat po víc fundovaném vyjádření tohoto problému. Chci tady jenom poukázat na jednu ze zásadních zajímavostí divadla, která ho, kromě živého kontaktu odlišuje od všech ostatních umění a dává mu svou důležitost. Divadlo je neopakovatelný, nezaznamatelný okamžik, který nejde zakonzervovat. Hudba, film, literatura... všechno jsou více či méně statické tvary. Čas se k nim vztahuje zvenčí. Takže to, jak se na film dívám, se mění podle počasí, mé nálady, mé zkušenosti. Jinak vnímám ten samý film, když mi je 15 a když 50 let. Když se na něj dívám doma na počítači, můžu ho zastavit a dodívat se jindy. Dívat se na něj opakovaně. Film se nemění. Film je zakonzervovaný čas. Čas plyne kolem filmu, měním se já, mění se okolnosti.

A jak je to v divadle? V divadle se mění všechno, všechno je neustále pod vlivem času. Herec by si měl tedy uvědomit, že je součástí mechanismu nenávratnosti okamžiku. A on je toho prostředníkem. To, co se stalo, se již nevrátí a je zbytečné na to vynakládat úsilí. Toto úsilí hledat zašlé nás vrací zpět a divadlo musí pořád vpřed. Divadlo přímo baží po změně, aby se vyhnulo své mrtvolnosti. Když se herci líbilo, jak včera zahrál jakousi pasáž, a chce ji dnes zahrát stejně, obrací se zpět. Jelikož se jednalo o neopakovatelný



okamžik, není možné ho zopakovat. Akorát herec svou pozorností k minulosti ztrácí přítomnost. Pro herce je výhodné zabývat se tím, co se hraje právě teď. Netvrdím, že nemá přemýšlet nad svými minulými výkony. Přirozeně neseme sebou svou zkušenost. Vždyť jenom díky ní můžeme zkusit něco nového.

Jakékoliv umění od nepaměti pracuje s časem. Nějakým způsobem ho zachytává, zrcadlí anebo ho prostě jenom používá. V době, jako je dnešní, pod vlivem neustálého zkomfortňování a zefektivňování života, se potýkáme s neustálými nároky na čas jedince. Čas lidské společnosti, jeho chod se evidentně zrychluje. A pobyt jedince člověka na zeměkouli se díky vývoji zdravotnictví prodlužuje. Alarmující je stísnující pocit, že se všichni pořád někam a za něčím ženou, pospíchají, nestíhají, dobíhají. Z toho lidstvo zavalují pocity úzkosti. Při pohledu zvenčí je evidentní, že není kam a za čím pospíchat. Je přirozené, že tvůrci tento fakt berou v potaz a pracují s ním. Poukazují na čas. Záměrně ho zpomalují, zastavují, mění. Pracují s jeho rovinami a vnímáním. Divadlo tady může plnit funkci jakési oázy zastaveného času, nebo lépe řečeno času, který plyne podle jiných pravidel. Herec je prostředník tohoto času i jeho tvůrce. A to je zajímavé si uvědomit a vnímat. Herec je zaměstnanec a zároveň taky trochu šéf času. To je třeba vzrušující.

Když jsme vyrazili kočovat, náš čas se výrazně zpomalil. Tou dobou jsme žili všichni v Praze. Jezdili jsme metrem, tramvají, autem, nestíhali zkoušku, nestíhali nakoupit, nestíhali školu. Vařili jsme, starali se o děti. Zkrátka pořád jsme se někam přesouvali za různými účely. Zaměření našich cest a činností se různě měnilo. V čem byl rozdíl na maringotce? Přesouvali jsme se z místa na místo pěšky, případně na kozlíku, tažení koněm. Náš osobní čas se měnil v čas skupiny. Sdíleli jsme společný život, společné směřování. Celý náš den směřoval k tomu, dostat se v pořádku na místo hraní, postarat se o jídlo, postarat se o nocleh a zahrát představení. Všechno to mělo jasnou hybnou sílu. Všechno naše konání bylo součástí tohoto mechanismu. Zajímavé bylo, že do času představení jsme procházeli plynule a bez jasného vymezení, či signálu. V divadle to většinou funguje tak, že sedíme v šatně, povídáme si, kouříme, opakujeme si text, zkoušíme se naladit na společnou vlnu, dáme si bojový pokřik. Každopádně změna času je většinou naprosto evidentní. Zhasne světlo a od té doby začalo divadlo. Od té doby fungujeme v jiném čase. V čase v čase. V některých inscenacích používáme

introdukci – již před samotným začátkem představení trávíme čas s diváky. Buď sami za sebe, nebo za postavy. Ale je to také od jisté, konkrétní chvíle. V maringotce tvoříme podívanou pořad. Jestli si dáváme před představením svačinu, nebo už hrajeme, ten rozdíl není tak markantní. Je to zajímavé. Čas plyne. Pochopitelně, že samotný čas představení je trochu jiný než ten před ním a potom, ale kde opravdu začíná a končí, těžko říct. Svačina proplová do ohlášek, ohlášky do kouření, děti hrají na bicí, zpívají do megafonu, Michal svolává na představení a hrajeme, dohrajeme, lidi si povídají, děti si hrají, balíme, vyjíždíme, máváme, běží za námi skupina, někdy až na místo spaní. Je to celé přirozenější než v běžném divadelním provozu.

### **Osobní vnitřní čas**

Každý herec má svůj vnitřní čas, metronom, který mu udává jeho vnitřní tempo, temporytmus, ve kterém žije. Toto tempo (temporytmus) se může více či méně měnit podle požadavků, které jsou na něj kladeny. Když se herci schází večer před představením, každý si přináší toto vnitřní tempo ze dne sebou. Kolega co se staral o čtyři děti, přichází s něčím jiným než ten, který se probral před hodinou z kocoviny. Musí se však někde sejít. Musí sladit své vnitřní tempo (temporytmus) pro potřeby představení. Když jsme kočovali ve stejné skupině, naše temporytmy byly na sebe napojené.

- **Body k zamyšlení**

- Na jevišti je na všechno čas. Na jevišti není výhodné spěchat.<sup>16</sup> Velká energie ani intenzita není o pospíchání. Je o přehledu a nadhledu. Herecký čas je o přehledu, nadhledu a pozornosti, tudíž klidu. Velká herecká intenzita vyžaduje mnohem víc času, teda mnohem víc přehledu a pevnosti.
- Pro herce není výhodné spěchat na sebe a chtít po sobě výsledky, herec potřebuje trpělivost. Herec potřebuje čas.

---

<sup>16</sup> Během dialogického jednání jsme často slyšeli: „Nespěchejte na sebe!“

- Když jsou všichni na jevišti: Myslím, že není k prospěchu koncipovat inscenace způsobem, ve kterém herci odcházejí po svých výstupech do šatny. Ztrácejí tak kontakt s inscenací. Přestávají mít přehled, přestávají mít vědomí celku, který tvoří.

Vždy když jsem hrála tyto šatnové inscenace, cítila jsem jakousi prázdnotu. Nezdálo se mi, že bych byla na něčem plně účastná, že by se mě to úplně týkalo. I když byly inscenace, které jsem hrála nebo hraji ráda, můj zážitek z nich se vztahoval jenom na nějaký výsek. Nikdy ne na celek. Teprve když jsem přišla na to, že nemusím na svůj výstup čekat v šatně, ale můžu se na inscenaci dívat z hlediště, změnilo se to značně k lepšímu. Měla jsem pocit, že jsem dohrála celek, který se mně týká a ne jenom partituru v rámci celku, který si už ani pořádně nepamatuji, jak končí.

- Ideální stav je, když se zkoušení inscenace týká celého kolektivu. Neříkám, že když se zkouší dvacetiminutový dialog, mají být přítomní na každé zkoušce všichni, i když na škodu to není nikdy. Ale k vědomí o celku, času a energii, kterou společně sdělujeme, to zásadně přispívá.
- Čas pro herce znamená změnu. Všechno se mění, všechno jde pořád dál.

### **Přítomný a naplněný čas**

Když problém přítomného a naplněného času vztáhnu pouze na divadlo, můžu uvést jednoduchý příklad. Navštívím dvě různá představení. První trvá hodinu a já jsem již po deseti minutách nervózní, kdy skončí. Dívám se na hodinky a čekám. Čekání je nejhorší možné, protože se vztahuje k budoucnosti, která nepřichází. Tím pádem čas, který vnímám, dokud se nestane, na co čekám, plyne příšerně pomalu. Druhé představení trvá čtyři hodiny a jeho čas, trvání vůbec nepociťuji. Co se stalo? Ve druhém případě máme co dělat s přítomným a naplněným časem. V prvním případě s absencí těchto jeho kvalit. Herec jako prostředník divadelního aktu je tvůrcem přítomného času. Musí ho také naplňovat svou hereckou pozorností a

sdělením. Nezvádne to však sám. Herec funguje v řádu inscenace. Pokud mu k tomu inscenační prostředky nepomáhají, může se i roztrhat a k žádnému autentickému divadlu se nedobereme.

## **TempoRytmus**

V hudbě se pojmem Tempo myslí rychlost pohybu. O něco složitější je to s rytmem, který není zcela přesně vyhraněn. Hudebně vnímáno můžeme rytmem rozumět „střídání not (tónů) dlouhých a krátkých ale i přízvučných a nepřízvučných.“ Můžeme z toho pochopit, že rytmus je soustava v rámci tempa. V herecké práci tyto dva pojmy bez sebe prakticky neexistují, většinou se proto mluví o *temporytmu*. Práce s časem je vlastně dialogická. V herecké práci se dostávají do rozporu a tedy do dialogu osobní temporytmus herce a temporytmus postavy. Také se dostává do dialogu temporytmus hereckých partnerů. (V rámci toho pracujeme s přirozeným temporytmem textu. S temporytmem pohybu.) A celé to tvoří temporytmus inscenace a s přispěním diváků temporytmus představení. Dalo by se říci, že práce s časem je dialogická. Odpovídám svým časem na tvůj čas. Můj temporytmus je nabídka, ty odpovídáš svým. Komunikujeme jejich pomocí. Sledujeme, co na to diváci. Takto může fungovat hra či systém sázek. Přihazuji. Nadhazuji jiný temporytmus. A ještě jednou. A ještě jednou. A ještě jednou. A ještě jednou. A co na to diváci. Nic? Tak ještě jednou. Nic? Tak ještě jednou. Aha. Reakce. Rozumíme si. Ještě jednou. A co na to kolega? Tak takto může fungovat práce s časem. Důležité je si uvědomit, že jejím základem je dialogičnost. Dialogické jednání mezi partnery.

K práci s časem se snažím přistupovat v kombinaci hrajícího se a hráče – sázkaře. Pravidelně provádím během představení Divadla koňa a motora takovou hru nebo cvičení. Zkoumám reakce publika na základě různého časování a změn temporytmu. Když na konci Othella Roderigo zabije Cassia a Cassio Roderiga, tuto zvěst příběhne oznámit na Othellovo letní sídlo (vnitřek maringotky, nebo posléze kufr Formanu) rozrušená Emílie. Příběhnu a zaječím. Co se týče času, můžu zaječet krátce, nebo dlouze. Reakce se mění také podle toho, jestli zaječím velmi krátce, nebo naopak velmi dlouze. Následuje otázka: „Víte, co se stalo? Roderigo zabil Cassia a Cassio zabil Roderiga.“ Můžu ji říct

rovnou po zaječení, anebo mezi zaječení a repliku vsunout různě dlouhou pauzu. Repliku můžu říct také v různém tempu. Tento krátký a jednoduchý výstup lze provádět na spoustu časových variací. Na reakcích publika si jde ověřovat jejich funkčnost. Také lze vnímat, jaký dopad má toto časování na následující scény atd. Takto to může znít složitě. Když má herec pracovat s tolika aspekty, ve všem hledat dialogičnost, dětský a hráčský přístup. Ve výsledku je to však mnohem jednodušší. Častokrát to, o čem píš, děláme úplně automaticky. Taktéž to jde brát jako nabídky ke hře. K tomu, aby nás naše práce nezačala nudit. Že je v ní pořád co objevovat. Opět je to o nastavení.

Jako herci máme obrovské pole možností práce s časem. Na jedné straně je náš vnitřní temporytmus, který si přinášíme sebou jako součást naší osobnosti. Tento temporytmus však můžeme podle potřeb přizpůsobovat potřebám nebo nutnostem práce. Pro jednoduchost příklad: Když je temporytmus mého spoluhráče plný výkyvů a změn, můžu si dovolit být v tom svém konstantní. Při tvorbě postavy je dle mého názoru temporytmus jednou ze zásadních věcí, která nám zprostředkovávanou postavu přibližuje.

Na druhé straně stojí vědomá práce s temporytmem, která slouží srozumitelnosti sdělení, vyvolání napětí nebo pointování situací. Anebo je to herecká práce s časem zajímavá pro samotnou tu práci. Jako zadání. Se souborem Lachende Bestien, což je městská odnož Divadla koňa a motora, která se snaží využívat nabyté zkušenosti z kočování ve svých městských inscenacích, jsme zkoušeli inscenaci Pláč nočního kozodoje. Předlohou pro naši práci byla Groteska od Kurta Vonneguta. Zkoušeli jsme tedy pracovat s groteskou i jako žánrem. Do inscenace se takto dostaly různé atributy grotesky, jako žebřík, šlehačka, padání, divná chůze atd. Vznikl systém na sebe navazujících groteskních scén. A zde jsme si určili zajímavé zadání pro práci s časem. Za sebou následovaly tyto scény: omdlévání, vítání dr. Swainové, nemožnost odejít se scény s žebříkem, neschopnost dr. Motta odejít ze scény, kvůli herečce, která si chce ještě dokončit svůj výstup – hraní dr. Motta. Soubor těchto groteskních scén trval na premiéře 3 minuty. Na derniéře 15 minut. Čím to bylo? Zkoumali jsme únosnost délky jednotlivých scén. Ze začátku jsme byli opatrnější, ale každou další reprízou jsme nabývali jistotu v této disciplíně. Jak to tedy vypadalo? Tiška omdlévá, chce, aby ji

Caleb, její manžel, chytnul do náruče. On si toho ale nevšimá. Scéna končí tak, že poprosí kytaristu, aby jí ze scény odnesl. Mezi tím je jenom omdlévání. Jako Tiška omdlévám. Omdlévám a z publika jsou cítit rozpaky, když omdlévám dostatečně dlouho, diváci pochopí záměr a moji hru. Na počátku jsem to od tohoto momentu jenom rychle vygradovala a ukončila. Pak následovaly ještě další dvě již zmiňované scény podobného charakteru. Postupně jsme zkoušeli scény prodlužovat. Po prvním pochopení situace a mé hry přišel propad. Chvilé trapnosti. Od diváků bylo jasné, pochopili jsme a teď už je to dlouhé. V této chvíli bylo nutné vytrvat a omdlévat dál. Když jsem vytrvala omdlévat i za ticha a odměřenosti ze strany diváků dál, přišel opět moment, kdy diváci pochopili tuto hru na druhou. Tento princip jsem dokázala vystřídat nejvíc 4 krát. Během čehož jsem různě zrychlovala a zpomalovala svoje omdlévání podle potřeby. Měli jsme na to spoustu času. Zkoušet, jak co funguje a nefunguje. Několikrát jsme taky pěkně narazili. Diváky tento způsob hry vůbec nezajímal. Byl to jiný druh hry, dohrát to s minimálními reakcemi takhle až do konce. Zažít si tu veřejnou trapnost, čas, který se táhne, jak něco hodně slizkého a lepivého. V tu chvíli však není možné ustoupit. Jenom si užít tu chvíli taženého času a ještě o kousek dál ho protáhnout. Podobnou hru jsme hráli i v Othellovi s nekonečným zabíjením a v Romeovi a Julii s nekonečným umíráním či opakováním souboje na rapíry. Taky jsme se bez toho při některé repríze naprosto obešli. To bylo zajímavé pro další temporytmický vývoj představení. Toto jsou exemplární vyhrocené příklady. Ale stejná hra jde s diváky a kolegy hrát prakticky pořád, jen ne v tak velkém měřítku. Neustále můžeme měnit temporytmické uspořádání partitury a zkoumat, co se tím může změnit. Taková hra se sázkami. Zábavná a neškodná. Doporučuji.

## **4.2 Herecká energie a herecká intenzita**

Kdysi jsem pojem herecká energie a energie vůbec považovala za abstraktní až metafyzický. Stalo se tak předpokládám na základě několika pochybných zážitků z workshopů, kde se s energií pracovalo a tento pojem se hodně používal jako něco metafyzického. Vždy jsem energii chápala jako něco, co tady jednoduše je. Bylo to tak i kvůli tomu, že jsem si za tento pojem dokládala jiný, konkrétnější – intenzita. A následně tyto pojmy od sebe oddělovala jako pojmy rozdílné a nesouvisející. energii jako abstraktní, neuchopitelnou a neovlivnitelnou a Intenzitu až jako její opositum. Konkrétní, uchopitelnou a ovlivnitelnou. Později jsem začala pozorovat jejich vzájemné prolínání a návaznosti. Tolik v zkratce geneze mého vztahu k těmto faktorům herecké práce. Říkám to proto, abych vysvětlila, proč se tyto dva pojmy ocitly v jednom. Ono by to mělo být také posléze zřejmé na základě jejich nutného prolínání a souvislostí.

Možná by bylo možné obecně konstatovat, že energie je vnitřní proces, jehož venkovní projev je intenzita, která slouží k jejímu odevzdávání. Intenzita však není jenom rychlost a hlasitost, může to být i křehkost a pomalost naplněná však energií.

### **Energie**

Každý člověk, zvíře, nebo věc je nositelem energie. Tou energií působí na jiné energie. Tato energie není statická, ale neustále se proměňuje na základě kontaktu s jinou energií. Tato energie se většinou děje, je výsledkem procesů. Z části je však možné jak záměrným použitím vnějších prostředků, či koordinací vnitřních procesů energii pozměňovat nebo s ní pracovat.

### **Kolektivní energie**

V souvislosti s hereckou prací lze mluvit o kolektivní energii, kterou je možné dělit na energii zkušební, která se kumuluje a vyvíjí během zkušebního procesu, a energii, kterou může kolektiv vytvořit během představení. Energie souvisí s nasazením a odevzdáním, s vírou ve společnou věc. Energie kolektivu závisí na spojení individuálních energií v jeden společný cíl. Po zhlédnutí divadelního kusu lze někdy říct: „Byla v tom obrovská energie.“ Nebo jsem slyšela také: „Takové nasazení, to se jen tak nevidí.“ Toto se neděje jen tak samo sebou. Ale také není často možné vytvořit energii násilím. „Teď do toho šlápneme.“ Většinou nefunguje. Tento násilný pokyn většinou vede k přepjatosti, křeči a zbytečné rychlosti a nedůslednosti. Skrývá se za ním přemíra ambice a snahy. Stává se, že někdy to také vychází. To se ale většinou pracuje s již nakumulovanou energií. Energii je potřeba kumulovat. Někde a nějakým způsobem ji střídat. Většinou poctivou společnou prací. Na tom je zajímavé, že je to výjimečný jev. Během své divadelní praxe jsem měla štěstí na kolektivy, které oplývaly línou energií.

A jak to bylo v Divadle koňa a motora? Energie, která provázela práci našeho kolektivu, byla po většinu fungování velmi nestabilní a zažívala obrovské výkyvy. Nechávali jsme se strhnout jeden druhým. Línou a pomalou energii střídali její výtrysky. Během zkoušení jsme se dokázali hodiny a hodiny válet, popíjet kávu a pokuřovat. Celou dobu jsme však byli společně, zaměřeni na společné téma. Pak přišel moment, kdy se něco mezi námi nakumulovalo a vytrysklo v hodinovou energetickou smršť zkoušení, skákání, běhání a řvaní. Tou dobou jsem tomu úplně nerozuměla. Nedokázala jsem pochopit, že takový způsob práce vytváří naše skupina. Že tuto energii tvoříme společně. Každý, více či méně stejným dílem. Posedávat a popíjet kafe a diskutovat u toho na témata, která byla i zdánlivě mimo zkoušení, mi přišlo jako ztráta času. Představovala jsem si, že přece tady můžeme hodinu běhat a létat a zbylé čtyři hodiny strávit nějak smysluplněji než společným nicneděláním. Byla jsem netrpělivá. Nechápala jsem, že toto celé, celý tento proces je součástí tvorby naší kolektivní energie. A že je to tak v pořádku. Bez čtyř hodin polehávání by nevznikla ta hodina běhání. Ty čtyři předchozí hodiny byly příprava na tu jednu. Takto vypadalo i naše fungování během kočování. Abychom se mohli během představení vydat „všanc“, museli jsme před tím proplouvat časem. Byli jsme však na sebe pořád napojení. Naše myšlenky byly myšlenky skupiny



směřující ke společnému cíli. Během některých hraní, kdy nás diváci posilovali svou energií, docházelo k naší kolektivní síle úplně přirozeně až nutně. Jindy jsme zas byli schopní nakazit my diváky. A stávalo se také, že k tomu vůbec nedošlo. Žádné propojení v tomto směru nebylo možné, ani mezi námi vzájemně, ani mezi námi a diváky. Všichni jsme svoji energii směřovali někam jinam a neuměli jsme to ovlivnit. V domnění chybějící energie, tudíž nedostatečné pozornosti a přítomnosti herců, na kterou se váže malá pozornost a zainteresování diváků, jsme měli pocit, že je to potřeba „nakopnout“ a začít „valit“. Představení zrychlovat. Říkali jsme rychle text, situace rychleji navazovali. Povětšinou se ztrácely významy, důležité věci se nedohrávaly, jiné v zájmu rychlosti a nakopnutí předehrávaly. Diváka se to týkalo pořád míň, protože přestával rozumět. Samotné představení se už v tu chvíli týkalo málo i nás samotných. Přestávali jsme být přítomnými, ale mysleli jsme pořád dopředu. Směrem ke konci. K co nejrychlejšímu konci. Znásilňovali jsme čas. V tomto případě bychom mohli mluvit o intenzitě. Ale o intenzitě bez energie.

### **Neovlivnitelná a ovlivnitelná energie**

Diváci jako nositelé energie mají zásadní vliv na vývoj divadelního dění. Diváci přinášejí velký energetický podíl. Stejně jako můžou být energii proudící z jeviště otevření, tak se ji můžou uzavřít, být nepřístupní nebo unavení, bez vůle. Podobná věc se může stát i hercům. Jelikož jsou inscenace Divadla koňa a motora velmi otevřené směrem k publiku, jsou na divácké energii, a na energii proudící mezi jevištěm a hledištěm závislé. Bez diváckého přispění se inscenace stává prakticky nefunkční. A v tuto chvíli začíná zvláštní boj. Je na nás, abychom se rozhodli jakým způsobem k tomu přistoupit. Je možnost představení dohrát do konce tak, jak to jde. Vlastně se nic nestane. Diváci odejdou domů, někdo v horší, někdo v lepší náladě. Všichni na to zapomenou. Pak je druhá varianta, kterou jsem už nastínila a o kterou jsme se pokoušeli asi nejčastěji a zbytečně. A to je snažit se do toho šlápnout. Už víme, jak to pravidelně dopadá. Anebo je tady třetí možnost, kterou jsme však bohužel nikdy neuskutečnili. A tou je upřímně zveřejnit náš pocit, že to dnes nefunguje. Vyzvat diváky ke spolupráci. Jak už jsem nastínila v předchozí

kapitole, dát si radu na střídače. Poradit se se spoluhráči, možná i s diváky jak společným chvílím dopomoci, aby byly zajímavým zážitkem pro obě strany. Abychom společně zkusili tu chybějící energii nakumulovat.

Energie v herecké práci, se kterou je možné pracovat, se pojí na pojmy aktivita, přítomnost a pozornost. Nejmarkantněji je možné ji pozorovat na tanečnicích Butó<sup>17</sup>. A na tanečnicích Butó lze i nejlépe pochopit rozdíly mezi intenzitou a energií. Když sledujeme butó, na tanečnickovi je vidět velká vnitřní aktivita, pozornost a přítomnost. Butó nás nemusí nijak zajímat ani se nám líbit. Ale tady ta věc stojí za pozornost. I když je venkovní intenzita tanečnickova pohybu nízká, kvalitu jí dodává silná vnitřní energie.

Na druhé straně. Energie, kterou herec vynakládá k nějakému úkonu, se často míjí s energií, která z toho úkonu vychází. Takže energie, o které se snažíme mluvit, není úsilí či snaha. Je to něco co produkujeme a přitom nás to nemusí stát moc energie. Tato energie nás většinou nabíjí. Není ten typ výkonu, po kterém padnu polomrtvá na zem. Právě na opak.

Energie se snoubí s uvolněním. Pokud energii znásilňujeme, nejde přirozeným tokem a naráží. Naráží většinou na strach z něho, dostává příměs emoce a stává se z ní hysterie. Energie není křeč, je to lehkost.

Cvičení – Je velmi zajímavé a poučné cvičení směřování energie jenom na jeden prostředek. V tvorbě ho pak lze použít, když máme zájem o vytváření postavy nebo jakéhokoli sdělení přes venkovní znaky. Zadáním je při konkrétním úkolu zaměřit energii jenom na jednu část výrazu. Veškerou energii, kterou chceme sdělit, směřujeme jenom do gest, hlasu nebo chůze, nebo jenom do konkrétní části těla. Je to poměrně náročná disciplína vyžadující klid a přehled. Ale rozpory mezi energiemi, které takto vznikají, jsou pro herce zajímavou zkušeností, kterou lze využít v další práci. Toto cvičení klade nároky na pozornost a pevnost, což není také na zahození. Směřování

---

<sup>17</sup> Tanec butó je velmi originální především tím, že od tanečnicka vyžaduje schopnost transformace vnitřních obrazů a pocitů do fyzického pohybu. Velký důraz klade na mentalitu tanečnicka, Butó nevyžaduje jakoukoliv formu jako klasický balet nebo moderní tanec, naopak projev a výsledek ponechává zcela na tanečnickovi. Existuje tolik způsobů butó, kolik je tanečnicků, a proto je možné butó považovat za nepřetržitou snahu o hledání výrazu v tanci a hledání odpovědi na otázku, co to je "tanec".

energie do různých částí těla nemusí být vidět. Jde často jen o vnitřní cesty. Zajímavé pro prožitek. Na druhé straně můžeme procvičovat vnější intenzitu bez jakéhokoliv vnitřního energetického zaangažování. Pozorujme, jak se změní kvalita, když spojíme obě dohromady.

Další možný rozdíl mezi energií a intenzitou je v jejich možných kvalitách. Herecká intenzita může být kvalitativně velká, malá a jiná v prostoru mezi těmito možnostmi. Kdežto herecká energie má mnohem různější a specifitější kvality, než je hodně či málo. Vnitřní energie herce může být i příjemná, nervózní, nedbalá, odevzdaná, líná, jemná a jakákoliv jiná. A tyto energie se můžou projevovat různou intenzitou.

## **Střety energií**

Už jsem mluvila o osobní energii, se kterou má něco dočinění temporytmus, jako o energii, kterou si člověk nese svým životem. Je součástí jeho osobnosti. Nositeli tohoto druhu energie jsou i věci, zvířata, místa... Je to energie spíše statická, neboli statictější. Proměňuje se, ale velice pomalu, v průběhu let. Pak můžeme vnímat energii dynamickou, momentální, která se mění v závislosti od různých vzruchů. Tyto energie se v člověku střetají. A pak si ten člověk stoupá na jeviště a začíná s nimi pracovat.

## **Intenzita**

*Intenzita je tok. Klidný a pevný tok.*

Je to, jako když se díváme na velkou a širokou řeku se spoustou vody a na potok. Potok je neklidný a máme pocit, že rychle teče. Přitom řeka teče rychleji a působí, jakoby stála. Její intenzita je větší, je větší i její síla a její klid. Valí se vpřed.

*Herecká intenzita potřebuje pevnost, klid, nadhled a přehled.*

Můžeme vidět herce, kteří pod dojmem, že by mohli být energičtí a intenzivní, splašeně běhají, rychle mluví, nedoříkávají slova, unikají jim hlásky, jejich gesta jsou nedokončená, ztrácejí přehled, kde jsou, kde je

vepředu, kde vzadu. Jejich práce kvůli rychlosti, kterou nedovedou obsáhnout, přestává být vědomá. Já jsem toho jasným příkladem. Teď se mi to už tolik nestává, ale někdy se takto utrhnu z řetězu. Ano, můj projev je intenzivní. I energický. Ale chybí mu pevnost. Nelze mluvit o řece, ale spíš o rychlém, roztěkaném potoku.

Pak, když herci stojí před úkolem být intenzivnější, jejich úkolem je pořád víc a víc a víc, dostávají se do úzkých. Z hlasové intenzity se stává křik, uřvanost až hysterie. Z pohybové roztěkanost až hysterie taktéž. Jak je to možné? Kde je chyba? Postrádáme zde dvě důležité věci.

První je nadhled. O kterém jsem se snažila mluvit již ve stejnojmenné kapitole. Ten nám může dát možnost na své intenzivní hraní nahlížet. Brát ho volněji, ne tak vážně, s nadhledem. A tím pádem nesklouzávat do křeče, řvaní či hysterie.

A druhou, snad ještě důležitější, je trénink. Psychický, fyzický jednoduše herecký. Funguje to podobně jako ve sportu či v muzice. Herec musí neustále pracovat na své psychofyzické kondici. Je to jedna z cest, jak se zbavit při hraní přílišné vůle a urputnosti a zní pramenící křeče. A místo toho najít lehkost a pevnost. Je to, jako když se díváme na běžce a zdá se nám, že není nic snazšího než rychle běžet. Je v tom taková lehkost. A o to víc, když neběží na plno. Herec nemusí, možná by ani neměl, hrát na plno, na 100 procent. Při 30 představení měsíčně a zkoušení to možná ani není možné. Měl by však svých 100 procent posouvat. Pracovat na své kondici, na posouvání laťky. Tak aby bylo jeho 50 procent dnes, tam kde bylo kdysi 100.

Na předávání energie někdy zdaleka nepotřebujeme tolik energie. Důkazem jsou představení, kdy se díváme na herce, kteří jdou tzv. „vyplivnout duši“, jejich energie však zůstává uvězněna v prostoru jeviště. Nekomunikuje či nekooperuje s energií diváckou. Jejich výkon zůstává nepoznamenán. Stejně zůstává divadlem nepoznamenán i divák. Lze být také intenzivní a neplyne z toho nic jiného, než že jsme rychlí nebo pomalí.

Během práce používám pojmy jako „vydat se všanc“ či „poslat se“. Co tím mám na mysli? Energetický výlev, který vyžaduje pozornost, klid a odvalu.

Vnímám diváky, hraji si, sázím. A „posílám“ prostřednictvím sebe energii a sdělení. „Vydávám se všanc“ publiku a představení.

### 4.3 Nadhled

Nadhled je cesta k širokým možnostem výrazu.

Herectví není práce dovnitř, ale zevnitř ven. Takže zdánlivá cesta k sobě, by měla být cestou skrze sebe. Každý ponor do sebe je potřebný zveřejnit, a tím na něj nahlížet.

*„Zpředměťuje-li herec vlastní tělo, chová se k němu obdobně jako loutkoherec ke své loutce.“<sup>18</sup>*

*„Neřešitelný problém ztratil naléhavost. ... Nevytěsnil se do nevědomí, ale objevil se v jiném světle, a tím se i proměnil. Co by na nižší úrovni vyvolalo nejzúřivější konflikt a bouři panických afektů, jeví se nyní, nahlíženo z vyšší úrovně osobnosti, jako bouřka v údolí, pozorovaná z vrcholu vysoké hory. Tím se realita bouře nezmenšuje, avšak člověk již není v ní, nýbrž nad ní.“<sup>19</sup>*

#### Humor jako cesta k nadhledu a jeho možnost?

*“Sranda přestává, a to bohužel často, humor nikdy. Ztratíme-li smysl pro humor, což se nám bohužel taky stává často, mají z nás randu ti, co si humor zachovali.”<sup>20</sup>*

Definicí humoru a komicna je nespočetně a pokoušet se o ně na tomto místě mi přijde nepatřičné. Berme tedy humorem poukazování na směšnost jevů jejich hyperbolizací, dáváním do souvislosti s jinými jevy zdánlivě nespojitelnými a používání nečekaných zvrátů. Tak velice zkráceně. S přihlédnutím k citátu Jiřího Voskovce lze říci, že humor je jednou z forem

---

<sup>18</sup> MAKONJ, Karel. Člověk redukováný, aneb, Alternativní herectví a psychofyzická identita člověka s. 61-74

<sup>19</sup> JUNG, Carl Gustav. Archetypy a nevědomí. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. ISBN 80-85880-16-4 (váz.).

<sup>20</sup> Jiří Voskovec v dopise Janu Werichovi.

nadhledu. Kdo si zachovává humor, je vždycky na výši, nad věcí. Na problém nahlíží. Není do něj zcela vnořen. I když se ho může velice osobně až bytostně dotýkat. Humor jako způsob nadhledu neznamena, že jev zesměšňujeme, neubíráme mu jeho důležitost, spíš poukazujeme na jeho ne přílišnou vážnost či závažnost. Zdůrazňujeme, jak je možné na něj nahlížet, měníme úhel pohledu, ale důležitost jevu zůstává stejná.

I humor může ztratit nadhled. K této ztrátě dochází, když se z něj stane jenom a pouze prostředek k zábavě, k vyvolávání emoce smíchu. Takže i nad používáním samotného humoru je potřeba mít jistý nadhled, nebrat ho velmi vážně. Dělat si z něj trochu „prdel.“ Když máme nad humorem nadhled, můžeme kromě humoru dobrého (třeba chytrého) použít i humor špatný, nízký, hloupý.

Když na sebe a svou hereckou práci nahlížím, mám nad ní nadhled, můžu použít prostředky, které by mi velký ponor do mé práce, na základě vnitřních mantinelů použít nedovolil. Také by však bylo možné říci, že právě onen ponor stanovuje ty správné vnitřní mantinely, a tím ohraničuje možnosti výrazu na to, co je ještě „dobré“ použít a co už ne. Zní to taktéž logicky a množství tvůrců se při hledání „pravdy“, „upřímnosti“ „opravdovosti“ řídí právě těmito vnitřními mantinely. A nelze popírat, že jim to i vychází. Bez nadhledu však může člověk brzo ztratit soudnost.

Nadhledem je možné bořit automatické mantinely toho, co se smí a co již ne. Když svůj nadhled zveřejním, můžu se pustit do hry s o to větší vážností. Můžu hrát nejvážněji, co to jde, ale nikdo nebude mít strach, že bych to náhodou mohla myslet vážně. Nechci však říct, že bychom si měli brát nadhled na pomoc jako alibi. Nadhledem nemám na mysli omluvu.

### **Expresivita jako cesta k nadhledu nebo jeho možnost?**

Nechci zde preferovat expresivní a přepjaté herectví jako správnou cestu, protože mi je stejně blízké herectví minimalistické, tiché až „civilní“. Chci spíš poukázat na to, že když mám nad oběma těmito extrémy nadhled, umožňuje mi to použít prvky obou. Nadhled není podmínka. Je to pro herce možnost. Možnost jak nebýt směšný. Možnost jak rozšířit svůj výraz. Možnost

jak nacházet mantinely. Možnost jak být nad věcí. A skrze nadhled a díky němu se do ní vnořit. Skrze nadhled (jak už jsem zmiňovala při humoru) máme možnost používat naprosto nepřiměřené, ale funkční prostředky. Takto lze použít patos, neúměrnou stylizaci, expresivitu až přepjatost, či hrát banálně, hloupě, trapně či s velkou vážností. Lze sdělovat ve snaze o pravdivost a přirozenost nesdělitelné myšlenky. Nadhled herci umožňuje tyto věci dělat naplno.

V Divadle koňa a motora jsme pro tento účel, vlastně náhodou, vytvořili estetiku divadelní demence. Jak už jsem říkala, snažili jsme se co nejjednoduššími prostředky převyprávět příběh se sdělením. Tak aby byl hratelny na vesnici venku. Tak jsme pomalu a opatrně začali pracovat s těmi nejjednoduššími prostředky. Časem jsme zjistili, že se toho nemusíme obávat, pokud k těmto prostředkům přistoupíme s vědomím, jaké prostředky používáme, a toto zveřejníme. Tomuto bylo nutné přizpůsobit naše herectví. Mít nad tím, jak to děláme, nadhled. Ten nám umožnil používat podobných prostředků ještě víc. Nemuseli jsme je parodovat, ani hyperbolizovat. Stačilo je použít s hereckým nadhledem. Tak jsme se mohli do jejich využívání pokládat s velkou energií a nasazením. A nevyznívalo to směšně, ale vtipně a někdy taky normálně.



## 4.4 Důslednost

*Důslednost znamená neklouzáni po povrchu, začátek a konec. Když něco na jevišti započnu, divák to čte a já od toho neuteču, ale snažím se z toho vytěžit maximum. I to, co tam zdánlivě není. Ale to se ukáže, až když jsem důsledný. Důslednost potřebuje odvahu a klid.*

Exemplární příklad potřeby důslednosti můžeme vnímat v improvizaci, dialogickém jednání, zkrátka v jakémkoliv nepřipraveném tvaru nebo tvaru s málo jasnými konturami. Stojím na jevišti a ještě nevím, co se stane. Svědí mě nos, tak si ho podrbu. A už hraji, už jsem znakem, divák moje počínání nějak čte. Já se však zaleknu. Začne pracovat můj strach, přemýšlím, co jsem to udělal a co udělat teď, přestávám být přítomný, zaměřuji pozornost nesprávným směrem (na sebe a své myšlenky), postrádám klidu, a tak radši udělám něco jiného. Už jsem matoucí. Divák je lehce zmatený. Čte můj počin jako chybu. Možná udělám i víc pohybů. Pár promyšlených, pár nevědomých. A zatím se nic nestalo. Nedošlo ke hře, k sázce, ani k dialogu či jednání. A přitom bylo tolik možností. A přitom bylo tolik možností, kde začít: Podrbání na nose, následní vědomý pohyb omluvy, nevědomé pohyby. Může to být klidně i vtipné, ale nikam mé počínání nespěje. A přitom podrbání si nosu může být začátkem jakéhokoliv jednání. Když ho vezmu do hry a začnu důsledně rozvíjet, třeba mě štípala vosa, tak ji hledám a chci ji zabít. Třeba. A pak se během hry ta vosa pořád přichází, a když jich zabiji pět, na konci mě přijde sežrat metrová vosa nebo cokoli jiného a důsledněji. Zkrátka chci poukázat na „čerpání do mrtě“. V takovém smyslu může důslednost fungovat v improvizaci, která i když nemusí být cílem, může být pro herce velmi poučná v pochopení různých zákonitostí a otázek práce.

Stejná důslednost však funguje i v pevném tvaru. Když už něco začnu, použiji nějaký prostředek, záměrně či bezděčně, nebo se mi přihodí něco nečekaného. Je záhodno vzít tuto skutečnost do hry. Zaleknutí se, útěk a tváření se, že se nic přece nestalo, z něj dělá omyl. Důslednost z něj dělá přednost. Cokoli se na jevišti objeví, je vidět.

Důslednost se týká jakékoliv scény, mikro situace, partitury, či sekvence. Když v Macbethovi přichází čarodějnice, může jejich výstup vyšumět bez povšimnutí, zanechávající sdělení, které má, nebo může sklidit ovace. Velký vliv má na to moje důslednost. Neboli tzv. „Nezahazuj!“. Nezahazuj slova! Nezahazuj věty! Nezahazuj akci! Nezahazuj gesta! Nezahazuj situaci!

## 4.5 Divák

Divákům lze jejich umístněním v prostoru nebo uspořádáním divadelního aktu přisoudit jistou roli. Od nezajímavého pozorovatele až po naprosto aktivního spolutvůrce představení. Když divák sedí v polstrovaném pohodlném gauči ve tmě oddělen rampou, jsou on i herci v naprostém bezpečí. Když ho dění na jevišti nezajímá, může si pospat, nevnímat. Podobné jsou v tomto případě i prožitky herce. To jak představení dopadne, záleží na momentální kondici hereckého souboru. A to, jestli diváci reagují, nebo ne, jestli dění sledují, jestli se svým energetickým vkladem na představení podílejí, nehraje moc roli. Aby se toto trochu změnilo, stačí rozsvítit světla v sále a na diváky vidět. Co všechno se mění, jak rychle a jednoduše se mění přístup a pozice obou stran, když jsou diváci uprostřed, obstoupeni herci. Jenom toto rozestavení přisuzuje divákům aktivnější roli. Nebo je narušen pocit diváctva jako masy tím, že každý sedí na samostatné židli volně v hracím prostoru, daleko od svého souseda. Představení se děje kolem nich. Není se kam schovat, divák musí být aktivní. Herci musí být aktivní vůči divákům. Nebo jsou herci v kleci obstoupeni diváky. Nebo jsou pod diváky, jako ve lví jámě. Nebo jsou obě strany účastné zdivadelňování nedivadelního prostoru. Z diváků jsou pochůzkáři – objevitelé, korzují prostorem a objevují. Co vše se mění, když jsou diváci ve světle. Když není hranice mezi jevištěm a hledištěm. Najednou mají obě strany aktivnější roli. A jiné. Nakolik se tímto pádem mění způsob herectví?

Jako kočovné divadlo s maringotkou jsme na vesnicích hráli vždy za denního světla. Bylo to tak z provozně technických důvodů. Než se setmělo, museli jsme najít místo na táboření a přichystat všechno potřebné na noc. A i kdyby se nám povedlo tento problém obejít, museli bychom se potýkat s jinými. Byli bychom omezení dosahem elektrické energie anebo bychom museli mít sebou agregát. Museli bychom sebou mít v maringotce světla. Proti těmto nápadům mluvilo málo místa v maringotce a časté deště, které by technika nemusela dobře zvládnout. Kdybychom hráli až za tmy, představení by se nemohla účastnit spousta lidí kvůli dětem. Dost argumentů na to, abychom hráli za světla. Hraní za světla dělá z divadla pouliční divadlo. Pouliční divadlo potřebuje podívanou. Něco co upoutá pozornost. Velké barevné kostýmy, ohně, chůdy, akrobacie, žonglování, hraní chytlavých

melodií na hlasité akustické nástroje, loutky. I když jsme vyvíjeli poměrně velkou aktivitu tímto směrem, zjistili jsme, že nic z toho neumíme natolik, aby nám to pomohlo při práci. Kostýmy by zabraly hodně místa. Žonglovat jsme se naučili s míčky. Někdo špatně, jiní ještě hůř. Na chůdách jsme uměli chodit. Na nástroje hrát pár akordů. Loutky nás natolik nezajímaly. Naučili jsme se plivat oheň. Tato dovednost se pak objevovala jako fór, v každé naší inscenaci. Museli jsme na to jinak. Museli jsme to uhrát sami sebou. Přišli jsme na to, že potřebujeme nadhled, velkou energii a intenzitu. Ale pořád to nestačilo. Pak jsme pochopili, že jediná cesta je hrát přes lidi. Otevřenou hru. Ale to bylo myslím až během druhé maringotky. Do té doby, i když jsme byli energičtí a intenzivní, nás svazoval strach z lidí. Sami jsme neměli rádi interaktivní představení. Když jsem na takový typ představení ve městě šla, sedala jsem si radši do poslední řady. Nevěděli jsme, do jaké míry můžeme na lidi mluvit přímo, do jaké míry můžeme jednat přes ně. Časem se ukázalo, že v tomto míra neexistuje. Na vesnicích jsme hráli pro divadla neznalé lidi. Toto se pak ukázalo jako naše velká výhoda. Naše diváctvo nebylo svázané konvenčním přemýšlením, kterým jsme byli svázaní my sami. Naše diváctvo nikdy nepřemýšlelo o tom, zda jim vadí interakce s publikem, či nikoliv. Toto diváctvo neuvažovalo o tom, že se chce dívat, ale určitě se nezapojoval, že nechtějí být oslovováni, že nechtějí odpovídat na otázky, když se někdo ptá. Právě naopak. Těmto lidem přišlo úplně přirozené, když jsme je oslovovali přímo, když jsme se ptali, odpovídali, přímo komunikovali, i když jsme se jich neptali, stačilo, že se jich ptala inscenace. Tuto zkušenost jsme si odnesli i pro pozdější hraní našich kusů na Formanu. Pro právě už vzpomínané festivalové publikum byla tato míra interakce úplně vyhovující. Bylo však obecenstvo, se kterým nehnul naprosto žádný přístup, žádná otevřená hra. Většinou na akcích, kde ani nevím, jak jsme se ocitli. Nedávno jsme hráli v neděli odpoledne v 15:00 hodin v Botanické zahradě na akci 1. Máj, lásky čas. Botanická zahrada byla plná lidí české střední třídy s dětmi. Při příjezdu nás organizátorky přivítaly dvěma větami. 1.: „Jej, tak vy jste to divadýlko.“ A 2.: „Vy jste ze Slovenska? Tam je to pěkné.“ Začínali jsme tušit, že toto není to nejlepší místo pro naši produkci Romea a Julie v punkové homosexuální úpravě. Hlavně po informaci, že na program se organizátoři odvážili napsat jen „Romeo a Julie trochu jinak“. Pod čímž si lze skutečně představit cokoliv. Proč jsme na této akci hráli, nevím. Organizátoři se po skončení představení už

neukázali. Každopádně tyto lidi nezajímala žádná otevřená hra. Nešlo s nimi hnout. Bylo celkem fajn, že nás po skončení nikdo nechtěl zbít, že propagujeme homosexualitu. Toto téma je mezi běžným obyvatelstvem pořád háklivé. Jedna paní nám vynadala, že zneuctujeme Shakespeara. Na druhé straně, když jsme zkušenost z přímé interakce s publikem zkoušeli posléze v divadelních sálech během inscenací Lachende Bestien, diváci začali být ve většině případů naklonění. Během výroční velikonoční inscenace Pašije se nám dokonce povedlo docílit společného plynutí času s diváky. Něco na způsob maringotky. Ve které plynule procházela svačina do představení a představení do hraní s cikáňaty, kouření a balení. Takto se nám během Pašijí povedlo udělat Poslední večeři. Za pomoci přímé interakce, hry a trochu jiné práce s časem. Představení plynule prošlo do mytí nohou, pití vína, rozdávání chleba a povídání o pokoře a jiných tématech. Po dlouhé době jsme se pomalu přirozeně vrátili k hraní a po ukřižování se přešlo volně v diskotéku, povídání a popíjení. Podobná věc se stala i během jedné reprízy Sodomy, kdy si diváci na konci sami udělali jam party a tančili. Všichni jsme si pak navzájem zatleskali.

Vidím však rozdíl mezi „hraním přes diváky“ a „hraním pro diváky“. Když zacílíme na diváka nepřiměřenou pozornost, potkáme se s velikým úskalím. Problém je, když se necháváme diváckou pozorností strhávat a zapomínáme na sdělení, na svůj cíl. Pozornost nám je natolik příjemná, cítíme se díky ní dobře a důležitě a chceme ji zase zažít. Uděláme pro to cokoliv. Cokoliv pro divákův smích, cokoliv pro jeho pláč, pro jeho napjaté mlčení. Podbízíme se mu, ale tváříme se, že ne, protože víme, že podbízivost nikoho nezajímá. Lžeme. Věnujeme pozornost opět svému EGU. Začínáme se zabývat tím, jak se jevíme, jak to, co děláme, na diváka působí. Nejde nám už o diváka a náš vztah, i když by se to tak mohlo jevit. Jde nám jenom o nás samotné. Ale ne o nás jako takové, ale o nás, jací se chceme jevit. Ve skutečnosti nehrajeme PRO diváky, ale hrajeme PRO SEBE.

To se stává běžně. Stávalo se to i nám. Když hrajeme „přes diváky“ jsme na jejich reakcích poměrně závislí. Snažíme se je tedy k reakci vyburcovat různými prostředky. Ale když naše snažení zveřejníme, odzbrojíme se, hrajeme otevřenou hru. Když použijeme nadhled, můžeme si dovolit „narvat si židli do prdele“, jak se říká v České republice.

## **Míra a způsob divácké interakce**

Když mluvím o interakci s publikem, nemusí to hned znamenat fyzické zapojování diváků do dění, odpovídání na otázky nebo pomoc s tlačáním auta. Interakce může být na pohled velmi něžná. A přitom probíhat na plné obrátky. Když v Pláči nočního kozodoje hraji scénu „omdlévání“, hraji si s diváky a jejich reakce ovlivňuje moje další hraní. Nepřicházíme však do přímé interakce. Nevstupují na jeviště ani nic neříkají. Já se jich na nic neptám, ani to, co dělám, nesměřuje přímo na ně. Přesto se jedná o naši interakci. V Othellovi, při scéně kde Emílie oznamuje smrt Roderiga a Cassia, zkouším, jaký temporytmus bude ten nejzajímavější. Jestli mám ječet dlouze, nebo krátce. A podobně. Hraji si s tím. Hraji si a zkoumám diváckou reakci. V tu chvíli jsem v interakci. Tímto způsobem pracuji s intonací. S pohledem. S významem. To všechno ovlivňuje moje další jednání, jehož odezvu cítím v divácké reakci. Na tu reaguji zase já. A pořád je to interakce. Ale její míra je jiná.

## **Přizpůsobení publiku?**

Jak už jsem psala, není to samé hrát „přes diváky“ a „pro diváky“. Ale ani hraní „pro diváky“ nemůžeme rovnou zavrhnout jako čistě negativní. Pokud se samozřejmě nejedná o již zmiňované předvádění vlastního ega. Je tu ale otázka míry, jak moc „pro diváky“ je ještě možné. A pro dobro věci výhodné. Nedávno jsme hráli Romea a Julii na Formanu. Opět přišlo hodně dětí. Děti opravdu nejsou cílovým publikem této inscenace. Hráli jsme ve velmi pozměněném obsazení. Nikdo nehrál svou roli. A jeden z nás tuto inscenaci ještě nikdy nehrál. A myslím, že obsazení bylo jednou z věcí, která nám přivedla zážitek, který za chvíli popíšu. Většinou, když se stalo, že jsme měli takto moc dětských diváků, hráli jsme především pro dospělé a kvůli dětem jsme se snažili zjemnit „sprostárny“. K dětem jsme pak příležitostně směřovali některé části. Teď, jsme to však vzali za jiný konec a otevřeli jsme naše hraní lidem. Hráli jsme s tím, že tato inscenace není vhodná pro děti, a proto ať jdou blíž. Rodiče s tím byli obeznámeni. A pro děti to bylo o to atraktivnější podívaná, že není pro ně vhodná. Zapojovali se do dění. Rozpoutali jízdu. Za chvíli už toho bylo moc a děti začali hrát s námi. Znemožňovali nám tak dohrát

představení pro zbytek publika. Vyzvali jsme rodiče v rámci duchu inscenace, že asi nejsou normální, když dovolí svým dětem koukat na takovou „blbost o teplouších“. Ať s nimi hned odejdou, nebo je odvedeme na „sociálku“. Za chvíli už mě dvacet dětí, včetně mého syna, následovalo na „sociálku“. Tam jsme skákali do kruhu – léčebná metoda – než přišel další můj výstup. Pak jsme se vrátili. Po chvíli děti chtěly řešit s námi dál příběh a bylo to opět přes míru. Před finální scénou jsme vložili krátké „poučení o katarzi“ jako o lechtání v žaludku. Děti měly čekat, až přijde. Představení skončilo za velkého štěstí a spokojenosti nás, dětských i dospělých diváků. Bylo naprosto punkové, zpřeházené a jiné. Ale živé a autentické. A to je myslím ta kvalita, po které se sháníme. Uvědomuji si, že to je specifická situace. Jednak divadelní tvar, ve kterém je toto možné. Dětské a dospělé diváctvo lze lehce a na první pohled rozlišit. Jde z toho však vyzorovat jistý princip hraní „pro diváky“, který je dle mého názoru únosný a přínosný. Nikdo z nás se před diváky neskláněl a neomlouval se, nikdo se jim nesnažil zavděčit či je násilně rozesmát. Jednoduše jsme vyšli s kartami ven. Otevřeli jsme hru: „Milí diváci, dnes hrajeme hodně „přiblíže o teplouších“ a není to pro děti. Pojdme spolu do toho. Pojdte si to s námi užít.“ A oni nabídku přijali. S tímto principem by bylo pro mě zajímavé a vzrušující pracovat i v mnohem pevnějším tvaru. Jak můžu já, jako herec, otevřít divákovi svou hru, když cítím, že to mezi námi nefunguje, když cítím, že mi nerozumí? A neponižovat se, svou hru nepodřizovat divákům. Nehrát prvoplánově „pro ně“. Mějme na paměti, že jsme najednou omezeni konkrétními replikami, konkrétní následností situací. To přece nejde. Zkusme změnit nastavení a hledat ty možnosti. Možná najdeme pohled, který postačí, či gesto. Malinkou změnu. Ale budme k tomu nastavení a myslím, že ty možnosti tam jsou.

### **Jak hrát proti divákům?**

V jisté vývojové fázi naší skupiny (hlavně její odnože Lachende bestien) se někteří její členové ztráceli různými směry. V hledání performačních kvalit herectví, autenticity a vztahu k divákům sklouzali do agrese. Tenkrát jsem si uvědomila, jak je nebezpečné pro herce jít směrem jisté konkrétní vize. Pro herce je výhodné být pořád otevřený všemi směry. Divák by měl mít svobodu

volby. Svobodu skončit. Odejít. Když mu dám nabídku ke hře a on řekne, ne, nebudu ho přesvědčovat. Nebo na něj nebudu útočit, i jen pohledem, za to, že se mnou nespolupracuje. Ve zdání dialogičnosti se dopouštěli, dle mého pohledu, chyb. K dialogu však nedocházelo. Docházelo jen k jeho zdání, a jejich jednání zůstávalo monologické. Jak vzhledem k vnitřnímu partnerovi, tak vzhledem k divákům. Podívejme se na konkrétní příklad. 1. Chci zahrát prázdnotu na jevišti. Nudu. Dávám nabídku. Nudí vás tohle? Když takto sedím? Čekám na odpověď. Partnera. Publika. Na jejím základě pokračuji. Vnitřní partner a publikum mě vedou. 2. Chci zahrát prázdnotu na jevišti. Nudu. Nudí vás tohle? Když takto sedím? Nebo stojím? Nebo chodím? Nebo se drbu? Formálně můžou oba případy vypadat stejně. Ale kvalita je jiná. Cítíte ten rozdíl. Na krátkém úseku to často nic neovlivní. V rámci celého představení je tento rozdíl citelný. Druhý příklad, ve kterém je agrese už naprosto patrná. A který je jenom důsledkem zdání dialogu v prvním příkladu. 1. Ukážu vám zadek? Reakce partnera. Reakce publika. Dál pokračuji podle toho, jak se s partnerem a publikem domlouváme. 2. Ukážu vám zadek? Nechcete? Stejně ho ukážu. Protože já chci. Jdu k vám blíž se svým holým zadkem. Nechcete. Hm. A co uděláte, když si na vás sednu? A co uděláte, když si do něj dám salát? Nelíbí se vám to, můžete odejít. Máte svobodu. Ve fázi, kdy část z nás zkoušela tuto jevištní agresi, jsme měli v souboru krizi. Část z nás nechápala, a dodnes nechápe smysl tohoto přístupu. Dialog by měl být o vnímání potřeb obou stran. Jinak přestává být dialogem a stává se monologem, exhibicí a agresí. Je to to samé jako hraní „pro diváky“, akorát ve své minusové kvalitě „proti divákům“. Toto je opět velice vyhrocená situace, k jakým v této míře běžně mezi jevištěm a hledištěm nedochází. Tato agrese bývá však viditelná často v jiné formě. Kolik herců takto hraje. Nerozbrečí sice diváka tím, že se mu přiblíží ke tváři svým holým zadkem. Ale ta kvalita je stejná. Považme. Kolikrát vidíme toto. Hraji takhle, protože mám nebo chci. Je mi jedno, že tomu nerozumíte, že se vám to nelíbí, nudíte se a že se na to nechcete dívat. Nebo není mi to jedno, ale co už s tím. Můžete přece odejít. Cítíte to nastavení?



## 4.6 Prostor

*Herec je tím, kdo zaplňuje prostor.*

*„Divadelní prostor. V současnosti často nahrazuje pojem divadlo. S proměnou divadelní architektury, ústupem od kukátkového a frontálního jeviště a objevováním nových prostorů (škol, továren, náměstí, trhů atd.) se divadlo usazuje tam, kde se mu líbí. Vyhledává především užší kontakt s určitou společenskou skupinou a únik od divadelních aktivit svázaných tradicí.“<sup>21</sup>*

Změnil se prostor. Ze zkušebny jsme sešli na jeviště. Z plenéru do bytu. Z továrny do divadla. Ze sálu na ulici. Z rušné ulice na tichou louku. Cokoliv. Najednou je potřeba jinak hrát. Zpomalit, či zrychlit. Zvětšit gesta, nebo právě naopak moct pracovat s detailem. Co funguje v malém černém sále, nebude mít pravděpodobně na jarmarku žádný dopad. A přesto je možné, a dokonce zajímavé hrát tu samou inscenaci v takto rozdílných prostorech a podmínkách. Může to přispět k její živosti. Stejně jak k živosti a pozornosti herců a jejich herectví.

Když jsem učila herecký ročník v Bratislavě, hráli jsme závěrečnou inscenaci nejdřív za bílého dne v hospodě čtvrté cenové skupiny Mr. President Pub pro příchozí štamgasty a pár diváků ze školy. Štamgasti si objednávali vodku a pivo, někdy prošli přes hrací plac na záchod. Studenti museli dělat všechno, co bylo v jejich silách, aby si udrželi pozornost. Museli dělat velké divadlo. Být rázní a důrazní. Ale přitom se jim dostávalo veliké svobody. Skoro až možnosti být drzí, kterou serióznost a ticho černého sálu většinou neskýtá. Když jsme se pak opět vrátili na zkušebnu, byli po tomto zážitku nejen mnohem svobodnější, ale i přesnější v detailech. Najednou si užívali, jak málo stačí pro získání pozornosti.

---

<sup>21</sup> PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Vyd. 1., Praha: Institut umění- divadelní ústav, 2003, 493 s., ISBN 80- 7008-157-0

Podobný zážitek si je možné odnést z kočovného divadla. Když nemáme na pomoc světla a ani viditelnou ohraničenost prostoru pro hraní, je to pro herce zajímavé muset na sebe upoutat pozornost. Hráli jsme u zvuku traktoru, silnice i rockového koncertu. S rockovým koncertem jsme si však nikdy neporadili. Snažili jsme se křičet a omezit repliky na minimum. Nikdy jsme se však nepokusili vynechat mluvení úplně. Což mi z pohledu dneška přijde zajímavé. Nenašli jsme v sobě tolik odvahy a duchapřítomnosti. Stejný problém jsme řešili, i když jsme hráli pro maďarsky mluvící publikum. Říkali jsme repliky, kterým evidentně nikdo nerozuměl. Nezkusili jsme to v tu chvíli udělat jinak. Plenér nás však vždycky stál obrovskou sílu. To jsme zjistili, až když jsme ty samé inscenace hráli s Formanem, v šapitó či za pomoci divadelních světel. Uzavřený prostor a osvětlení pro pomoc v pozornosti vyvolává v lidech automaticky jakousi bázeň a pocit divadelnosti. Mohli jsme si dovolit zpomalit. Nechat plynout čas. Mluvit chvíli potichu. Pracovat s detailními gesty, s pohledy očí. Když jsme byli zas venku, museli jsme se hned přizpůsobit jiným podmínkám. Proměňovat naše prostředky. Měnění prostorů je pro mě skvělým cvičením ve flexibilitě. Trénuji tak svou pozornost. Přizpůsobuji se prostředí.

## **5. Herectví**

Nyní už máme za sebou rozmluvu o primárních předpokladech herectví, odbourávání nánosů, bloků, strachů, snahu o pochopení samého sebe jako herce, své úlohy v divadle. Dalo by se říci, že jsem se snažila pojmenovat možnosti a úskalí něčeho, co Donellan nazývá neviditelnou prací. Také jsem se snažila pojmenovat další aspekty herecké práce, se kterými se ve své práci musí herci vypořádat. Mohou je vnímat, zabývat se jimi a používat je ve prospěch své práce. V tuto chvíli bych chtěla pojmenovat samotné herectví.

## 5.1 Autorské herectví – autorství v herectví – autorství herce

*Kdy je herec autor? Existuje autorské a neautorské herectví?*

Hned zprvu si můžu odpovědět na otázku, že na základě mé zkušenosti je herec autor vždy. Vždy když je svému autorství otevřený, k autorství nastavený. Zásadně rozlišuji autorství během zkušebního procesu, tvorby inscenace a autorství během představení. Když vařím guláš přesně podle receptu, nejsem sice autorem receptu na guláš, ale jsem autorem toho konkrétního guláše, co máme dnes k večeři. Když nade mnou stojí můj manžel a diktuje mi celý postup, říká mi, co a jak dělat, já míchám a krájím, on je pořád pouze autorem receptu. Autorství guláše přísluší však mně. A když za týden vařím guláš znova, i když podle jeho pokynů, ale sama, autorství toho konkrétního guláše připisuji opět sobě. Může však přijít změna. Přidám místo majoránky rozmarýn, a tím pozměňuji recept. Teď se stávám tak trochu i autorem receptu na guláš. Ale moje autorství toho konkrétního guláše zůstává stejné jako před tím. Nejsem však autorem jídla zvaného Guláš. Ten vymyslel kdysi dávno kdosi v Maďarsku. Zítra vymyslím recept na úplně jinou polévku. Uvařím ji. Dám ji jméno „F“. Jsem autorem jídla „F“. Taky jsem autorem receptu na jídlo „F“. Ale autorem konkrétního jídla „F“ jsem v stejné míře jako v případě gulášů z předešlých dnů. Myslím, že paralela s hereckou prací je jasná.

### **Autorství v rámci tvorby inscenace/autorství v rámci tvorby představení**

*„Pojmy „autor“, „autorský“, „autorství“ v našem pojetí herectví jsou nejen o autorství definovaném a chráněném autorským zákonem, nýbrž také – a většinou zejména – o autorském životním postoji, o autorství jako osobní mohoucnosti, autenticitě, svobodě a především odpovědnosti. ... Nese příznávaně odpovědnost.“<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE KATEDRA AUTORSKÉ TVORBY A PEDAGOGIKY. Hic sunt leones: o autorském herectví. Vyd. 1. Praha, Akademie múzických umění v Praze, 2003, 183 s., ISBN 80-7331- 001-5

Herec může přispět k tvorbě scénáře, dramaturgie inscenace, vizuálu konkrétních scén i celého díla. Závisí na tom, jestli režisér nebo vedoucí stojí o takový typ práce. Nebo může být herec tvůrcem všeho od prvotního nápadu přes jeho realizaci a následné hraní. V těchto případech se ho týká autorství v rámci tvorby inscenace. Tato fáze autorství není, dle mé zkušenosti, podmínkou k autorskému herectví. Dokonce lze někdy sledovat, že v těchto případech může ztratit na autorství jeho momentální herectví. Je v tom stejné napojení, jako když režisér inscenuje vlastní text. Nebo když vařím svůj vlastní recept svého vlastního jídla „F“. Může chybět jistý odstup a nadhled, který nám dává posléze svobodu autorského přístupu. Většinou dokážeme být bezohlednější k práci druhých, se kterou nás nepojí náš osobní čas, který jsme nad ní strávili, a vztah ke svým myšlenkám a nápadům. Není to samozřejmě pravidlo. Je to pak také otázka, jak nemilosrdně dokážu k vlastnímu autorství přistoupit.

Herci se můžou plně účastnit práce na inscenaci. Psát text. Skládat nebo vybírat hudbu. Anebo obojí vzniká z jejich řízené či neřízené improvizace. Můžou tvořit scénografii. Účastnit se na výpovědné stránce inscenace, kterou tvoří. V žádném případě nelze popřít jejich autorský přínos. Na druhé straně, může herec „pouze“ naplňovat režisérovu vizi. Na první pohled se může zdát, že se tím připraví o autorství. (Tuto představu máme z provozních divadel.) Myslím, že opak může být pravdou. Je možné naplňovat vizi režiséra, a přesto mít zásadní autorský přínos po herecké stránce. A toto moje autorství se nemusí projevit ani během zkoušení. Můžu detailně naplňovat vizi jiných tvůrců. Na moje vlastní autorství přijde čas během představení. A v čem to autorství spočívá? Nevytvořila jsem, v tomto případě, přece vůbec nic. Nebo „jenom“ pár situací či motivací a jiné. To je sice pravda. Ale já, jako herec, jsem tvůrcem představení. Já jsem autorem svého přístupu. (dítěte a hráče) Já jsem autorem vztahu s divákem. Já jsem autorem naplňování času a práce s ním. Já jsem autorem energie a intenzity, se kterými pracuji. Já jsem autorem hry. Toho autorství je, zdá se, poměrně dost.

Co z toho vychází? Autorem představení je herec ve všech případech stejně. Představením mám na mysli hru herce (dítěte-sázkaře). A autorem

této hry můžu být bez ohledu na to, jestli jsem autorem inscenace na sto nebo na nula procent. Na druhé straně jím nemusím být ani v jednom případě. Autorství inscenace nemá vliv na autorství představení.

## 5.2 Bytostné herectví

Dlouho jsem přemýšlela, jaký nejlepší termín zvolit pro to, co chci pojmenovat. Dlouho se tato kapitola jmenovala „osobnostní herectví“<sup>23</sup>. To je termín, který se používá. Čistě český. V jiných jazycích podle zdrojů neexistuje. Nemohla jsem se smířit s tím, že je z něj cítit osobnost. Taky jsem zvažovala termín „osobní herectví“. To mi už bylo o něco příjemnější. Do toho se však plete synonymum subjektivní. Tak si pod „osobním“ představím hned něco, co se mě osobně dotýká. Herectví týkající se mojí osoby. Nějak se mi to nelíbilo. „Bytostné herectví“ mi přišlo jednoduše pěkné. Takové, které se týká hercovy celé bytosti. V její duchovní, duševní, intelektuální i emocionální úrovni. Taktéž mi přišlo, že má nejbližší spojitost s „bytostným bytím“, či „bytostnou existencí“. Považte – „osobní bytí“, „osobnostní existence“. Považovat herce – člověka za bytost mi přijde nejpřesnější a nejhezčí. Já jako herečka se cítím mnohem víc bytostí než osobností či osobou. Bytost v sobě nese i něco zvířecího či nadlidského. Myslím, že proto to „bytostné herectví“.

Vnímejte tedy bytost jako soubor schopností a chování, který je vytvářen hodnotami, myšlenkami, city a pocity, které jsou vytvářeny zkušenostmi, zážitky, dovednostmi, životní situací (tím, co jsme prožili a prožíváme). A nad tím celým bdí nejvíc zásadní tvůrce naší bytosti a to je naše Svobodné Osobní Rozhodnutí.

A vnímejte Svobodné Osobní Rozhodnutí jako základ bytostného herectví, a chceme-li, herectví vůbec.

Několik postřehů a zážitku z návštěv divadla:

### První:

Nejde přece vždy přemýšlet jen podle toho, jak bych to udělal já, jak bych se zachoval já, jaký jsem já. Jsou přece i jiní. Je i něco více než já.

---

<sup>23</sup> Osobnostní herectví a cesta k němu: sborník z kolokvia, kolektiv autorů, 1. vydání, Praha, Akademie múzických umění, ISBN 978-80-7331-134-6

*„Už potřetí jsem viděla hrát herce A. A zdá se mi, že je pořád stejný, jakoby hrál pořád jenom sám sebe.“ – divák*

Druhý:

*„Ten herec B to hraje fakt dobře. Ale na druhé straně... vůbec netuším, co si o tom myslí. Co to je vůbec za člověka, tento B?“*

Třetí:

*(„Herectví hereckých osobností nebývá mnohdy osobnostní.“ – Ivan Vyskočil)*

*„Zdá se mi, že herec C, staví celé svoje hraní pouze na faktu, že je herec C. Ten prezentuje jenom sám sebe.“*

Čtvrtý:

*(„Ať hraje herec jakoukoli postavu, musí si uvědomit, že je tato postava vždy silnější než on.“ P.Brook)*

*„Ten člověk-herce D hrál něco, co ho přesahovalo, a přece to byl on.“*

A jejich analýza:

První:

Herci, kteří podřizují své herectví své osobnosti. Když herec přemýšlí nad situacemi, ve kterých se ocitá postava, kterou ztvárňuje, a neustále se ptá sám sebe: „Co bych dělal já v té konkrétní situaci?“ „Jak bych se cítil já, v té konkrétní situaci?“ „Jaké bych udělal gesto?“ „Jak bych se asi tvářil?“... A když herec podle těchto kritérií sebe sama i pracuje a bere je v potaz jako směrodatné, dostává se do pasti své vlastní osobnosti, která rámcuje jeho možnosti. Jeho výraz může budít zdání přirozenosti a pravdivosti, protože vychází jenom z toho, co herec s určitostí zná. A může být pravdivý a přirozený. Ve větší míře však jenom ve vztahu k hercově individualitě. A tím pádem, bohužel, omezen. Tímto způsobem herec nikdy nepřesáhne vlastní stín. Herec tak činí pod dojmem a touhou po pravdivosti. Tuto pravdivost se snaží nalézat ve svém vlastním civilním životě. A vzniká pak z toho jeho vlastní civilní herectví se zdáním pravdivosti. Zde nám nejde o tuto pravdivost



civilní, ale pravdivost divadelní, pravdivost herce, pravdivost sdělení. A ta přece může přesáhnout naši civilní zkušenost.

Pod zdáním osobnostnosti, jedinečnosti a originality herci rychle naleznou (či vymyslí) jisté prvky svého výrazu, které cítí jako specifické. Nebo by chtěli, aby se takovými jevíly. A chvíli to funguje. Přijdou na něco na první pohled zajímavého. Ale v podstatě se dostávají do stejné pasti jako v předchozím odstavci. Všechnu svou práci, všechny výraz zastřešují a odůvodňují tím, že „jsem prostě takový“, „jsem svůj“. Ano, je pravda, že někteří herci umí tímto způsobem dosáhnout určité originality a chvilkové zvláštnosti. Říkám chvilkové, protože takto nabytá vymyšlená jedinečnost se po chvíli přejí. Má své hranice, které přichází velice záhy. Tato vymyšlená jedinečnost je něčím navíc, je prakticky cestou zpět. Nám jde o přirozenou jedinečnost, která se skrývá pod zbytečnými nánosy dovedností a triků. A ta nabytá zajímavost je jenom jedním z triků.

Nemám nic proti trikům. Triky mohou být funkční, příjemné a svěží. Ale je výhodné s nimi pracovat jako s triky. A svůj záměr zveřejnit. A samozřejmě, pokud si jejich používání uvědomujeme. Abychom mohli svobodně pracovat s triky, nesmíme je vydávat za svou přirozenost. Jinak nás začnou omezovat. Když si přesně ohraničíme či vyhraníme, kde a jak začíná a končí mé já, nemůžeme již udělat nic jiného mimo vymezené mantinely, protože bychom to už nebyli my. Mohli bychom se takhle dostat do pasti. Poznat hranici mezi cestou k vlastní, přirozené osobitosti a cestou k jejím vymyšleným mutacím, může být obtížné. Pomocí nám může být upřímnost k sobě samému. Vzdání se pošetilé snahy o jedinečnost. Je v tom zdánlivý rozpor. Vědomě se vzdát snahy hledání vlastní osobitosti, abychom mohli najít vlastní osobitost. Ale ten rozpor je, myslím, jenom zdánlivý.

Druhý:

Herci, kteří podřizují svou osobnost svému herectví. Jak je možné, že člověk v civilním životě tak zajímavý a vtipný, je najednou, když se postaví na jeviště nudný a nezajímavý? (Podobnou otázku si kladl Stanislavskij.)

V touze po jedinečnosti, ale také po pravdivosti či přirozenosti, někdy i dokonalosti herci potlačují svou jedinečnost, individuálnost, osobnost. Důvody k tomuto však nebývají jenom samotní herci, ale tlak, který je na ně vyvíjen společností, školou, režiséry. Jisté herecké školy jsou zaměřené na vychovávání tzv. sériových herců provozního typu. Zakořeňují v těchto hercích pravidla, jak se hraje komedie, jak tragédie, jak se mluví, jak se pohybuje po jevišti, jak se zpívá, zkrátka jak se hraje, jak by se mělo vypadat. Tyto herecké školy vychovávají i režiséry, kteří budou s těmito herci náležitě pracovat. Je to velice funkční mechanismus přispívající k uniformitě, k pro mě nezajímavosti divadla a herectví. K Brookově mrtvolnosti. A nudě.

Třetí:

Herecké osobnosti, které jsou herecké osobnosti. To může být úskalí. UVědomení si vlastní osobnosti jako osobnosti herce. „Já jsem herecká osobnost. Já jsem herec. A to vám chci vážení diváci říct. Takže pozor.“ Velice jednoduše se stane, že to, co ve výsledku na jevišti celou svou osobností říkám, je, že jsem herec. A to není málo, to je dost. Je to třeba brát vážně, protože já jsem umělec. Z hereckého projevu se stane exhibice sebe sama. Toto úskalí číhá na všechny herce, nemusí být zrovna hned známými či proslulými hereckými osobnostmi.

Čtvrtý:

Ten herec hrál něco, co ho přesahovalo, a přece to bylo on.

Toto herectví, je něco, po čem pátrám. Je to herectví bytostného bytí. Bytostné herectví. Spojení přístupu hráče-sázkaře a dětské hry. V tomto spojení tkví autorský přístup. Tento herec tímto způsobem nakládá s aspekty, které jsem se tu snažila nastítnit. Dává nabídku divákovi ke vzájemnému vztahu, vzájemné kooperaci. Vyzývá ho, že může být na dění účastný. Ale neznamena to, že se musí fyzicky účastnit. Dává mu najevo, že on jako divák, má sílu ovlivňovat dění svou reakcí, svou energií. Tento herec si s divákem hraje, jako si hraje se svým sdělením, postavou, jako si hraje sám se sebou.

Mezi hercem a divákem a hercem a sdělením (postavou) je neustále napětí. Pořád to ve vztazích vibruje. Dalo by se to představit jako vlnění. Chvilku je herec nad postavou, ale pak přijde vlna a postava převyšuje herce. Herec na postavu či sdělení nahlíží. Nahlíží sám na sebe. Zveřejňuje se tím. A tím se dostane k tomu, že ho najednou převyšuje postava, či sdělení, které hraje. Chvíli je herec nad divákem, pak přijde vlna a divák převyšuje herce. A tohle je pořád v pohybu. A ve výsledku je to takové živé moře. Živý autentický mechanismus.

## 6. Zastavení u pojmů

V této kapitole pro úplnost přibližuji pojmy dialogické jednání a kočovné divadlo. Mnoho z toho během práce už zaznělo, či ještě zazní v jiných souvislostech. Takže pro úplnost.

### 6.1 Dialogické jednání

Pojem dialogické jednání pro do problematiky zasvěcené naprosto srozumitelný. Pro úplnost a pochopení zde však uvádím, jak ho definoval jeho „vynálezce“ prof. Ivan Vyskočil. A v čem se liší od posunu doc. Miroslava Krobota. Už jsem tento rozdíl částečně nastínila v předešlých částech. Uvádím ho zde pro úplnost.

*„Dialogické jednání (dále DJ) s vnitřním partnerem, též DJ vnitřních partnerů. Autor Ivan Vyskočil. Počátek v roce 1968, vývoj a rozvoj dosud.“<sup>24</sup> Hodiny dialogického jednání probíhají na katedře Autorské tvorby a pedagogiky. Kromě studentů autorské tvorby lze na nich potkat i poměrně široké spektrum lidí napříč obory. Mnozí zde hledají lék na své problémy s komunikací, veřejným vystupování a jiné. A co si pod dialogickým jednáním představit? „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 „jakokdyby“ druzí, diváci při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktálního kontaktu.“<sup>25</sup> Tady je cítit první rozdíl s posunem pana Krobota. Na počátku jsme všichni začínali jednat „v situaci veřejné samoty“. Nic jiného ani při počátečním chaosu, kterým si každý projde, není možné. Všichni jsme byli*

---

<sup>24</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005. 135 s. ISBN 80- 86928-02-0.

<sup>25</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005. 135 s. ISBN 80- 86928-02-0.

schopní soustředit se pouze na sebe. A na to, co se s námi děje. Postupně jsme však byli vedeni k většímu otevření se směrem k publiku, než jsem zažívala na hodinách na katedře autorské tvorby a pedagogiky. Vnímali jsme diváky (naše spolužáky) jako vodítka našim jednáním. Jejich reakce byly pro nás znameními, co je funkční a výhodné a co ne. „*Veřejná samota*“ po čase opadávala a zůstalo už jenom to „veřejné“.

Doc. Miroslav Krobot vycházel z Vyskočilova dialogického jednání. Pouze ho však nekopíroval, ale přizpůsobil ho svým potřebám. Jeho vedením jsme byli směřováni vnímat skrze tato cvičení různé možnosti herectví. U pana Vyskočila to byla jedna z možností. (*DJ „Může být a bývá prožitím, poznáním a studiem dramatické hry. Může být a bývá prožitím, poznáním a studiem nepředmětného herectví (hráčství, aktérství).“*<sup>26</sup> Během našeho pobytu na jevišti pan Krobot do našeho jednání vstupoval a upozorňoval nás, kdy si moc vymýšlíme a nejednáme. Často říkával: „Nehrajte!“

U pana Vyskočila měl každý předem daný čas pro svůj pobyt na jevišti. Ten se odvíjel od počtu „navštěvníků“ konkrétního setkání, nebo od momentálního nápadu vedoucího. S panem Krobotem tato cvičení trvala u každého různě dlouho. Záleželo vždy na atmosféře, náladě či momentální kondici. Po skončení se k našemu jednání nevyjadřoval, nebo jenom poukázal i pro ostatní na zajímavá místa. Vyjadřoval se a naváděl nás nejčastěji během jednání. Osobně jsem to vnímala jako trénink naší pozornosti k publiku. Tady je cítit rozdíl od přístupu pana Vyskočila, který do našeho jednání většinou nevstupoval a vyjadřoval se až ke konci. S panem Krobotem jsme byli vedeni k tomu, abychom vnímali konotace s delší hereckou prací. A tady cítím asi nejzásadnější rozdíl od přístupu pana Vyskočila. Posléze jsme pokračovali ve cvičeních, která využívala principy dialogického jednání nebo dialogičnosti. Byla to ale již zadání herecká. (Ivan Vyskočil pracuje zásadně bez zadání. „*Jelikož nám jde o to samostatné, osobité, autentické, autorské, původní, tvořivé, nedáváme z vnějšku náměty ani podněty.*“<sup>27</sup>) Např.: Měli jsme dialogicky jednat v zadaných postavách. Tvořit situace ve dvojicích, aby v nich zazněla tři konkrétní slova. Apod. Všude však bylo našim úkolem vést dialog s našim vnitřním partnerem. Nebo s postavou, kterou jsme hráli. Pořád však

---

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005. 135 s. ISBN 80- 86928-02-0.

bylo důležité pro osobní cestu „*sebeobjevování, sebepoznávání a sebezpřijetí, u leckterých také cestou seberealizace.*“<sup>28</sup>

Během naší divadelní praxe v Divadle koňa a motora a skupině Lachende bestien jsme k této hře přizvali diváka ještě ve větší míře a otevřenosti. Dalo by se říct, že jsme dialogicky jednali kromě vnitřního partnera i s divákem. Nebo s divákem takto jednal i náš vnitřní partner, partneri...

---

<sup>28</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005. 135 s. ISBN 80- 86928-02-0.

## 6.2 Kočovné divadlo

Kočovné divadlo v našem pojmání má tři základní aspekty.

### 1. Pouliční divadlo.

*„Divadlo, které se odehrává mimo tradiční divadelní budovy: na ulici, na náměstí, na tržišti, v metru, na univerzitě atd. Opuštění divadelních budov odpovídá snaze vyjít vstříc obecnstvu, které většinou do divadla nechodí, působit na ně společensko-politicky bezprostředně, spojit kulturní působení, animaci se společenským projevem a vstoupit do života obce jako jev, který je na pomezí mezi provokací a sousedským společenstvím... Jedná se jakýsi návrat k pramenům: v 6. století př. Kr. projížděl Thespis na voze Athénským tržištěm, středověká mystéria se zase odehrávala před kostely a na náměstí. ... Stále se však snaží zachovat věrnost svému původnímu poslání, jímž je proměna každodennosti.“<sup>29</sup>*

Tato Pavisova definice myslím poměrně sedí na naši činnost. Hlavně poslední věta s proměnou každodennosti. Je zajímavé, jak lze vnímat neustálou potřebu opouštět divadelní budovy a pak se do nich vracet. To je myslím takový základ. Třeba však mít na paměti ještě dva důležité aspekty, abychom si udělali celkový obraz.

### 2. Cesta.

Putování. Kočování. Přemísťování celé divadelní společnosti z místa na místo. Téměř celou divadelní historií se táhnou kočovníci v různých formách. Ať už se jednalo o potulné zpěváky – jokulátory, baviče, kočovné společnosti, u nás zejména o kočovné loutkáře. Divadlo bylo zvyklé vyhledávat svoje diváky. Bylo to otázkou obživy. A co můžeme dnes v našich zemích vidět z divadla, které chodí za lidmi? – Zájezdové skupiny. Velká část z nich tímto způsobem vydělává. Nabízejí lidem ne moc kvalitní kusy a sází na to, že to nezkušení diváci nepoznají. Hodně divadel však nemá vlastní scénu z filozofického

---

<sup>29</sup> PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Vyd. 1., Praha: Institut umění- divadelní ústav, 2003, 493 s., ISBN 80- 7008-157-0

hlediska – divadlo má chodit za lidmi. Divadelní prostor – dům na provozování divadla má taky velké nároky na organizaci, finance a diváckou základnu. – Divadlo, které vychází do ulic. Skrze sousedské akce, festivaly. Komunitní divadlo – pro konkrétní skupinu lidí. Různé inscenace dojíždějící do škol, školek, starobinců, hospiců, nemocnic, na soukromé akce do bytů či domů, na městské či vesnické akce. Hrají po nejrůznějších prostorech či místech. Hodně těchto divadelních uskupení se kvůli měnícímu se místu hraní, dle mého názoru, mylně specifikují jako kočovná divadla či společnosti. Jsou to pořád zájezdové společnosti.

Pro vnímání divadla jako kočovného je nutná cesta. Trávit celé dny putováním, kočováním z místa na místo. Pokud přijedu někam autem či vlakem, odehraji a vrátím se domů či na hotel vyspat, druhý den hraju bez souvislosti jinde, nemůžu to považovat za kočování. Také je myslím zásadní nějaké omezení na konkrétní místo. V průběhu kočování žiju v divadle a žiju na místě, kterým kočuji. Poznávám okolí, lidi, co zde žijí. Zjišťuji, jak žijí, jak přemýšlejí. Člověk nasává klima, které to místo má. Na našem území jsem zaregistrovala několik kočovných projektů. Jmenovitě: Divadlo Julie a spol. z Prahy. Tito pánové kočují s malými vozíčky, které táhnou a tlačí více méně každé léto od roku 1975. Hrají převážně loutkové divadlo (s dřevěnými marionetami) doprovázené živou muzikou. Sami o sobě říkají:

*„Pražskohradecké uskupení JULIE&spol., v sestavě Jaroslav Chmelík, Jan Freiburg, Jiří Šilhán a František Watzl, postavilo hudební, výtvarné a herecké základy letního putování s divadlem. Za léta činnosti našim divadlem prošlo mnoho lidí. Na sklonku osmdesátých let náš soubor s sebou vozil na letní turné až desetičlenný orchestr, rozvinul svoji činnost do širokých rozměrů a žánrů (viz pouliční divadlo a hapennigové akce). V současné době máme v divadle dvě generace lidí. Všichni prošli jeho vývojem. Přispěly k tomu v minulosti i tzv. „dětské vozečky“, letní putování divadla s dětmi, které tvořily divadelní dětský orchestr. Fenomén „letního putování“ s vozečky, který původní partu nadchl, je stále silný a zůstává pro všechny členy souboru inspirací až do dnešních dnů.“<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> Internetový zdroj. <http://www.julieapol.estranky.cz/>



Kočovní společnost Žebřiňák. Mají dva žebřiňáky, které táhnou a tlačí. Je to uskupení muzikantů, tanečníků, žonglérů... Renesančních lidí, jak sami píšou. Mají agregát. Můžou hrát i ve tmě. Vytvářejí efektní podívanou. Sami o sobě říkají:

*„Nechte se unést výjimečnou atmosférou divadelního kočování, kterou do plzeňského kraje přivezou tak trochu renesanční umělci. Novodobá kočovní společnost, nesoucí název Žebřiňák, má v sobě sílu, energii, radost, rytíře, princezny a jednoho Tyla. Proto mějte oči a uši na stopkách a poslouchajte místní rozhlas, možná vám totiž zrovna projíždějí pod okny.“<sup>31</sup>*

Dalším souborem je Válkovo kočovní divadlo. Mají maringotku a dva koně. Sami o sobě říkají:

*„Jsme amatérský divadelní soubor „Válkovo kočovní divadlo Praha“. Naše hry jsou situovány do doby J. K. Tyla. Tehdejší způsob života kočovních herců nám natolik učaroval, že jsme si přes mnohá úskalí postavili repliku historického kočovního vozu. S ním již přes 2 desítky let vyjíždíme každé léto putovat po Čechách a zpříjemňovat divákům i sobě čas dovolených. Abychom se co nejvíce přiblížili dobám dávno minulým, táhnou vůz dva statní koně a také my jsme oblečení do dobových kostýmů. Hrajeme pohádky pro děti, komedie a frašky pro dospělé.“<sup>32</sup>*

Seznámila jsem se také s pánem, který jezdil sám na kole, které šlo uzpůsobit na hraní loutkového divadla. Kočoval od hospody k hospodě v jizerských horách. Spal v lesích nebo přímo v hospodách. A taky s klukem, který nazkoušel několik let po sobě inscenaci s postiženými pány a pak s nimi týden kočoval s vozíčkem po vsích kolem ústavu a inscenaci hráli. Spali v polích. A před námi maringotku vlastníci TEATRO TATRO.<sup>33</sup>

My jsme nepoužívali moc loutky, ani žádné schopnosti a dovednosti, které jsme ani neměli (kromě obligátního plivání ohně). Nesnažili jsme se stylizovat do nějaké konkrétní doby.

---

<sup>31</sup> Internetový zdroj. <http://zebrinak.wix.com/>

<sup>32</sup> Internetový zdroj. <http://vkd.webnode.cz/>

<sup>33</sup> Víc toho o současných trendech kočovního divadla ve světě nezjišťuji. I když by to byl výzkum určitě zajímavý. Je to však nad rámec této práce, která se věnuje aspektům herecké práce.

### 3. Výzkum.

Třetím aspektem či možností kočovného divadla byl totiž pro nás samotný výzkum toho, co nám může přinést hraní pro diváky neznalé divadla. Jak tato skutečnost ovlivní způsob našeho hraní a vůbec vnímání divadla. Vnímání role diváka. Jak ovlivní divadelní soubor řešení složitých mimodivadelních situací spojených s cestou. Jaký bude mít toto celé vliv na vnímání smysluplnosti naší práce coby herců a režisérů. Co si lze z toho vzít do našeho „reálného“ pracovního či civilního života. Ale to jsme pochopili až časem.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Viz. BROOK, Peter. Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987, 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996. – Část „Brookova Afrika.“

## DRUHÁ ČÁST

### 7. Divadlo koňa a motora a putování s koněm a maringotkou.

#### 7.1 Příběh maringotky.

Celé to začalo, když jsme byli na začátku studia na DAMU. Ono to teda celé začalo ještě mnohem dřív.

Já jsem z Nitry. Šimon Spišák, můj dlouholetý přítel, spolužák a kolega také. Z Nitry je taktéž TEATRO TATRO<sup>35</sup>, jehož ředitelem je Ondrej Spišák. Ondrej Spišák je taky otcem Šimona Spišáka. TEATRO TATRO mělo maringotku a koně – Kvetku. Několikrát jsme seděli na pivu a spřádali plány, jak převezmeme rodinnou tradici. A budeme kočovat.

Během prvního ročníku studia na DAMU jsme taky hodně seděli na pivu a povídali o našich snových vizích romantického kočování našim spolusedícím. Hodně jsme jich nadchli. Ono to ani nestálo tolik úsilí. Kdo by se v 18 letech, na začátku herecké školy nenadchnul pro léto strávené hraním divadla, vařením na ohni, popíjením vína a vyledáváním na kozlíku. Tak naše skupina brzy čítala něco přes 10 členů. Stejně brzy nám došlo, že takhle početná

---

<sup>35</sup> „ Herci prídu na predstavenie tesne pred začiatkom. Odohrajú. Záverečný potlesk ešte nedoznel a oni sú už na ceste niekam inam. Zostáva po nich len pohodený kostým v šatni...

Hnevalo nás to, lebo sme boli mladí a nespokojní.

Chceli sme to inak, a tak vzniklo Teatro Tatro.

Mali sme v pláne zapojiť do tohto podniku naše rodiny. Chceli sme vychovávať naše deti v krásnom prostredí Vysokých Tatier a tešiť sa z toho, že zároveň s nami vymýšľajú aj oni. Tak vzniklo Teatro Tatro – združenie hercov, režiséra, výtvarníka, ich manželiek a detí.

Stali sme sa slávnici na jednej, i na druhej strane Tatier.

Potom nás však vyhodili na ulicu. A nám to zachutilo. Páčilo sa nám prekvapovať nič netušiacich chodcov divadlom. Robili sme politicky angažované happeniny, v ktorých sme nabádali ľudí, aby išli voliť, aj „nábožensky nekorektné“ ľudové divadlo. V uliciach Nitry sme sa preslávili. Po čase nám začal chýbať divadelný prach. Vlastná divadelná sála. Čierna diera, v ktorej sa dá schovať pred okolitým svetom. Meditovať divadlom. Rozprávať intímne príbehy na sude s pušným prachom. Divadelný prach je v istej koncentrácii výbušnejší ako pušný.

Tak vznikol klub Teatra Tatra.

Volanie ulice však bolo naďalej silné, ale jedna ulica nám už nestačila. Chceli sme hrať na všetkých uliciach sveta. Chceli sme mať svoje divadlo na kolesách.

Tak vznikla Maringotka.

Boli sme v Poľsku, Čechách, Bielorusku, Taliansku a Francúzsku. Chceli sme zažiť zlaté časy divadla. Starý svet, kde divadlo bolo jedinou atrakciou, ktorá občas zavítala do dediny a vytrhla jej obyvateľov z každodenného stereotypu.

Kúpili sme koňa.

Preslávili sme sa na Ukrajine, v Taliansku a v Rumunsku. Potom niekto povedal, že v Kanade na olympiáde sa nielen športuje, ale hrá sa tam aj divadlo.

Vyrobili sme Zázračný divadelný automat a preslávili sme sa vo Vancouveri a okolí. Prešlo 22 rokov a v Teatre Tatre sa vystriedalo niekoľko desiatok ľudí. Všetci majú v našom divadle čestné, doživotné angažmán. Patria do rodiny.“

*/Ondrej Spišák: Teatro Tatro, Rodinný album, 2011/*

skupina vyjet nemůže a maringotka má opravdu kapacitu nejvíc 5 lidí. Tak vzniklo Divadlo koňa a motora sestávající z režisérů Šimona Spišáka a Michala Háby a hereček Marie Švestkové, Markéty Dvořákové a Adriany Máčikové. Všichni byli spolužáci z DAMU. Všichni byli ve stadiu velkého hledání samých sebe v životě i v divadle, i nějak tak dohromady. A všichni byli zvědaví a nadšení. A to bylo to hlavní.

To jsme ještě tenkrát netušili, že bez onoho nadšení a zvědavosti, bez zájmu a hlavně touhy nalézt místo pro divadlo v životě, nechat ho životem ovlivňovat a spojovat ho s ním, by nic z toho, co vzniklo, vzniknout nemohlo. Netušili jsme, jak zásadním a poučným zážitkem pro nás kočování bude. Nakolik nás posune v osobní i profesní oblasti. Pokud jde v tomto případě tyto oblasti vůbec oddělovat.

Každopádně, jak píši i později, Maringotka vyjela dohromady čtyřikrát. Jednou kolem Nitry, dvakrát na východním Slovensku a jednou ve Šluknovském výběžku. Tým zažíval jisté proměny v ženském obsazení podle toho, kdo zrovna čekal dítě nebo se musel věnovat rodině. Já osobně jsem se neúčastnila jedné výpravy na východní Slovensko.

Posléze se uskutečnilo přezkoušení inscenací na pohyblivější automobil a to na Škodu Forman, se kterou je možné objíždět festivaly a akce podobného charakteru. To už ovšem postrádá kvalitu onoho kočování. I inscenace mutují pod vlivem „divadelně vzdělanějšího“ publika. Vyvíjejí se směrem od pohádkovosti k větší punkovosti, drsnosti a legraci z divadelních prostředků.

## **Proč deníky?**

Deníkové záznamy psali střídavě různí členové naší výpravy. A to Michal Hába, Marie Švestková, Markéta Dvořáková a Adriana Kubištová Máčiková. Rozhodla jsem se zde uvést naše kompletní zápisky. Můžou se zdát někdy trochu vulgární a možná i mimo téma. Ale jsou dokonale autentické. Myslím, že poměrně přesně zrcadlí průběh našich putování a vývoj projektu v rámci jeho jednotlivých ročníků. Lze z nich vyčíst, jak vypadá den na cestě. I to, že hraní divadla, jestli k němu nakonec dojde, je jen třešničkou na dortu. Pokud není zrovna bouřka, nezapadneme do bláta nebo nepřijede policie, aby nás

zakázala. Někdy jsou dny naplněné akcí a hraním. Jindy několik dnů stojíme, prší, řešíme jídlo a pití a kouření. Ale tak to bylo a tak to je. Tady je citelný rozdíl od běžného divadelního provozu, kdy člověk žije svůj den naplněn různými povinnostmi či radostmi a večer si přijde zahrát. Nepracuje však celý den pro to, aby se vůbec hrálo. A netráví 24 hodin denně se svými kolegy, se kterými musí řešit spousty krizových situací. Jak provozních, tak mezilidských. Deníky uvádím kompletní s komentáři z dnešního pohledu a odkazy k tématu. Pro ucelenější představu doplňuji deníky postřehy ze současného pohledu a přikládám fotografie.

## 7.2 Maringotka 2008

### Nitransko

***„Dobrý deň, vážení občania. Prišlo k vám divadlo v maringotke, divadlo Koňa a motora. Dnes o 17:00 zahráme na námestí vo vašej dedine Príbeh o Amletovi. Príbeh pre všetkých z Vás, pre malých i veľkých, starých i mladých. Príbeh o láske, zrade, pomste a nenávisti. Vstupné je dobrovoľné. Všetkých Vás srdečne pozývame!“***

### 11. 7. Pátek

Zapřáhli jsme motor, naložili maringotku, Markéta šla s Květou, Marie na kole a Milan Vojtela vjel autem do pangejtu. Byli jsme pekelní. Jako první Kveta a za ní ďábelský stroj se zvukem sekačky. Sbírali jsme špendlíky, co rostly kolem silnice. Najednou pekelný stroj zastavil. Došel benzín. Tlačili jsme až do Štěfanovičovej. Klukům se splnil sen. Seděli na kozlíku a já jsem řídila oj. Tak jsme dorazili do vesnice. Květe zbrousili kopyta. Je ještě větší kočka než před tím. Hráli jsme na hřišti v parku. Přišli lidi. Několik. Za hraní jsme vydělali 700 korun. Přijel Adam – Šimona bratr. A tak. Dali jsme si pivo a vyjeli na cestu. Začalo se šerit. Byl to horor. Téměř jsme rozbili maringotku.<sup>36</sup> Kolem jelo auto plné slepic. Našli jsme plácek v poli u staré maštali v Dolné Taráni. Šimon ráno odjel do Nitry.

### 12. 7. Sobota

Slunce nás vytáhlo z pole. Zapřáhli jsme Květu. Ještě před tím jí něco pěkně naštvalo a táhla Michala tak 100 m po poli. Vypadalo to děsivě. Tedy jsme

---

<sup>36</sup> Deník První maringotky je plný záznamů o naší nezkušenosti. Pořád jsme se dostávali do potíží. A z většiny nám pomohli lidé, pro které jsme před tím, nebo po té hráli. Tím se vztah mezi námi a diváky dostával do jiné úrovně. Diváci sami stáli za tím, že divadlo bylo možné zhlédnout. Tím, že nás tlačili do kopce, táhli traktorem, dávali jídlo pro koně a jiné. Viz pozdější zápisky. Do našeho vztahu se dostával prvek spolupatičnosti, který výrazně přispíval k autenticitě.

zapřáhli. Nejdřív šla hezky. Pak ne. Ale romantiku kukuřičného pole na kozlíku tažení koněm jsme si užili. Taky jsme všichni řídili. Došli jsme do Polného Kesova. Rybník je soukromý pozemek. Starosta z amerického domu je v pohodě. Dostali jsme bublinkovou vodu z obecního úřadu. Vyhlásili nás v rozhlase. Dali jsme si kafe s místními a šli dělat ohlášky. Hlásíme, hlásíme a odbočka a sloup a motor ve sloupu. Místní chlapi bydlící u sloupu vyšli ven, nic neříkali a motor svařili a patrně opravili. Dohlásili jsme, docela dobře zahráli a vydělali 850 korun. U Jany jsme se vysprchovali. Hnědá na 4 krát. Dali jsme si víno. Hodně vína. Špekáčky a špízy. A hlavně Ivan. Jdeme na místní Country bál. Marie se líbí Ivanovi. Nejdřív tanec 1, 2, 3. A pak, pojď ke mně spát, já budu spát na gauči. No jo, Marie je pěkná. Pár country tanců a jdeme spát.

### **13. 7. Neděle**

Vzbudili jsme se. Ivan nás nechce pustit. Fernet citrus na čištění zubů. Kluci jdou koupit chléb. Abychom mohli vyjet, musíme je vyzvedávat z hospody. Ivan masíruje Marii. Nuž. Odcházíme. Fernet citrus. Fernet citrus. Místo ahoj a na shledanou. Přicházíme do Velkej Doliny. Přijel Adam. Hrajeme na hřišti. Přišlo hodně lidí. Dali nám hodně peněz. 950 korun. Spíme za Malou Dolinou.<sup>37</sup>

### **14. 7. Pondělí**

Zima. Prší. 8:30. Michal stojí na poli v černém plášti proti dešti. Nehýbe se. „Nepotřebuješ něco?“ „Nghta.“ Odpověděl. Za chvíli se dozvídám, že to znamenalo: „Nemáme Květu!“ A do prčic. Pomyslím si a hned to i vyslovím. Seskakuji z kozlíku a koukám a opravdu. Kveta nikde. Zvláštní, že člověk takovýmto informacím nikdy plně nevěří, pokud si je neověří. Vzbouzím zbylé kamarády. Rozbíhá se pátrací akce. Já s Adamem zůstáváme v maringotce. Michal s Markétou jdou k vesnici. Šimon s Marií a slunečníkem jdou na druhou stranu. Prší. Všude je bláto. Jsme nervózní. Dost. Ale netrvá to tak dlouho a přichází Šimon s Marií a s nimi Kveta i se stromem, se kterým se za bouřky utrhla. Zapřaháme. Vyrážíme. Přicházíme do vesnice. Myjeme se a sušíme

---

<sup>37</sup> Zde je zajímavé poznamenat, že v tuto chvíli nám povedené hraní za slunečného dne, kterého se účastnilo dost diváků, nepřijde nutné rozebírat. Přijde nám jako samozřejmost. Že je to výjimečná situace, zjistíme až později.

u Marici. Ohlášky nestíháme. Moc to bez nich nemá cenu. Hrajeme docela příjemné představení před místní hospodou pro pár štamgastů. Kveta jde na podkování. Kveta kluše s novými podkovami kamsi do pole. Chvílemi tlačíme, chvílemi držíme maringotku. Fučí vítr. Hodně. Pole je jak konec světa. Nikde nic. Usínám.

## 15. 7. Úterý

Milý deníčku. Myslím, že tento den byl opravdu vydařený. Vstali jsme a udělali jsme si perfektní brunch. Čtyřikrát vařenou pohanku. Nejvíc chutnala Adě. Protože jsme vyjížděli pozdě, vydali jsme se jen do vedlejší vesnice. Svatoplukovo. Švejda jela dopředu a divně na kole. Projeli jsme vesnicí, nakoupili nanuky apod., kluci ustájili Kvetu a zastavili jsme vedle kolotočářů u artézské studny. Hned se k nám přitočilo pár cikánských děcek. Jeden tříletý ďábel nám furt říkal „ty špinavý kokot“. Ale díky těmto výrostkům jsme si to představení fakt užili. Hodně trtkání a karate, takže se líbilo. Ještě když jsme vyjížděli, cikáni nám děkovali za divadlo a pouštěli nám písničky z mobilu přes megafon.

Milý deníčku, jak jistě z našich zápisků víš, každý den se nám stane nějaká velká příhoda. A tento den není výjimkou. Hned po představení jsme vyrazili na cestu a ani jsme si nedali pivo. Najednou kopec dolů. My brzdíme. Najednou kopec nahoru, Kveta tahá, my tlačíme. Michal křičí: „Krok děvko, jed' ty svině.“ Nic nepomáhá. Když Kveta netáhne, my jsme rádi, že maringotku udržíme, aby nesjela dolů z kopce. Motor nefunguje. Jsme v prdeli. Kvetě se podlamují nohy. Najednou k nám jak blesk z čistého nebe spadne jeep. Mladý milý pár nás zapřahá za svůj jeep, který má dva koně. Vytáhli maringotku s přehledem. Kveta jen zírala. A tak si to zas kráčíme dál romantickou krajinou a každodenní rutinou. Rychle vybalit, postavit stan, postarat se o Kvetu a jít se nažrat a povídat si o jídle. Skupiny A (Maki a Hába) a B (ostatní) soutěží o lepší guláš. No, co se budu vyjadřovat, oba byly delikatesní. A už může začít party lidí. Laciné červené víno nás uvedlo do nehybné nálady, jen spadnout za židle jakoby nic. Ale pozor. Dnes to nebyla jen party lidí. Přišli se podívat i mimozemské civilizace, tzv. rudí satani. A to byla naprostá tečka dne



nabitého zážitky na prasknutí. Tak ahoj, deníčku, a zase zítra se na tebe těší Maki, nebo Švejda.

## 16. 7. Středa

Probuzení s kocovinou. Michal cvičí, slunce už peče. Vločky jsou naložený. Udělá se z nich kaše s jahodami a čokoládou. Jsem ještě opilá a to přesto, že jsem šla spát o těch 15 minut dřív, během kterých došlo k onomu setkání s neidentifikovatelným létajícím předmětem, no co, aspoň mi ráno nechyběla jedna bota a navíc je to natočený. Přišla jsem sice o setkání třetího druhu, na co celý život čekám, můžu to ale považovat za kolektivní delirium a nemusím si to v hlavě nějak výrazně přerovnávat. A teď už je pozdě. Zbytek dne dopíši zítra. Usínáme vedle slunečnicového pole kdesi za Močenkem. Oheň dohořívá. Měsíc se blíží k úplňku, na nebi vrčí letadlo, ve vsi vyjí psi. Dobré ráno. Takže, ještě ke včerejšku – místo jsme opustili kolem poledne, protože se ještě vařilo kafičko. Mezitím k nám přišli majitelé toho pole, a místo toho, aby nám vynadali, že jim můžeme podpálit úrodu, vyfotili si nás a poradili nám cestu. Zkrátka potkáváme samý dobrý lidi. Teď tu zastavil jeden traktorista, prej jestli máme vodu, že kousek odtud je studna. No, tak jsme vyrazili. Adá řídila a dávala to jako starej koňák. Cestou jsme potkali konopné pole a trošku ho sklidili, a to bramborový jakbysmet. Z brambor pak byla parádní večeře a to první se suší v kufru. A najednou kopec nahoru, všichni tlačíme, Kveta nejvíc, pár děcek z vesnice taky a už ho máme za sebou a na obzoru je Močenok, Maki vyráží dopředu na kole za starostou. My chvíli čekáme a už se jede, Adá hlásí, Šimon přidává, že světoznámá mezinárodní renomovaná divadelní společnost studentů světově uznávané vysoké umělecké školy v Praze, děláme kolečko a zastavujeme na trávě za městským úřadem. Přijde nás pozdravit pan starosta a rozdá nám turistické letáčky, nakoupíme čerstvý chleba a chlazené Kozly, sníme to s máslem, cibulí, česnekem a rajčaty, připravíme scénu a najednou se všem chce na velkou, ale úřad už je zavřený a na faře se musí zvonit, holt to vydržíme až po představení. A představení opravdu stálo za hovno. Diváci tiší jako myši, všechno zní najednou trapně už od počátku, i kdyby se člověk posral, a tak to spěje k vlažnému potlesku a 300 korun v klobouku, nevdá, na pivo to stačí. Balíme to, Adá s Maki nadávají jak ženská

od střelnice, když jí někdo z prdele střelí do prdele, a baví je to. Kouříme nový sparty a najednou cesta v poli končí velikou dírou. Mapa je ulhaná a opilej pytlák nám neporadí. Tak prostě jedeme a najednou krásný plac, slunečnicový pole, pohled na zapadající slunko a už rozděláváme oheň, Adá peče ty kradený brambory a nalévá se víno.

## 17. 7. Čtvrtek

Psáno z odhledu nedělního rána. Naše rána jsou rozlehlá, jak pole na kterých táboříme. Rozlehlá časem. Probudil jsem se do ztichlého tábora. Mojí obvyklou činností je dát brambory do popela a obstarat Kvetku. Tohle tábořiště bylo u slunečnicového pole. Maringotka stála ve stínu stromů a kůň dál u velkého hnojiště, kde rostla tráva. Tak jak jsem tak šel s vodou, ovšem a senem pro Kvetu, zastavil u mě jakýsi traktorista, a místo toho, aby mi vynadal, povídá mi, kde je poblíž pitná voda. Brzy se vzbudila Marie, což je taky dost typické. Začali jsme spolu vařit snídani. Došla voda. Vyrazil jsem na údajné místo, kde voda měla téct. Bylo to kus cesty. Slunce svítilo, zajíčci hopsali. Nuž spravilo mi to náladičku – že, Francie. Došel jsem k oáze stromů a našel vysoký železný sloup, ze kterého tryská voda. A to teprve nastala euforie. Nahatý jsem křepčil v proudu ledové vody a užíval si. Cestou zpět jsem potkal Šimona, který též šel pro vodu. Myslím, že též zažil cosi. V táboře poté nastalo obžerství. Krupičná kaše, pečené brambory, špekáčky, chléb s bryndzou. Aj, to si užíváme.

Ještě mně na tom zaujalo, jak je možné takto po ráno v poli si povídat s tolika lidmi. To asi pro tu maringotku, koně a všechn ten bordel kolem. Po cestě jezdily traktory, co vyvázej siláž.

A jak tak jdu pro Kvetu, abych ji uvázal do stínu, zastaví se u mě mladý traktorista, a že, „Odkud jste?“ A tak. Po cestě jede další traktor, tak se mladý rozloučí a jede. Další traktor zastaví na místě předchozího. Vystoupí starý traktorista: „Odkiaľ ste...?“ A tak Za chvílku přijede osobák s chlapíkem: Odkiaľ ste...“ Všichni jsme si pěkně popovídali. Nikdo nás nevyhodí, naopak nás zdraví. Maringotka a kůň působí. Kouzlo potulných cirkusantů.

A začal se zvedat vítr. Balíme. Vyrážíme. A ještě se stavíme v oáze pro vodu. Koupeme a křepčíme s Kvetou. Šimon dostává nápad dojet na kole do Močenku, naostřit sekyru, pro seno, víno a kuřivo. Osudné rozhodnutí. My ostatní vyrážíme dál. Jedeme poli, alejemi, polními cestami. Šimonovi necháváme znamení. Po hodném kusu cesty, kdy potkáváme nebezpečnost v podobě padlých stromů a výmolů lačnicích převrhnout maringotku, dorazíme na rozcestí. Čekáme na Šimona. A nic. Uběhne čas. Vyrážím mu naproti na Kvetce. Jedu zpět výčtem předchozích reálií a dorážím na pole, kde se mezitím rozběhla žatva. Značky pro Šimona jsou pryč. AJAJAJAJ. Ptám se rolníků: „Dobrý den, neviděli jste tu divného cyklistu na malém kole?“ Rolníci: „Neviděli. HAHAHA.“ Tak jedu dál. Dojedu až do oázy vody a klidu. Doufám, že tam najdu Šimona zpitého vínem křepčícího ve vodě s Rusalkou. Nic. Otočím to a jedu zpět. Už mě pěkně bolí prdel. Tak jedu zpět úplně. Začne pršet. V maringotce najdu zmoklé slepice – své druhy. Rozhodnutí jet dál – do Štrkovce. Adá volá megafonem do polí: „Šimone, tady jsme.“

Rozprší se velmi. Bičují nás proudy deště. A jsme ve Štrkovci. Projíždíme vesnicí. Vzpomínám si na Stalkrovskou zónu. Rozpadlé domy, drahá zbohatlická rezidence. Zastavujeme se u domova dětí a mládeže. Přes barevný plot nám někdo radí, kam máme jet. Jemně zatočíme a jsme tam. Kouká na nás vychrtlý pes. Marie se jde zeptat do blízkého domu, jestli můžeme zůstat. Jsou to Indové a ukazují nám místo. Začíná to vypadat dobře. Rozpadlá stáj je narvána balíky sena. Kveta je v suchu. S Marií ještě jdeme za majiteli. Jsme totiž na agro farmě, kde je zaměstnaných 24 Indů. Zaklepeme a ptáme se, jestli můžeme zůstat. Šéf se tváří divně. Pak řekne něco ve stylu „promězně“. A v zápětí nám vrazí do rukou plnou bednu zeleniny a melounů. Postupně přinese ještě maso, chléb a šampaňské. Jíme a brzy se dozvídáme, že Šimon je v pořádku v Nitře. Vypijeme na jeho počest šampaňské. Přesto je atmosféra na hovno a jdeme spát. To se stává. Co s tím?

## **18. 7. Pátek**

Když jsem se ráno probudila, Míša a Švejda už byli opět dávno vzhůru, procvičení a šli k majitelům Agra na kávu. Tu jsme si ani my ostatní ospalci

nemohli nechat ujít. A se slámou na prdeli a ospalky v očích jsme se domotali do moderní kanceláře a vypili perfektní kafe. Mary dala nabít veškerou naši elektrotechniku a Míša vozil dvě rozmazlené farmářské děti, Andreu a Ľubka. Pak jsme se vrátili k maringotce a já si udělala svých pár stojčiček pro Pachla a svědomí a šla jsem se pomodlit do kapličky. Víš, deníčku, někdy to tu s těmi vztahy není úplně lehké. Tedy až na Šimona, ten je vždy v poho. Dali jsme si výborné ringlóny, špendlíky a relaxovali. Ale moc to nešlo. Pořád za námi chodili, nebo spíš poskakovali podivní lidé. Jeden na nás pořád vyplazoval jazyk, druhý se nás pořád ptal, jakou máme barvu očí a vlasů. Nošceg byl nejlepší. Už od malička říká jenom: „Čokoládové mušky, lúbime čokoládové mušky, lúbim tvoje obličky, nošcego, nošcego.“ Byla s nimi sranda, byli výborní. Tak jsme se dohodli s vedoucí ústavu pro postižené, že jim odpoledne zahrajeme divadlo. Pak jsme se šli s očekáváním jednoho dne klidu, který potřebuje hlavně Kveta, podívat na přehradu Králová, jestli tam bude nějaké pěkné místo. Nebylo. Byla hnusná. Tak jsme vykoupali Kvetu a šli nazpátek. Taky bylo super, že kdykoliv jsme šli kolem příbytku Indů, vždy na nás volali: „Lunch!“ „Breakfast!“ „Want to eat!“ Jedinej Adam to prozřetelně využil a dostal kopu dobrého pálivého indického jídla. Škoda, prohloupili jsme. No a už se blíží čtvrtá hodina a my jedeme s vozem do areálu ústavu na hřiště. Tam už na nás čekají natěšení diváci a my jim odehráváme výborné představení, které sklídí ovace. Všem se moc líbilo, kuchařky nám přinesli kafe a sušenky, Kveta je ve středu zájmu. Pak nám ukázali ústav. Mají, to tam... pěkné. Byl to silný zážitek. Na večer jsme byli pozváni na farmu na výbornou večeři a extra silnou pálenku. Zahráli jsme si s klukama fotbal a přijeli za námi Marjánka, Milan a Kaťa. Přivezli víno, cíga a zeleninu, tak bylo víc než dobře. A mohla začít party lidí.

## **19. 7. sobota**

Pomalou balíme a jdeme se rozloučit s našimi hostiteli. Prý jsme kdykoliv vítání a dostáváme dýně. Rozloučení s Indy nabralo jiné obrátky. Náš přítel a přítel Boha KOTA.S. nám rozdal vizitky a ukázal, kde je pravda, kde je satan a podobně. Odjeli jsme. Dnes je zločinecký den. Hned ráno jsme špatně poradili cestu dvěma klukům v autech. A jedeme. Cesta je krásná. Šimona u potřeby

poštípá do žaludu mravenec. Jedeme. Jedeme a krademe. Cibuli, kukuřici, tykve, všechno jak se na zločince patří. Jezdíme do protisměru. Dopravní předpisy nedodržujeme. Dolinu-Hájske míjíme a vyrážíme do Šoporně. Vesnice na prd. Ale dobrá zmrzlina. Adamův odjezd se neuskutečňuje. Maringotka křižuje dálnici. Přijíždíme do Paty. Zase na prd vesnice. Velká u dálnice. Moc civilizace, žádné místo na sdružování. Jedeme dál polem a najednou Kveta už nejede. Už má toho pro dnešek dost. Bylo to dlouhé. Spíme na jeteli pod elektrickými dráty. Krásně bzučí. Jsme rovnou nad skládkou. Ale když sedíš, není ji vidět. Tak sedíme. Michal staví stáj, kluci kopu jámu a nosí dříví. A my strouháme tykve a děláme hodně jídla. A elektrické vedení bzučí.

## **20.7. Neděle**

Budíme se nad skládkou. Kveta je na místě a brambory jdou do popela. Člověk si uvědomí, že většinu času vám zabere takové to nutné, trampské. Uvařit, obstarat Kvetu, zabalit, uhasit oheň. Toho rána holky uvařili polévku a já psal zápis do deníku. Vyrázili jsme. A dojeli ke skládce a, aha, kopec. Zkoušíme vyjet. Ani ne půlka. Stojíme na brzdě. Potlačit. Raz, dva, tři... opět nic. Podložit cihly. Zkusíme motor? Otočíme a jedeme. Pár metrů a nic. Co teď? Seženeme traktor? Hm, hm. Musíme z cesty. Už asi nic. Co když se ta maringotka rozjede z kopce? Sjíždíme. Opatrně. Krokem. Brzdíme.

Jíme tykvovou polévku a pan strážce skládky mudruje, že koníky asi bolí noha. Že by měl něco v kopytu? No, ale poradí nám, že tu vede jedna cesta jistě po rovině. Silnice mezi Patou a Pustými Sady.

Psáno ve druhý den. Přijela Danda a přivezla něco k snědku. Dojeli jsme do Pustých Sadů. Zastavili jsme na hřišti u hospody. Ale začalo pršet, takže jsme vzdali hraní. Odjeli jsme ze Sadů a utábořili se na rozlehlém poli u lesa. Poprchávalo a my jsme jedli kře se zelím od Dandy. Pili pivo a Adá dělala televizi. Usnuli jsme pěkně na hromádce. Takže pěkný den bez hraní divadla.

## **21. 7. pondělí**

Ráno jsme se vzbudili a měli jsme velký plán. Dnes na rozdíl od normálu jsme chtěli hrát dvakrát. Ve 14:00 v Pustých Sadoch a v 18:00 v Zemianskych Sadoch. Organizace perfektní. Maki se Švejdou všechno zařídili. My ostatní jsme zabalili a zapřáhli: „Kveta, krok.“ Kveta stojí. Kopyta se jí boří do bláta. A s nimi i kola maringotky. V noci pršelo. Uvízli jsme. Podkládáme kola dřevem. Maringotka se posune tak o 20 cm. Nic víc. Markéta volá traktor. Já ruším představení v Pustých Sadoch. Potkávám Marii a vracíme se spolu. Maringotka je už vytažená. Přijel traktor s Bohušom, který měl obrovské uši a montérky pod prsa vytažené. Jedeme do vsi. Megafon nefunguje, tak řveme do kužele. Před malinkým kopečkem vyskakujeme. To nebude problém. Najednou Kvetě sklouznou podkovy po asfaltu. Všichni jedou zpátečkou z kopce. Maringotka se zpříčí a téměř převrátí. Všichni držíme na doraz sil. Majitel domu, vedle kterého se nehoda odehrála, všechno pozoruje a po chvílce řekne, že nás vytáhne svým autem. Přivázal nás lanem. Táhne, táhne a nepotáhne. Spojka dýmí, spojka hoří. Nic si z toho nedělá. Jede kolem jeho kámoš s velkým autem. To si nás přiváže a táhne naprosto v pohodě. Už jsme skoro nahoře, když oj praská a lano rupne. Maringotka s Hábou se řítí z kopce. Vypadá to děsivě. Všem je nám špatně. Už vidíme maringotku rozsekanou na kousky. Už by mohl být všemu konec. Kdyby tam nestál dům našeho pomocníka – odtahovatele. Maringotka se mu zaryla do nově zateplené zdi. Díra 1 metr. Ale zastavila. Naše škoda minimální. A pán, který má díru v domě, říká: „Serte na to.“ „Kedy hráte? Dojdem s tým menším.“ Považte.

Cestou na naše místo nám mává starosta a auto nám přiváží lavice. Naše první hraní s lavicemi. Dáváme si pivo. Hospodská je kráva. Prý záchod za 20. A že taky nefunguje. Představení průměrné, výdělek taktéž. Děti byly bezva. Učily se na chůdách. Pak za námi dlouho běžely. To je vždy pěkné. Jak běží ty děti za maringotkou. Spíme u kop hlíny.

## **22. 7. úterý**

Ráno jsem se vzbudila s odhodláním, že opravím megafon. Nebo spíš, že ho dám opravit. To byl můj cíl, můj motor. Hnal mě do vsi s názvem Dvorníky. Velká vesnice, všude kopce, tak už jdu volat Šimonovi, ale došla Sylvia a Šimonovi se dovolat nedá. Jdu za starostou a vše mu řeknu. Chvilku se na mě

kouká a pak řekne: „No, to vám nikdo nedojde. To už lidí neska inšé baví. A šak boli tu aj cirkuse aj šeličo a moc jim to něšlo. Ale šak kludne. Aj vám to vyhlásíme. Ale nikdo nedojde. Na starom ihrisku.“ „Prosím vám a nevie tu niekto opraviť megafón?“ Zas ne mně dlouze kouká: „To vám už dnes nikdo neopraví toto. Iba ak Milan, ale ten už robí s anténami. Ale šak zavolám mu. Nebere. Ale tam tá strieborná octávia, tá je jeho.“ Tak jsem šla za Milanem. „Milan už robí s anténami a ani náradí tu nemá, šecker má ve Vinihradech, ale aj tak, totok on neopraví.“ Tak poděkuji. Zkouším volat Šimonovi. Nedostupný. Jdu pryč. Pryč z Dvorníků. V tom u mě zastaví stříbrná octávie: „Pod', šak voláko to opravím, ale náradí mám ve Vinohradech.“ Chvilku říkám, že už musím za kamarády, ale pak mě napadne, že ten megafon opravdu potřebujeme. Co bych neudělala pro divadlo. V autě jsem byla trochu nervózní a pevně jsem se držela megafonu. Zaparkovali jsme před Milanovým domem. Auto dal za bránu. Nebylo to příjemné. Bylo zvláštní, proč náradí, které má doma ve Vinohradech, vytahuje z kufru auta. „Šak pod' núter. A nedáš si volačo piť?“ Na moje jasné ne, mi nalil Kofolu. „Ďakujem, čo som dlžná?“ „Ale nič. Frajera máš?“ A už jsem se brala zpět a on ke mně vztahoval svoje velké ruce. „Mám a má dva metre.“ „A čo, si mu verná?“ Pak mě honil po dvoře. A pak si to, nevím proč, rozmyslel. „Tak dobre. Ale šak nevím, čo robíš. Čo oči nevidá, srdce nebolí.“ „A nemáš telefón, keby ti zavolám? Alebo tu máš číslo, keby si si to rozmyslela.“ Pořád jsem myslela, že mě zaveze někam do pole. Ale už jsme byli v Dvorníkoch a už jsem viděla běžící Maki. Zastavil a já jsem vystoupila.<sup>38</sup> Trochu jsem se třásla. Ale to už jsme mířili na staré hřiště. Vyložili jsme maringotku. Šimon a Sylvia byli pořád ztraceni. Pak se našli. Věnovali jsme se dnes tréninku. Chůdám a akrobacii. Kvete jsme dávali jablka, které dostala spolu s ovsem v Zemnianskych Sadoch od pána, co nás volal na večeri. Dnes s námi totiž Kveta poprvé hrála v Amletovi, místo kola, které zůstalo v Močenku. Šli jsme hlásit. Šimon na chůdách bouchajíc do hrnce. Na představení přišla kupa lidí. Bylo to super. Našláplý. Bezvadná energie. Kveta si trochu bouchla čumák. Vydělali jsme 1313 korun. Fasa. Přišel rezavý pán s dcerou a přinesl nám spoustu jídla. Jitrnice, vejce... Michal se ho zeptal na cestu a na vodu. On řekl, že si ji můžeme nabrat u něj. Když jsme ji nabírali,

---

<sup>38</sup> O tomto zážitku se chci zmínit, jako o svém osobním překonávání strachu na maringotce. Byl to zážitek sice mimodivadelní, ale s celým kočováním související. Všeobecně mám pocit, že mnoho iniciačních zážitků a prozření, které nás během putování potkaly, nemělo často přímou souvislost se samotným hraním divadla. Bez něj by k nim pravděpodobně nedošlo. Nebo bychom, myslím, nenacházeli souvislosti.

dostali jsme ještě okurky a vejce. Jedeme, jedeme a docela daleko za vsí ještě přijede holčička na kole, že táta nám chce dát ještě sádlo, jen ho hledá ve spíži. Minutku za ní, přijíždí táta se sádlem. Táboříme na místě, odkud nás již jednou vytahoval Bohuš, ale tentokrát poučení, o něco výš. U pití piva usínám, a vzbouzím se ve vzduchu, jak mě kluci přenáší spící na žíněnce do maringotky. Dál nevím, spím.

### **23. 7. Středa**

V tento den bylo zajímavé to, že pršelo. A od toho se odvíjel. Vařili jsme, pili víno, kouřili a hráli blafovanou slovní kopanou. Přijel Ondro. Vařili jsme jitrnice a míchaná vejčička. Večer přijel Adam, Andrea a Viktor.

### **24.7. Čtvrtek**

Asi kolem devátý přijel Milan utáhnout brzdu, protože v ní především něco ruplo a my jsme nechtěli vjet Kvetě maringotkou na hřbet, až pojedeme z kopce a stahovat ji z kopce dolů, až jí dojdou síly při cestě nahoru. Nicméně nás to přinutilo vstát a jít nakoupit obrovskou snídani do místní Jednoty. A pak již bylo kafe uvařené, brzda opravená a jedl se černý chleba s cibulí, co nám přivezl pán v Dvorníkoch. Pomalu jsme seskládali naše tábořiště do maringotky. Každopádně vyjíždíme a už jsme v Pustých Sadoch, v Jednotě kupujeme Kofolu, zmrzliny a tresku s rohlíky a teď už jedeme do kopce pryč z té prokleté vesnice, kde jsme se zdrželi tři noci, nebo kolik, kde nás z pole tahal traktor a do kopce dodávka, kde jsme narazili do baráku a kde celý den pršelo. Cesta kolem družstva směr Báb je bahnitá a plná louží. Sjíždíme z kopce a před námi se vynořuje obrovský bahnitý kopec, který Kveta nemůže vyjít ani po silnici. Otočit se zpět není kde. Jsme v pasti z bahna. S Michalem jdeme prosit do družstva, tam se nám vysmějí. Znají všechny naše příhody. Posílají s námi milého Janka s traktorem. Bahno stříká z mega kol a obrovské kusy zeminy bubnují na dveře a kapotu. Janko si nás připevňuje řetězem k traktoru a jede, Kveta zírá a my děkujeme a jsme v Bábu. Adá jde pozdravovat starostu a už se vrací, hraje na hřišti v 17 hodin. Děláme ohlášky, pak však zjišťujeme, že na hřišti se hrát nedá – bahnitý kopec.



Měníme narychlo místo konání na „u kostela“. Maki je nemocná, tak si jde lehnout na chvíli, počasí nic moc, nálada také tak. Pár minut před představením jde Michal na Kvetě zkontrolovat hřiště, jestli tam někdo nečeká. Když se vrací, lidi už jsou tady. Jsou moc příjemní a těší se na divadlo. Děti se těší, až si po představení pohladí Kvetu. My máme radost, že i když všechno vypadá na hovno, dokážeme zahrát dobré představení. Zabalit, voda, mapa, místo na spaní, jedem. Jeden kopec, druhý kopec, Kvetu je neuvěřitelná. Zastaví až kousek před spacím místem kvůli blátové louži. Ale po chvíli si dá říct. Vybalit, postavit stan, přeházet batohy do stanu, nasbírat větve, vykopat díru na oheň, zapálit oheň, udělat česnečku, sníst česnečku, udělat kukuřici, sníst kukuřici, pak se v noci probudit a u vyhaslého ohně ji sníst. Jít spát.

## **25. 7. Pátek a 26. 7. Sobota. Psáno z dnešního pohledu.**

Tady končí deníkový záznam. Putování má už jenom 2 dny. Poslední hraní je ve vesnici, jejíž název si nepamatuji. Hrajeme v hospodě. Ve vzpomínkách to mám jako velmi vtipný zážitek. Hospoda byla v té vsi evidentně kulturním centrem. Lidi napojení, a napojení na nás a my na lidi. Myslím. Pak odjíždí Markéta. Zánět močáku už nešel vydržet. Spíme už jenom jednu noc v poli. Pozorujeme bouřku v jednom mraku. Dlouho světélkuje na obzoru. K večeři si pečeme maso. Na druhý den ráno vyrážíme do Nitry. S Kvetou a maringotkou. A poslední kus cesty, přes sobotní Nitru už jenom s Kvetou a Michalem. Michal mele z posledního. Po putování stráví s Markétou pobyt v nemocnici se zjištěnou encefalitidou a boreliózou. Pro Kvetu to bylo poslední putování. Při nakládání do vozíku upadla a natrhla si vaz na už nejspíš předtím namožené noze. Od té doby vozí lidské děti. A plodí vlastní děti koňské. Pomáhá na farmě blízko Nitry. Po další roky s námi jezdí maďarská klisna Linda.

Z kočování, i když se může z deníků někdy jevit jako trampský výlet, jsme se vrátili vyčerpaní a nemocní. Myslím, že až posléze nám začalo docházet, co vlastně vytváříme a jakým způsobem je to pro nás nosné a zásadní. Kočování mělo velký vliv na náš lidský i divadelní rozvoj. A dlouho jsme cítili, že je to pro nás ta nejsmysluplnější divadelní forma. Příběh o Amletovi, princi Jutském

(nebo klidně o Hamletovi, princí Dánském) byl tematicky prostý. Byl opravdu, jak hlásají ohlášky „o lásce, zradě, pomstě a nenávisti...”

V dalších dvou letech se nám maringotku nepovedlo zorganizovat. Každý rok jsme se o to snažili, ale nepovedl se nám sehnat patřičný finanční obnos. Převoz koně a maringotky je nečekaně drahá záležitost. Taky jsme museli platit prostor na zkoušení a nějaké základní vybavení a opravy maringotky. Už během našeho prvního putování nebyla nejnovější. A jak lze vyčíst z deníků, my jsme ji zrovna nešetřili. Ale největším problémem bylo, kde sehnat tažného koně. Konec nikdo nepůjčí jen tak. Zvažovali jsme různé varianty. Chtěli jsme koně koupit. S čím se pojila spousta dalších problémů, jako je ustájení. Což v okolí Prahy také není zrovna levná záležitost. O koně by se musel pravidelně někdo z nás starat a podobně. Vymýšleli jsme využití pro koně během roku. Problém jsme shledali také v tom, že maringotka je pro jednoho koně moc těžká. Ve chvíli, kdy je před námi menší kopec, jeden kůň má s tažením problém. Byli jsme omezení na ježdění pouze po rovině, což byla škoda. Ideální by bylo koupit koně dva. A to už je veliký závazek. Nakonec jsme na koupení koně nenašli odvalu. Tuto myšlenku jsme zvažovali i po další roky, ale nikdy nedošlo k její realizaci. Z důvodu, že nás tolikrát vytahoval ze šlamastiky traktor, nás napadlo koupit rovnou traktor. Tuto myšlenku jsme však taky zavrhnuli. Z praktického hlediska jsme pak řešili následovní věci. Postavení lehčí maringotky, aby ji zvládl táhnout jeden kůň. V tomto případě však zůstal problém s koupí koně. Vymýšleli jsme různá pohyblivá vozidla, objekty tažené na kolech, auta, vozíčky tažené námi. Na ničem jsme se nedokázali shodnout. Chtěli jsme jet s koněm. Maringotka bez koně pro nás neměla význam. Chápali jsme naše měsíční soužití s koněm jako zásadní součást projektu. Jako něco, co nás autenticky pojí s krajinou, s poli, s cikány, s dětmi, s tradicí kočovného divadla, s rodinnou tradicí Spišákových a Teatra Tatra. Kůň byl zásadní pro zpomalení času. Pro svou koňskou vůni a klid. Jednoduše byl součástí Divadla koňa a motora. Divadlo koňa a motora bez koně by nemohlo být. A taky jsme neuměli získat pro náš projekt žádné peníze. Tak se stalo, že maringotka dva roky stála. Ale myslím, že my jsme nestáli. Náš pohled na ni se neustále vyvíjel. Taky jsme už měli víc divadelních zkušeností a znali se delší dobu. V roce 2011 jsme se opět snažili maringotku zorganizovat. Stala se zázračná věc. Dostali jsme odpověď na inzerát:

„Divadelní skupina hledá koně pro svoje kočování.“ Ozval se pan Jánoš. Linda bydlela na maďarských hranicích. Byla tam i rovina. Peněz bylo pořád málo. Stačily na převoz maringotky na východní Slovensko. Tento ročník měl možná nejzásadnější vliv na estetiku Divadla koňa a motora. Nazkoušel se Macbeth. Po Příběhu o Amletovi, jehož vzezření bylo více méně dílem různých faktorů a v neposlední řadě náhody, přišel Macbeth. A začínal se z toho stávat záměr. Říct příběh co nejjednodušším způsobem za použití těch „nejprofláklejších“ divadelních prostředků. Tu někde byl zrod „divadelní demence“. Zabývali jsme se energií a intenzitou hraní. Přemýšleli jsme, jak vnímat diváky. Pracovali jsme se zásadními zkušenostmi z dialogického jednání. O putování v roce 2011 neexistuje téměř žádná dokumentace. Proběhlo na východním Slovensku s koněm Lindou a inscenací Macbeth. Členy výpravy trápily příušnice. Já osobně o něm vím jen z vyprávění mých kolegů. Byla jsem tou dobou těhotná a moji kolegové se mě rozhodli na poslední chvíli ze strachu nevzít sebou. V roce 2012 jsem byla těhotná taky. To už jsem na maringotku na Šluknově jela. Situace byla hodně odlišná. Měli jsme koně. A dokonce se nám povedlo získat peníze na převoz a provoz prostřednictvím grantů. Byla právě doba, kdy se média zabývala rasovými nepokoji ve šluknovském výběžku, ve Varnsdorfu. Cítili jsme, že můžeme plnit ještě o něco víc společensko-politickou funkci. A že máme jasné téma. Nazkoušeli jsme Othella. Zde jsme pracovali s našimi prostředky už naprosto vědomě. Celá práce byla od předchozích ročníků na naše poměry profesionální. Tomáš Kratochvíl o nás natáčel dokument pro Českou televizi, který nakonec nesl název Shakespeare v ghettu. S vyzněním ani s dokumentární a filmařskou hodnotou tohoto filmu nesouzním, a proto ho zde nedokládám. Ve výsledku je mnohem víc o Tomášově vidění problémů ve Varnsdorfu, než o našem putování či významu našeho hraní. Ve výsledku nesouhlasí ani s tím, jaký obraz jsme si o životě ve Šluknovském výběžku vytvořili my.

## 7.3 Maringotka 2012

### Šluknovský výběžek

***„Dobrý den, vážení občané. Přijelo k Vám Divadlo koňa a motora, divadlo v maringotce. Dnes v 17:00 zahrajeme u vás na sídlišti Othella, známý kus od Williama Shakespeara. Je to pro staré i pro mladé. Je to příběh o lásce, zradě, pomstě a nenávisti, plný rasizmu a demagogie. Vstupné je dobrovolné. Všichni jste srdečně zváni.“***

### 17. 6. – 21. 6.2012 Praha

Příprava Projektu Maringotka 2012 a zkoušení inscenace s pracovním i finálním názvem „Othello is Black“ – Praha. V této fázi probíhají především diskuse o tom, jak by inscenace, která bude hrána před divadelně nevzdělanými lidmi, ale snažící se mluvit o jejich problémech (o kterých my na vlastní kůži toho moc nevíme), měla vypadat. O Šluknovském výběžku, po kterém budeme kočovat a hrát, a o situaci, která v něm vládne, máme jenom obraz mediální. A to je obraz, který, jak všichni víme, nemusí být ten nejsprávnější.<sup>39</sup> Zabýváme se hodně tím, jak být korektní v rasové otázce. Tuto korektnost si doba a společnost, ve které žijeme, vynucuje a na trhliny v ní má vypracované senzory. Když nějaké najde, ráda na ně poukazuje a napadá za to viníky. Další důvod k řešení otázky korektnosti je, že nechceme dostat na hubu ani od bílých, ani od Romáků. Po diskusi se rozhodujeme se s žádnou korektností nepatlat a jít do toho natvrdo. Setkáváme se s dramaturgy České televize, která o naší práci bude točit dokument. Je to setkání, jaké se dá očekávat.

---

<sup>39</sup> Události ze Šluknovského výběžku: V roce 2011 tři Romové v Novém Boru údajně mačetami napadli skinheady sedící za barem. Romská obec se s jejich útokem neztotožnila. Postavila se proti němu. Obyvatelům Varnsdorfu vadí, že Romové, kteří bydlí ve velkém počtu na Kovářské ulici ve Varnsdorfu, jsou hluční. Vadí jim zvýšená kriminalita. Že je to problém, který vězí v tom, že si vlastníci bytovek, kteří do nich sestěhovávají Romů v nadměrném počtu, udělali byznys, už nikoho nezajímá. Část sociálních dávek chodí rovnou od státu na účet majitelů. Romů bydlí někdy v jednom dvoupokojovém bytě i deset. Každopádně těchto událostí zneužil jistý Jiří Kohout (známý jako falešný náměstek ministra). Zorganizoval ve Varnsdorfu několik „občanských“ demonstrací „holohlavců s bejsbolčkama“. Organizoval snahy o odvolání starosty Varnsdorfu. Téměř ve všech místech Šluknovského výběžku žijí vedle sebe Romové a „bílí“ ve shodě. Přátelí se, uzavírají mezi sebou sňatky. Potkali jsme dokonce bílo-romský homosexuální pár. Starostové jsou nešťastní, jaký obraz o jejich kraji dělají média. Vynakládají totiž velké snahy, aby se všem společně žilo dobře. Vše ostatní je záležitosti pár lidí a na nich nabalených extrémistů, kteří na onom místě ani nežijí.

Překvapuje nás, že nemají o některých věcech vůbec přehled. Trochu nás to pobaví. Čteme a zjednodušujeme Othella pro naše potřeby.

### **25. 6. – 29.6.2012 Nitra**

Pokračujeme ve stejném duchu jako v Praze, akorát v maringotce a v tropických vedrech v Nitře.

### **30. 6. 2012 Cabaj Čápor**

Veřejná generálka „Othello is black“ na haluškových slavnostech v Cabaji. Byla to velká paráda.

### **1. 7. 2012 Nitra**

Dohromady se nic neděje. Zařizujeme odvoz koně Lindy z Maďarska, který už vypadal beznadějně.

### **2. 7. 2012 Přes celé Slovensko do Maďarska**

Michal a Markéta jedou do Maďarska pro Lindu a Šimon do Pukanca pro motor.

### **3. 7. 2012 Přes půlku Čech do Hradce Králové**

Převoz maringotky a koně na festival Rock for people do Hradce Králové.

### **4. 7. 2012 Hradec Králové – Macbeth, Půlnoční orloj**

### **5. 7. 2012 Hradec Králové – Polední orloj, Amlet, převržení maringotky**

## **6. 7. 2012 Hradec Králové – Nehraje se.**

Psáno z pohledu dneška. Hraní na festivalu byl zajímavý zážitek. Pro festivalové publikum, které je naladěné na volnější letní vlnu a popíjí pivo, jsou naše inscenace vhodné. Tito lidé jsou otevření a nejsou natolik svázáni konvencemi. Nechali se proudem představení rádi strhnout a sami se ho snažili směřovat. První dva dny byla tropická vedra. Druhý den přišly z důvodu veder tropické bouřky. Špatně ukotvený stan Staropramen sídlící vedle nás, nám převrhl maringotku do bláta. Přežila to se škodou. Rozhodli jsme se, že se Staropramenu ozveme s žádostí o kompenzaci. Nabízeli nám upomínkové předměty. Vytrvalostí Markéty Dvořákové nám nakonec adekvátně zaplatili škodu.

## **7. 7. 2012 Převoz do Jiřetína – spaní v garáži.**

## **8. 7. 2012 Jiřetín 900 Kč**

Hraní v Jiřetíně. Oprava brzdy partou automechaniků.

## **9. 7. 2012 Krásná Lípa 300 Kč**

Setkání s černo-bílou homosexuální dvojicí. Hraní pod paneláky, spaní u balíků.

## **10. 7. 2012 Staré Křečany 250 Kč**

Setkání s paní Evou. Hraní u silnice v Panským.

## **11. 7. 2012 Brtníky 240 Kč**

Ústav sociální péče. Jede se zpět na Křečany. Táhlý kopec – jist to motor. Spaní pod Vlčí horou.

### **12. 7. 2012 Staré Křečany**

Nehrajeme. Prší. Spíme za kulturním domem. Linda je ve stáji.

### **13. 7. 2012 Rumburk 0 Kč**

Jedeme na otočku do Rumburka. Parta městských výrostků. Nejsprostší představení. Spíme pod plechovou střechou.

### **14. 7. 2012 Staré Křečany**

Hraní Othella na slavnostech. Spaní mezi Rumburkem a Jiříkovem.

### **15. 7. 2012 Filipov 300 Kč**

Jedeme do Neugersdorfu. Nenacházíme místo ani lidi pro hraní. Jedeme zpět do Čech do Filipova. Dáme si řízek. U spaní potkáváme myslivce, co číhá na vidláka, s naší přítomností je nespokojen, ale nechá nás tam.

### **16. 7. 2012 Horní Jindřichov – Rumburk**

Konečně přijíždím já, takže začne pořádný deník. Bohužel odjíždí Marie a její rodina. Přihlížím představení Othella v Jindřichově. Přišlo málo lidí. Malé holčičky z vedlejšího domu přináší dva černé pytle plné housek pro Lindu. Diváci vypadají spokojení. Za představení dostáváme vietnamská cigára a láhev Varnsdorfského višňového Kocoura. Odjíždíme spát do Německa.

### **17. 7. 2012 Seifhenersdorf**

Německo, to je věru jiná země. Jednak tady od půlnoci prší tak, že spaní pod širákem se rázem změnilo na spaní pod maringotkou. Pršelo v kuse

dvanáct hodin, takže až do oběda. Za druhé jsou zde všude elektrická oplocení, i na místech, kde opravdu nemají čemu bránit. Všechno je zde draze zrekonstruované, čisté a německé. Trochu se obáváme, aby na nás nepřišla německá policie. Teď, v čase, kdy píší tahle slova, již neprší, dokonce je vidět do dálky. Řešíme, co s námi bude dál. Dítě v mém břiše je na pochodu. Šimon šel prát trenýrky do potoka za elektrický drát, Michal cvičí, Markéta vaří, Linda žere a na mě praží slunce. To je změna, tady v Německu. Máme plán hrát dnes Amleta v němčině. Michal Německy umí, Markéta taky, já skoro vůbec a Šimon vůbec. To je dobře, že hrajeme v Německu. Jelikož se relativně zlepšilo počasí, jsme rozhodnutí hrát a já se vydávám do Varnsdorfu rozvěšet plakáty na zítřek. Cesta je to hezká. Potkávám na ní pány dokumentaristy. Věšíme plakáty na náměstí a pak mě autem odvázejí do místního strašného, v médiích tolik propíraného ghetta. Ghetto se skládá z asi osmi nízkých paneláků, čerstvě zateplených s novou fasádou, kterou ještě nikdo nestihl posprejovat, takže předpokládám, že je tady od včera, a s anglickou travičkou. Na ulicích ani kolem kontejnerů nejsou žádné odpadky a mezi domy pobíhá asi 15 cigáňat různého věku. Cítím se trochu nepatřičně, když lepíme gafou plakáty na tu novou fasádu. V tu chvíli už k plakátům a tím pádem i k nám přicházejí děti a další obyvatelé ghetta. Je příjemné, že se zajímají, co se bude dít. Těší se na divadlo a koníka. Jsou milí a nejsou drzí. Vypadá to, že jestli nebude zítřka pršet, mohlo by to být zajímavé hraní i den. Dokumentaristé mě odváží zpět do Seifhenedorfu, kde se už všichni těší na hraní Amleta v Němčině. Ale Německo nezklamalo. Markéta se vrací z vesnice, že nás tady nechtějí. Že si samozřejmě můžeme pronajmout prostor na náměstí před Pennymarketem, ale to jsme měli přijet tak před týdnem, protože asi tak dlouho bude trvat vyřizování formalit. Někde mezi tím přijíždí návštěva v podobě německé polizei. Úplně se jim naše táboření v jejich zemi nezdá, ale jelikož nikdo z nás nemá žádný zápis v rejstříku, nechávají nás být. I kvůli nim po mém a Markéty návratu jedeme dál. Asi o 500 m. Dál se moc nedá. Dál už je Varnsdorf. Dnes stavíme pro Lindu stáj. Teda spíš modrý stan z cely. Tak sedím na kozlíku pod tím stanem a přemýšlím, co ještě napsat. To je ale asi všechno, co se dnes stalo. Uvidíme, jak to bude zítra s deštěm.

## **18. 7. 2012 Varnsdorf 600 Kč**



Chvíli po dopsání mého včerejšího zápisu přijíždí opět místní polizei. Vymýšlíme něco s poruchou kol, tak nás nechávají být. Ale zítra se ve 21:00 vrátí a už nás potkat nechtějí. Takže v Německu jsme dospali. Po čockové polívce jsme krásně usnuli a celou noc nás budil zvuk, který vydávala naše krásná modrá celtová stáj, do které se bez ustání opíral vítr. Linda v ní vůbec nespala. Takže stáj jsme už dostavěli. Těšíme se na hraní. Po neúspěchu a nezájmu v Německu to vypadá, že se na nás konečně někde těší. Na ulici Kovářská se těší malí cikáni. Fakt říkali, že se těší. Tak to se přece taky těšíme. Kolem 11té se oblékáme do kostýmů (kvůli dokumentu) a vydáváme se na cestu do Varnsdorfu. Celou cestu vyhlašujeme, že bude představení v 18:00 na náměstí, protože to taky bude. Dnes hraje dvoják. Něco po jedné dorážíme na sídliště za Sportku. Diváků máme už teď kopu. Všichni hladí Lindu a jsou nadšení, že jsme dorazili. Je to velká sranda. Přichází na řadu náš nový UZI 50 w megafon, který přes své útroby prohání a následně zesiluje hlasy malých cikánů v podobě písni a beatboxu. Pak přichází na řadu písničky z mobilu. Cikáni stojí v kruhu a střídavě se rakví uprostřed breakdanceovými kusy. Je to velká zábava. Když malí cikáni trochu zlobí, honí je Šimon jakožto Othello-čert s UZI 50 w po sídlišti. Je to velká sranda, která za chvíli končí, protože na nás již přicházejí místní extrémně nasraní bílí obyvatelé Varnsdorfu. Ptají se nás na povolení a my suverénně říkáme, že máme povolení od starosty. To je nasírá ještě víc, řvou po nás, jdou volat starostovi a policii. Jeden pán burcuje všechny bílé sousedy, aby taky volali policii. Je to pro nás trochu rozčarování po tom, jak ve všech místech před Varnsdorfem bílí a cikáni spolu vycházeli a starostové byli nešťastní z toho, že se moc snaží, aby bylo všechno fajn, a média dělají úplně jiný obraz Šluknovského výběžku, než jaký doopravdy je. Tady je to však jiné. Cikánská máma se mě vystrašeně ptá na povolení. Já ji s jistotou opakuji informaci o domluvě se starostou, o které jsem byla sama informovaná od Tomáše – pana dokumentaristy. Zveme bílé sousedy na představení. Přišli jsme sem hrát přece pro všechny. Nechceme dělat žádné rozbroje. Pán říká, že až bude chtít do divadla, tak tam půjde a nechce ho mít pod okny. Tím podtrhává celou filozofii naší výpravy. Taky by mě zajímalo, kdy byl naposled v divadle, ale neptám se. A už jsou tu tři milí pánové policisté. Na tomto výjezdu máme nějak moc zkušeností s policií. Zas ta samá otázka. Zas odpovídáme ano. Teď se to ale začíná zamotávat. Po různých telefonátech zjišťujeme, že jistý pan

Petr Véle (úředník správy pozemních komunikací), který nám včera dal ústní svolení ke hraní, to jaksí zapomněl sdělit dál, prý můžeme hrát jenom na náměstí – to dál sdělit nezapomněl a pak se hodil marod. Tak to jo. A co teď? Máme se sbalit? Tomáš (pán od dokumentu) volá telefonem na městský úřad –sekretariát starosty a volá asi 10 minut. To už je za 10 minut tři (tři je avizovaný čas představení) a kolem 100 malých cikánů konejšných cikánskými mámami usedá před maringotku. My jsme připravení. Počet Romáků i jejich touha shlédnout náš špíl se stupňují. Všichni opakovaně skandují: „My chceme divadlo!“ (to je pokřik) Pouštíme to Tomášovi do telefonu, že opravdu musíme začít. To ale netušíme, že na městském úřadu právě probíhá drama, které jsme svým příjezdem způsobili a známe ho jen z vyprávění Tomáše.

DRAMA NA ÚŘADĚ: Tomáš přivezen policisty přibíhá. Čeká ho paní sekretářka s utrápeným výrazem: „Tak to jste vy. Tady máte formulář a sem vepište „náměstí“.“ Tomáš ji ale odpovídá, že o náměstí nejde, to má tak 3 hodiny čas. Ale za 5 minut má začít představení v Kovářské ulici, a na formulář píše – náměstí a Kovářská ulice. Paní lomí rukama: „Co mám s vámi dělat.“ Jdou spolu na oddělení školství, pak na oddělení pozemků, kde potřebujeme podpis od vedoucího. Ten tam prý není a jeho zástupkyně to prý podepsat nemůže. V tom ho ale Tomáš shledává skrývajícího se, téměř na odchodu. On také říká, že to podepsat nemůže. Tak jde Tomáš za starostou. Vzkročí do ticha prázdné zasedací místnosti a je starostou vyzván, aby za sebou zavřel dveře. Ostatní účastníci dramatu zůstávají před nimi. A stovka cikánů dál skanduje: „My chceme divadlo!“ V tichu zasedací místnosti starosta zatím vysvětluje: „Vy si odjedete a my tu budeme žít dál. Nám budou volat nasraní sousedi (kteří už do teď volali 30krát). My budeme ta zlá radnice. Chápejte to, prosím. Nemůžeme vám to podepsat.“ Vycházejí spolu ze zasedačky, před kterou v hrobovém tichu čekají další účastníci na to, co bude. Starosta kroutí hlavou. Takže je konec, povolení nebude. Tomáš říká: „No to je jasný, děti a lidi, kterým jste zakázali divadlo, vám telefonovat nebudou. A víte co, mně se to do toho dokumentu báječně hodí. Zlá radnice, která nepovolila divadlo a pochod nasraných cikánů přes celý Varnsdorf až na náměstí, kde se představení odehraje. Starosta: „Já vám to opravdu nemůžu podepsat.“ Teď všichni začnou vyjadřovat svůj názor. „A vždyť jim to podepište!“, „Ne, to se

nesmí stát!" a podobně. Když tu se ozve pán z oddělení pozemků:  
„Posloucháte se vůbec. Kam jsme se to dostali. My tady zakazujeme divadlo pro děti. Kam jsme se to dostali.“

Tak nakonec podepsali a my nakonec hrajeme a cikáni se smějí a smějí a přicházejí další a další. A ti se taky smějí. Balíme a odjíždíme z místního po celé republice vyhlášeného ghetta, které tvoří 6 malých paneláků se zrekonstruovanou fasádou a travičkou mezi, po které pobíhají malé děti, které teď běží za námi v houfu. Až na to, že jeden malý kluk při lezení na maringotku spad téměř pod její kola, jsme dojeli spokojeně a bez újmy na náměstí, místo našeho dalšího hraní. Jsme už docela unaveni. I když nám děti říkali, že dorazí, zatím na lavičce sedí čtyři patnáctiletí Romáci ze sídliště, kteří nás doprovázeli až sem. Finální počet je kolem patnáct lidí. Představení je díky únavě již trochu z prdele, ale myslím, že se lidem líbí. Vyděláme kolem 350 Kč a romantickou projíždkou se západem slunce, tažení střídavě koněm i motorem, už za úplné tmy přijíždíme někam nad Horní Jindřichov, kde uléháme spát.<sup>40</sup>

### **19. 7. 2012 Jiříkov 200 Kč**

Po vydatné snídani vyrážíme přes les spíš motorem než koněm do Jiříkova. Hrajeme zde na náměstí. I když cestou, kromě toho, že si dáváme zmrzlinu a malé pivo, všechny zveme na představení, z oken i dveří vykukují děti a spousta lidí je na zahradě, na představení nakonec dorážejí téměř jenom cikáni. Vize, že tady divadlo pro všechny zas moc nefunguje. Přemýšlím, jestli bychom hráli na tomhle kousku země pořád jen pro 10 lidí, kdyby tady ti cikáni nebyli. Většina lidí se nás straní nebo na nás volá policii. Tolikrát, kolikrát za poslední dny, na mně ještě nikdo policii nevolal. Dnes však přišli, až když bylo po všem. Cikáni jsou všude stejní – dělají breakdance, beatbox a holky zpívají. Nejvíc je baví megafon, bicí, pušky a kůň. Divadlo se jim líbí. Když na konci všichni umřeme, jdou to zkontrolovat. Zjistí, že žijeme

---

<sup>40</sup> Den byl plný vzrušení a divadelního prožitku. Ale panu starostovi, ani soužití Romů s jejich sousedy, jsme nikterak nepomohli. Přivezli jsme trochu kultury. Změnili jejich každodennost. Hráli o tom, čemu rozumějí, co se jich týká. Pro nás to byl velice intenzivní zážitek. Pak jsme odjeli. Oni zůstali. Přesně jak říkali na radnici. Do Varnsdorfu jsme se vrátili znovu v září již bez maringotky. Hráli jsme pohádky pro děti. Potkali jsme staré známé. Nic se nezměnilo.

a že je konec. Potkáváme zde lidi ze Schrodingerova institutu. Jsou to křesťanští aktivisté, kteří zde dělají pro cikány komunitní centrum a jiné zábavy. Něco o nás píší. Jsme zde ve výběžku již docela slavní. Darují nám pivo, buráky a 200 Kč, jako náš jediný dnešní výdělek. O naší slávě nás ujišťují i policajti.

Linda je nějaká nesvá. Opatrně našlapuje a pořád leží a spí. Dnes shodila Markétu na zem hlavou. Markétě je blbě. Možná má otřes mozku. Možná ne. Vyrážíme z Jiříkova, kde děti z místního děčáku měli zakázané jít se podívat na divadlo. Přes varování vyrážíme z Jiříkova krásnou lesní cestou místo po hlavní do Království u Šluknova. Po triumfálním přejezdu rigolu za použití žíněnek, který náležitě zapíjíme, se náš vůz s motorem nevypořádá s kamenitou cestou. Po ujištění z úst kolemjedoucího, že to dál ani nemusíme zkoušet, že se tudy do Království nedostaneme, že lesní cesta je pod vodou a je na ní skládka, couváme. Zas za pomoci žíněnek přejedeme rigol, a jelikož je již tma, spíme na poli téměř ve vesnici. Zakládáme oheň na polní cestičce, spořádaně si vaříme výbornou zeleninovou polévku, když se ze tmy ozve: „Co to tam děláte, zavolám na vás policii.“ Vysoký a skřípavý hlas se třese. Šimon bere všechnu svojí diplomacii a s čelovkou vyráží za paní. Paní před ním utíká až do domu. Z okna mu oznamuje, že ona v noci nespí a že si nás pohlídá, a jestli tady něco v noci zmizí, zavolá na nás policii. Do prdele, proč chtějí pořád všichni volat policii. Začínám ještě mnohem víc, jak kdy jindy sympatizovat s cikány a nepřizpůsobivými než se spořádanými občany, kteří pořád volají policii, aby jim náhodou někdo neukousl prdel. Naštěstí ti policajti jsou milí.

## **20. 7. 2012 Království – nebylo**

Tak se ráno vzbouzíme. Paní od vedle nás pořád sleduje a vzala si sebou i kamarádku ve fialové bundě, paní má na sobě růžovou. Trochu se bojím jít kakat. Dlouho hledám místo, kde mně její ostré oko nedostihne. Snad jsem ho našla, ale to se už nedovím. Pak přichází pán v kovbojském klobouku, a jak říká: „Všechny cesty vedou do Říma, jenom jedna do prdele.“ Asi dvacetiminutový monolog protkaný pravdami podobného typu končí několikanásobným opakováním: „Užijte si prázdniny.“ Vyrážíme směrem Šluknov – Království a nedorážíme. Motor se ulamuje pár metrů za Jiříkovem a

my končíme dnešní cestu na hrázi. Přijíždí za námi lehce postižený pán na kole a říká: „Kakakakamakama jedetetedetete?“ „Do Království,“ říkám, „ale teď tady musíme někde počkat, protože se nám pokazil motor atd.“ „Aaaaaa vyvyvyvytivy jstetetejste hrahralililharhrali didididvadddlo . Jajjjajjjaa ttittooottt vivivivdededel. Aaaaa... blbý to bylo.“ A jedeme dál na hráz. Voláme veterinářce a Šimon s Michalem jdou do Jiříkova. Šimon s motorem a Michal na nákup. My s Markétou spíme. Kluci se vrací téměř ve stejnou dobu Michal s nákupem a Šimon s motorem. My se s Markétou tváříme, že jsme nespaly. Michal říkal, že potkal bílou mámu tří dětí, která byla včera na představení a říkala, že se jí to hrozně nelíbilo a že to vůbec není pro děti a těm, že se to taky vůbec nelíbilo. Pak Michal potkal dva malé chlapečky cikána a bílého s jasnou podobou s paní z obchodu. Oba kamarádi říkají, že se jim to hrozně líbilo.

Je hezké, když staré báby, co potkáváme, říkají, že jejich snem v mládí bylo jezdit s kočovným divadlem. A staré cikánky povídají, jak by si taky přály takhle kočovat, že jejich báby taky takhle kočovaly, jestli to víme. Přichází paní veterinářka Nevrlá a je velmi milá. Dává Lindě injekci proti zánětu a mast do oka. Odjíždí. Dvě staré kolemjdoucí cikánky, které by taky chtěly kočovat, povídají, že když pojedou kolem policajti, tak jen máme zapírat a říkat, že se nám to pokazilo, a kdyby měli problémy, máme přijít za nimi a oni jim dají. V doprovodu malé Vietnamky a babičky přichází Markéty bratr Jiří. Všichni nás tu na Šluknově již znají. Vědí, kudy se pohybujeme, kde táboříme a co právě děláme. Policisté, starostové, Schrodingerův institut a cikáni. Večer k nám k ohni přichází náš zvláštní přítel ze Schrodingerova institutu, pan Čunát, se svou přítelkyní z hotelu Valdštejn. Přinášejí sebou kolo, fidorky, čokoládové vánoční figurky, cigára a buřty. Domlouváme se s nimi, že když se v září vrátíme, mohli bychom dělat něco společně. Odjíždějí. Jdeme spát.

## **21. 7. 2012 Šluknov**

Traktor nás za 300 Kč, draž než pražský taxík, odtáhne přes louku na lesní cestu, po které se spouštíme až na hlavní silnici na Šluknov. Spouštíme, znamená, že kluci tlačí, Michal řídí oj, já sedím na kozlíku a Linda si vykračuje za maringotkou. Přijíždíme do Šluknova na sídliště něco po druhé. Ve tři máme

hrát. 14:45 obejdeme s UZI 50 w sedm malých paneláků a přichází s námi hodně lidí. Ale už žádný Varnsdorf. Jsou tu bílí i Romáci. Všichni se kamarádí, sedí vedle sebe, povídají si, jak děti, tak mámy. Na lavičce sedí jeden nesympatický bílý kluk, který napovídá spousty nesympatických řečí. Představení hrajeme po domluvě víc pro děti, jelikož je tam opravdu hodně dětí a zabírá to. Všichni jsou nadšení bílí i černí. Děti i mámy a moc se všichni těší na zítřka. Protože zítřka se vracíme v 15:00 s Amletem. Teď už ale musíme pryč. Jedeme do zámeckého parku hrát Othella v 17:00. Zážitek potvrzuje rozhodnutí, které jsme si řekli už dávno, a nevím ksakru, proč jsme ho nedostáli. Na náměstích města Šluknova již nehrajeme. Nikdy nikdo nepřijde. Teda sem přišli, zas 4 kluci ze sídliště, pár osvětlených lidí od pana Čunáta a asi 20 cikánů sedících opodál. Ale zážitek ze sídliště byl intenzivní. Jedeme spát k místnímu rybníku.

## **22. 7. 2012 Šluknov**

Ráno se vzbouzíme a máme spoustu času. Je tu Adam, Jirka, páni od dokumentu a přijíždí Adamovi rodiče s Antonem. Děláme si snídani a plynule přecházíme v přípravu obědu. Po jeho sněžení urychleně vyrážíme na sídliště hrát. Před tím pereme, Markéta si myje vlasy, já si je umyla již včera. A ještě před tím se vzbouzím, že se mi chce kakat, tak jdu kakat. To je logické. Kakám a kolem projíždí paní na kole. A celou dobu na mně kouká, kouká bokem, kouká dozadu. Já si utírám zadek. Nevím, jestli pozdravit, nevím, jestli paní nenarazí do stromu. Pak jsem dokončila svou práci. Ale už radši vyjíždíme na sídliště hrát Amleta. Markéta jde předem dělat ohlášky, protože už je docela pozdě. Když přijíždíme na hřiště u Davida, čeká nás tam už spousta černo-bílých fakanů. Z kozlíka na ně řvu, aby uhnuli. Vykládáme maringotku, chystáme Amleta. Někdo přiběhne: „Kde je lékárníčka? Linda kopl holčičku do hlavy.“ Adamova maminka omotává holčičce hlavu obvazem a kupa lidí postává kolem. Druhá kupa čeká na představení. Přijíždí sanitka a ošetřuje holčičku, přijíždí policie a vyšetřuje, co se stalo. Přilétá helikoptéra a odváží holčičku do nemocnice v Ústí nad Labem. Holčička říká, že nic nevidí. Přidává se další holčička, kterou Linda prý kousla do žeber. Helikoptéra odváží obě. Sídlíště je plné zvířeného prachu a všichni stojí kolem stoupající helikoptéry.

Michala s Markétou jako zodpovědného za koně a pořadatelku akce odváží policie. Kopnuté holčičky táta a jeho brácha smutně postávají opodál, mámu nemají. I když spousta dospělých i dětí čeká na divadlo, musíme představení zrušit. Takhle nejde hrát. Když už jsou všichni odvezeni, my zbylí zůstáváme na místě činu. Příjemně nám není. Představujeme si soudy, pokuty, budeme muset vysolit stavební spoření a svatební dary a ještě si půjčit, jaké to asi bude v base, Anton bude bez mámy... Když by se všechno spočítalo, je toho docela dost vybočujícího z mezí zákona. Pán od policie říkal – tři roky odnětí svobody. Scházejí se i rozcházejí sousedi. Řeší vzniklou situaci. Každý má co říct. Ve výsledku jsou hodní. Říkají, že nemáme být smutní, že všechno dobře dopadne, že jsme za to nemohli a snad ta holčička neumře. Tmavě se zatáhlo a začalo pršet. Sídliště se vyprázdnilo. Déšť prší na plakát: Divadlo, Amlet, Zde, 22. 7.2012, 15:00 a rozpíjí ho. Barva stéká dlouhými čůrky až k zemi. Je to nechutně patetické. Musíme se smát. Nemáme už chuť hrát dál, máme chuť to zabalit. Zároveň si uvědomujeme, že je to jen momentální stav. Ale stejně. Měli bychom to zabalit. Ale máme zakázané opustit během příštího týdne výběžek. Máme zakázané odjet do Prahy. Jsme věznění v maringotce. Věznění kočovným divadlem.<sup>41</sup>

Dopršelo. Kubištovi odjíždějí. A nejen, že dopršelo, ale nebe se vyjasnilo. Je úplně modré. Slunce, které vysvitlo, zapadá. Z mokré silnice se zvedá pára a z jezera mlha. Je to opravdu hezké. Nás se to teď nějak netýká. Koukáme do země, nebo nějak do sebe, na sebe se usmíváme a sem tam prohodíme nějaký víc nebo míň vhodný fór. Zastavuje u nás auto s policistou v civilu. Říká, že obě holčičky jsou v pořádku a zůstanou tři dny v nemocnici na pozorování. Nakopnutá holčička má lehký otřes mozku a tři stehy. „Divadlo žije!“ vykřikl kdosi, asi to byl Šimon. Přišla na nás úleva. Z jezera stoupá čím dál tím víc mlhy. Vypadá, že z něj vyleze lochness nebo baskervilský pes. Venku je zima. Šimon mi udělal kakao a já jdu spát.

---

<sup>41</sup> Tato příhoda byla jaksí navíc. Mnohem víc živá a původní (autentická), než bychom možná chtěli. Jaksí převýšila celé „autentické“ kočování a celé „autentické“ divadlo. Šlo totiž o život. Jak holčiček, tak náš. (tak jsme to vnímali) Měli jsme strach. Stalo se to kvůli naší nepozornosti, nepřítomnosti. Na tom už teď tolik nesejde. V tu chvíli jsme si uvědomili, že nad tím, co nám přijde opravdu, je ještě jedno, opravdovější opravdu. Naše propůjčená identita kočovníků byla ohrožena jako nepravdivá ve chvíli, kdy byl ohrožen náš civilní život. A kdy byl reálně ohrožen život holčičky.

### 23. 7. 2012 Mikulášovice 200 Kč

Na Šluknov přišlo léto. Je jasné nebe a já mám na sobě jenom šaty. Michal jenom trenýrky. Šimon jede pro seno a pak vyrážíme do Mikulášovic. Dle rady pana turistického průvodce, mluvčího kašpárka z Loutkového divadla Dolní Poustevna, který má vnučku na špagátu a o němž se později dozvídáme, že je blázen, což teď ale ještě nevíme, se vydáváme po rovinné cestě. Akorát rovinu nějak postrádá. Jedeme s motorem a jedeme asi 5,5 hodiny, 10 km. Jedeme do kopce. Cesta je to krásná, všude jsou kopce. A my 5,5 hod posлуcháme: „vrumvvrmmvrrm!“ – jakože zvuk motoru. A všichni neustále myslíme na to, abychom ho slyšeli i dál a nepřestali ho slyšet někde v zákrutě v kopci. Obě hospody, které nás svým zjevem lákají na malé pivo, jsou zavřené. Tak „vrumdrubum“ dál. Přijíždíme do Mikulášovic. Podivná starostová říká, že už o nás četla a slyšela a jestli nechceme jet radši dál. Ať jedeme do jiných vesnic a pak ať se možná vrátíme a oni zatím vyvěsí letáčky. Když vysvětlujeme, že to nejde, po zaplacení poplatku 60 Kč můžeme hrát na trávě u zdravotního střediska. Přichází asi 15 lidí, jeden místní mentál, pět dětí a nějakí turisté postávající opodál. Cikánů moc není. Anglicky posečenou travičku, na které hrajeme, Linda rozkošnický rozhrabává kopytem. Představení nejde, lidi nereagují, nerozumí, tak to ženeme, nedokončujeme věci, načež reagují ještě míň. Do klobouku vybíráme 200 Kč. Ani nevím proč. Přemýšlíme, jak to vlastně celé je. S lidmi, dětmi a divadlem dnes a kočovným divadlem dnes a Othellem v našem podání. Jak je to s tématy, o kterých hrajeme. Jak je to s umělohmotnými puškami, jak s násilím a intrikami. Jak je to s lidmi, jak tvoří vesnici, jak tvoří atmosféru a jak tohle všechno v konfrontaci s námi tvoří divadlo. Asi jsme unaveni. Chceme jít spát. Šimon jede na kole zjišťovat, kudy dál. Směr Vilémov, kam jsme chtěli zítra, je nemožný. Prudký kopec. Takhle končí i další tři možné směry a všechny odbočky do lesů a polí. Všechno do strmého kopce. Nic pro Lindu ani pro motor. Je to na hovno, ale je tu hezky. Nakonec spíme v poli, u cesty směr Velký Šenov. Tam chceme zítra vyrazit po značce zákaz vjezdu motorovým vozidlům, jelikož motorové vozidlo úplně nejsme. V noci mně vzbouzí divočák funící ve křoví. Jdu si radši lehnout k Šimonovi.



## **24. 7. 2012 Velký Šenov 220 Kč**

Včerejší vize cesty se kvůli nekvalitě vozovky neuskutečnila a objíždíme to kolem. Vyhýbáme se dvěma aviiám a pak zahýbáme lesní cestou do Šenova. Na té se vyhýbáme s jednou skříní. Třeme se o sebe, skřípe to a nakonec dobře dopadá. Prošla jsem Michalovými čůránkami. Jedeme dál. Před Šenovem na kousek zapřaháme. Hrajeme na sídlišti u bytovek v Leopoldově ulici. Jelikož si dopředu sedají samé děti a rodiče stojí opodál, nezbyvá nám, než hrát dětskou vysvětlovací verzi Othella. Dnes jsme hodně vysvětlovací, interaktivní a dementní. Někdo víc, někdo míň. Uf, proč tady lidé mají pocit, že divadlo je jenom pro děti. Děti ale příběh sledují, a dokonce mám pocit, že tomu i rozumí. Je tu opět smíšené publikum. Když se jich Jago ptá, jestli si myslí, že dělá dobro a to co dělá je správné, na začátku jsou všechny děti pro. Pak je ale postupně slyšet, jak mění názor a nakonec jsou všechny proti němu. Myslím, že něco pochopily, myslím, že to takhle mělo smysl. Reakce byly pozitivní. Paní říkala, že to nebylo pro děti, že to bylo sprosté, ale tak srandovně sprosté. A holčička říkala, že bychom za tohle zasloužili Oskara. Což nevím, jak přesně si vykládat. Zas máme pocit, že má cenu dělat to takhle. Přinášet lidem něco jiného. Zprostředkovat jim něco nevšedního. Vždyť pořád slyšíme, jak byli někteří z těchto lidí v divadle naposled před 20 lety. Po poslední zkušenosti z Mikulášovic je to příjemná změna nálady. Michala nebaví hrát pro děti. Ohled na diváka je možná trochu přes míru. Ale možná také ne, možná je to přesně to, co to vyžaduje. Teď ještě přesně nevím. U takového divadla ten ohled vždycky je, jenom u některého typu publika, třeba na festivalu, je pro nás zábavnější. Jedeme směr Lipová. Spíme.

## **25. 7. 2012 Lipová 520 Kč**

Po návštěvě paní veterinářky Nevrlé se potvrzuje to, co už dávno tušíme. Linda už táhnout nebude. Dostala další injekci a ještě k tomu nějaké speciální místní parazity – „skřečky“ – larvičky, ze kterých se jí na podzim vyklubají v břiše červy. Koupili jsme jí proto dvě parádní tuby odčervovací pasty. Dnes přijeli opět i pánové od dokumentu. Koupeme se v potoce. Ve studeném potoce. A pak vyrážíme směr Lipová. V Lipové jsou lidé srdeční, usmívají se, mávají na nás a snímají z hlav klobouky. Nejsou zde žádní cikáni.

Starosta říkal, že nás prosí, abychom zde určitě nehráli, že o nás už slyšel od jiných starostů. Slyšel, že naše představení není pro děti a je o násilí a rasismu. Říkal něco ve smyslu, jestli je pravda, že vyvoláváme rvačky a konflikty. Slibujeme, že nebudeme hrát Othella, ale mírumilovnějšiho Amleta. A pan starosta se těší na pohádku. A pohádka proběhne, lidi mají radost. Pánové od dokumentu zařizují traktor, který nás vytahuje na kopec. Na louce s červenou trávou hrajeme jak draci Othella. Hlavně Šimon a Michal. Je to příjemný a očištný pocit, po spoustě představení, kdy je nutné myslet na lidi a hrát pro ně, najednou řvát u západu slunce pro louky, lesy a dvě kamery. Nehledě na nikoho jen hrát a řvát, dát si whisky a jít spát.

## **26. 7. 2012 Lobendava 750 Kč**

Když víme, že už za chvíli končíme, přichází takový prázdninový pocit. Jdeme se koupat do lomu a pak vyrážíme s Markétou a Lindou do Lobendavy. Jdeme lesem a zas se koupeme v lomu. Všude jsou kopce. Smějeme se, co vlastně děláme na takovémhle místě s maringotkou. S maringotkou, která umí jezdit jen po rovině. V místní hospodě si dáváme polívku za 15 Kč. Polívka to je dobrá, domácí, s játrovými knedlíčky. Hrajeme Othella a přichází spousta lidí. Po představení si jdeme sednout do hospody s místními. Dáváme si pivo a dozvídáme se, že Lobendava je místo s nejvyšším počtem sebevražd na obyvatele v ČR. Taky se dozvídáme o tom, kdo nakládal svou krávu, kdo s kým komu zahýbal, třeba i s krávou, a že se to těžce vysvětluje, jak se kdo zasebevraždil, kdo koho znásilnil, kdo utekl z blázince, kdo někoho zabil a jiné. Taky se dozvídáme, na koho od vedlejšího stolu si máme dát pozor. Radim, který dle Rendových slov celý večer shání peníze, aby nám mohl něco koupit a tím pádem se s námi kamarádit, za námi přichází na místo našeho odpočinku a přináší nám: „A teď hele čum, krevetová, kuřecí, vepřová... Stačí horká voda z konvice...“ Přináší nám Vifon polívky. Pro každého jednu. Povídá o tom, jak dlouho už neměl ženskou a jaký je to v Lobendavě, kde je čtyřicet chlapů na tři ženy, problém. Pracuje na jatkách, kde už zabil několik tisíc zvířat (přesnou cifru jsem radši zapomněla) a vypije šestnáct piv denně. Spíme s Markétou v zamčené maringotce.

## **27. 7. 2012 Dolní Poustevna**

Cestou do Dolní Poustevny potkáváme už asi posedmé černé auto, z kterého trčí páry černých očí asi patnáctiletých cikánů. Auto zastaví, jako vždy, oči nás sledují a pak jedou dál. Projíždějí asi celé Šluknovsko.

Dolní Poustevna je zpočátku malebná, čím jde člověk hlouběji, blíž k Německu, mění se na typickou, hraniční ves s trpaslíky a Vietnamci. Nepříjemní komunisti na radnici nemají na naše poslední představení vliv. Lidé mají radost a my si toho užíváme. A pak to skončilo. Úplně náhle a obyčejně jako tenhle deník. Já s Markétou sedáme na vlak do Prahy a pro maringotku, Lindu a Šimona s Michalem přijíždí „odtahovka“. A to je celé.

## ... a co ještě říct o Maringotce

### Důležitý je důvod neboli Úvod

První výjezd Projektu maringotka byl v roce 2008. Po celém roce v Praze, přesyceném divadlem a kulturou a divadelně a kulturně vzdělanými diváky s názorem, na člověka přichází pocit zmaru a nesmyslnosti práce, kterou dělá. Cítí se zbytečně u provozování jakéhosi divadla pro divadlo. Vychytralé reakce publika jsou mu spíš na obtíž. Najednou postrádá smysl, proč to vlastně celé dělá. Kdyby divadla nebylo, tak se přece vůbec nic neděje. A pak přijde ten nejlepší lék na tuto marnost. Co takhle přivést divadlo do míst, která nejsou kulturní, kam divadlo jen tak nezavítá, co takhle hrát pro lidi, kteří by se k divadlu jinak nedostali. A nehrát ve více či méně strojeném černém sálu nebo „zajímavě alternativním prostoru“, ale ve venkovním prostoru – na návsi, uprostřed sídliště či na fotbalovém hřišti. Nebýt součástí dlouho připravované akce, kterou mají lidi zapsanou v diáři a vstupenky mají zakoupené měsíc dopředu. Být součástí akce nečekané, o které se lidi dozvídají jen chvíli před začátkem jejího konání, když už se jistým způsobem již koná. Nebrat jako výmluvu, že je divadlo snobskou záležitostí a na vstupenky nejsou peníze, protože vstupné je dobrovolné. Žít chvíli divadlem, které nezačíná zvoněním a nekončí potleskem. Žít chvíli divadlem, pro které se musí ráno vstát, založit oheň, obstarat koně a jet dál a hrát. Protože to jinak nejde, protože to člověku najednou přijde důležité, protože by nebylo co jíst. Najednou člověk nepostrádá smysl. Najednou žene koně polem směrem Velký Lapáš.

První ožívování tradic kočovného divadla mělo megalomanské vize, od kterých bylo nakonec naštěstí ustoupeno. Z původní desetičlenné sestavy se kvůli kapacitě maringotky stala pětičlenná, z plánované výpravy do dalekých zemí se rázem, vinou okřesaných financí a nemocí klisny Květy, stala výprava kolem Nitry. Nebylo však čeho litovat. Po pobytu v Praze nabude člověk pocitu, že lidé jsou divadla znalí, a pokud chce najít lidi divadelně neposkvrněné, musí za nimi do džungle. To je ale překvapení, že stačí vyrazit

za brány rodného města. A že za těmito branami čeká jeden opravdu intenzivní divadelní měsíc. A tak vyjela maringotka s dramaturgií předhamletovského příběhu od Saxo-Gramatika, Amlet princ Judský, která nesla název Příběh o Amletovi.

Následující dva roky se z finančních, časových a organizačních důvodů Projekt maringotka nepovedlo uskutečnit.

Roku 2011 vyjela maringotka na jihovýchodní Slovensko s radikálně zkrácenou a upravenou verzí Macbetha.

Když jsme se v prosinci 2011 zabývali otázkou, kam a proč by měla maringotka vyjet dál, padl nápad na oblast Šluknovského výběžku. Město Varnsdorf a jeho okolí bylo tou dobou v médiích propíráno kvůli rasovým nepokojům. Přišlo nám to jako důvod navíc vyrazit právě tam. Právě k lidem, mezi které se divadlo opravdu nijak jinak dostat nemůže. Hrát o tématech, která by je mohla zajímat. A navíc se k tomu krásně hodí naše Shakespearovská dramaturgie. A co jsme si vybrali tentokrát? V Titovi Andronikovi je černoš nejvyšší zloduch, v Othellovi je obětí bělochových intrik. Tak jsme v červenci 2012 vyrazili na Šluknov s inscenací „Othello is black“.

### **Jakou moc má přesné směřování aneb Jak hrát příběh o Othellovi**

Je zajímavé zkusit inscenaci pro opravdu konkrétní cílovou skupinu. A když člověk tu cílovou skupinu podrobně nezná, není jisté, že nešlápne vedle. S tím jsme si ale hlavu nelámali, ani s jistotou nevím, jestli by se nám povedlo zjistit něco důležitého pro vznik inscenace. Vlastně ani moc nevím, jak přesně bychom zjišťovali podrobnosti. A po zkušenosti ze Šluknova jsem dokonce názoru, že by se nám to nijak jinak nepovedlo lépe, než přes divadelní představení. Každopádně na začátku zkoušení byla před námi spousta důležitých rozhodnutí. Měli jsme strach z prezentování vyhraněného názoru na tolik diskutované téma, na které je těžké si názor vůbec vytvořit. A na začátku zkoušení jsme myslím ani nebyli žádného konkrétního názoru. Uměli jsme pochopit a taky si racionálně pojmenovat různá stanoviska. Také jsme se dlouho zabývali otázkou, do jaké míry můžeme být nestranní a kdy bychom se

začínali přiklánět na jednu, či druhou stranu. Hlavně žijeme ve společnosti, která je schopná chápat jako projevy rasismu, že má někdo radši bílou čokoládu než hnědou. A ještě k tomu jsme při představě vyhrocené situace nechtěli přilévat olej do ohně a ještě lépe řečeno jsme nechtěli dostat „na hubu“ ani od bílých ani od cikánů. Až nakonec, když už jsme se dlouho zabývali řešením tohoto tématu, jsme se najednou rozhodli vůbec se jím nezabývat, nepřemýšlet nad tím. Udělali jsme to od podlahy. A tak přímo i nepřímou litaly poznámky na obě strany a „na hubu“ jsme nedostali a za rasismus jsme taky nebyli napadeni. Teda pokud vím.

Jedině jsme se rozhodli být opatrní v tom, že jsme nechtěli budít dojem, že jsme zde, protože o zdejší situaci něco víme z médií. Měli jsme pocit, že by to mohlo být nepříjemné. Myslím, že jsme se rozhodli správně.

Výsledkem byla inscenace, která byla pro černé nebo smíšené publikum absolutně přesná. Stačilo říct heslo a všichni věděli. Takto nějak si představuji, že mohlo fungovat politické divadlo za totality. Stačilo vytáhnout černou a bílou kozičku a pětileté dítě vědělo, o co jde. To jsou jiné divácké podmínky pro autenticitu, pro živé divadlo.

## **Kočovné divadlo dnes**

Co je dnes obdobou kočovného divadla? Možná je to divadlo zájezdové. Agentury, které zkouší hry s malým ale relativně slavným obsazením, které lze prodat po štacích v kulturních domech. Také jsme to možná my, absolventi DAMU, kteří se snaží prodat své tvořivé počiny na festivaly a akce různého charakteru. Ale tak to asi nebude. To je jenom přemísťování stacionárního divadla na jiná místa. Základ kočovného divadla je pravděpodobně zakořeněn v samotném slově kočovat. Důležité je ono putování. Putování jeví se dnes jako věc přežitá. A přitom potřebná. V dnešní uspěchané době. Hahaha. Huř to ani říct nejde. Po týdnech putování a hraní na malém kusu země, má člověk možnost alespoň částečně pochopit život, který lidé zde žijící vedou. Má možnost nahlédnout do toho, jak se na základě změny krajiny mění vesnice a lidé v nich. Potká starosty, vidí různé přístupy k zvelebování vesnic. Zjistí, že vesnici dělají vždy jenom lidé a nezáleží na tom, jestli černí, nebo bílí, záleží

na tom, jestli jsou normální, přemýšlí a mají zájem. Přijde padesátiletý pán a říká, že byl naposled v divadle před čtyřiceti lety. Takových pánů a dam přijde víc. Tehdy si člověk říká, že je důležité dělat divadlo zrovna tímto způsobem.

Dalším důležitým, také přežitým faktorem, je faktor nepřipravenosti. Dnes se neočekává, že se bude něco „kulturního“, nebo cokoli, dít bez avíza měsíc dopředu. (Nemluvím zde samozřejmě o happeninzích a různých akcích guerillového charakteru.) Všichni jsou překvapení. Jak to, že nejsou plakáty? Upozornění na konající se akci jsme párkrát uváděli den dopředu na plakátech. Počet diváků však nebyl nikdy vyšší, než když jsme dělali průvod a zvali lidi hodinu, nebo bezprostředně před představením. Nebo se pozvali sami mezi sebou. Vytáhla je z příbytků maringotka, zvuk megafonu nebo sousedi kráčející na představení. Nikdo však dopředu nic nečekal, neměl přečtené recenze. Ráno, když se vesnice vzbudila, netušila, že dnešní den bude trochu jiný, že se bude něco dít. Když není nutné plnit očekávání, dodává to člověku pocit svobody, který otevírá cesty k autentické chvíli.

### **Autenticky-neautentické divadlo přijíždějící z neznáma – bez zařazení, bez vztahu**

Maringotka jede tažena koněm nebo poháněna motorem z „Vari systému“ (rozumějte sekačky). V druhém, nečekaně bizarnějším, případě vzbuzuje větší zájem. Zpocený a zchvácený Michal řídí svými pažemi oj, Šimon s nádechem černí v obličejí i na rukou obsluhuje motor, já v pozici gólmána sedím na kozlíku a čekám, kdy bude potřeba brzdy a Markéta kráčí s koněm Lindou před nebo za maringotkou. Je to velké divadlo, přivádí lidi k smíchu a komentáři. Divadlo jako věc vzbuzující zájem, podívanou tvoří už kůň ve městě a motor na maringotce, kterou by měl evidentně tahat kůň. Kůň ve městě je ve vztahu k městu naprosto neautentický, proto vzbuzuje zájem. Je to autentický kůň ze stáje, koňského výběhu a tím, že se ocitne na místě, s kterým není v autentickém vztahu, je najednou zajímavý, legrační. Člověku se to přesně takto v hlavě spojí. S maringotkou je to o něco složitější. Je také naprosto nezapadající, neautentická ve vztahu k místu, na kterém se nachází. Je to ještě složitější v tom, že je vlastně vymyšlená, takže neautentická od své podstaty. Ale lidé se automaticky snaží vztah najít. Tak ho nacházejí docela

správně v době, ze které maringotka přijíždí. Chápu ji jako přežitek dávných dob. A vzpomínky na dávné doby lidi obměkčí, vyvolávají v nich příjemné pocity. Toto je naše výchozí situace.

### **Obrovská závislost na publiku a okolnostech a autenticita**

Mezi divadlem v Praze a divadlem mimo ni, abych byla konkrétnější, mezi inscenací a hraním inscenace jakékoliv a maringotkou a hraním inscenace *Othello is black*, řekněme na sídlišti ve Varnsdorfu, je zásadní rozdíl. V Praze ve většině případů divadlo začíná zvoněním a končí potleskem. U maringotky začíná divadlo ráno a končí večer. Divadlem je totiž všechno, co se děje. To, že maringotka jede po silnici tažená koněm nebo motorem a kolem ní jdou lidé. Není úplně zřejmé, že jsou to herci, to že vykládají a chystají scénu, že pijí pivo, kouří, jdou nakoupit, jen tak sedí a čekají, až začne představení, hrají představení, balí atd., tohle všechno dohromady tvoří divadelní obraz. Vývoj událostí před představením, určuje běh představení, a to určuje běh událostí po něm. Není možné to od sebe oddělit.<sup>42</sup> Proto zde „to autentické“, pokud je maringotka vnímaná diváky už od svého příjezdu, má přirozený zrod a průběh. A my z toho průběhu těžíme. Když začínáme hrát, netváříme se, že přichází jiný svět, jiná realita. Jsme to pořád my, které už znají, teď ale v o něco aktivnější pozici. Vyprávíme příběh a vyprávíme ho jak malé děti. Hrajeme si na Othella a čekáme, co na to dospělí. Čekáme, ať se taky změjí na děti. Tady bez černého sálu a židliček to bývá snazší. Tady však není možné hrát si s existencí na jevišti, vnímat a zkoumat bytí v čase před divákem, zkoumat jeho reakce a vršit reakce na reakce a být tímto způsobem divadelní. Nehraje zde pro nás ani světlo, ani ticho z vědomého soustředění diváků. Teď jsme tady pro diváky a musíme být rychlí, nesmírně pohotoví, tady platí jiný čas. Nemám na mysli, že bychom se měli rychleji hýbat nebo mluvit. Spíš rychleji myslet a pohotověji vnímat všechno kolem. Když se nic neděje, je vždy zajímavější autentický letící pták, auto projíždějící kolem, říct něco kamarádovi, nebo prostě odejít. Proč taky zůstat. Musíme si dávat pozor. Balancujeme na hranici podlézání. To ale nechceme. Tím bychom všechno zkazili. Musíme být přesní v začátcích a koncích scén. Nepřesnosti tohoto druhu slévají představení v tekoucí táhlou hmotu a odebírají pozornost.

---

<sup>42</sup> Viz denníkové zápisky.



Othello se mění ze dne na den dle publika. Musíme být flexibilní. Pro partu výrostků nejde hrát stejně jako pro partu dětí s mámami. Je to únavné. Třetím rokem putování zjišťujeme, že to jinak není možné. Nejvíc funguje úplně otevřený vztah, úplně otevřené divadlo. Všichni víme, že je to divadlo. Ale tady se to nebojí někdo zakřičet. Přesto diváci křičí, komu drží palce, kdo se jim líbí. Je to hra. Hra, které věříme my i oni, jako malé děti. Ale víme, že je to jen hra. Jedna velká dětská hra. Je to zážitek, skrze který se seznámíme. A v tom je to autentické.

...a co dál?

Když nás po delší době hraní na Šluknově vytáhli páni od dokumentu traktorem na kopec s červenou trávou a u západu slunce jsme pro dvě kamery a širou pláň za láhev whisky hráli Othella, nebylo slastnějšího pocitu. Najednou nebylo diváka, najednou nebylo na koho myslet, najednou nebylo divadla. Bylo to jako výkřik do tmy. Člověk si mohl dovolit cokoli a nic se k němu nevracelo zpět. Zahráli jsme si na antidivadlo. Nenapadá mně nazvat to jinak než sebeuspokojováním. Dolů jsme sjížděli s jakýmsi absurdně drzým pocitem vítězství. S vítězstvím, jako když hraje fotbalový tým bez protihráče a diváků a nastřílí několik branek se skvělými akcemi. Přemýšlela jsem, proč to nastalo. Co to bylo za zkušenost. O čem by mohla vypovídat. Co se v nás stalo, že jsme potřebovali hrát představení jen pro sebe.

Po chvíli strávené hraním kočovného divadla, kde jsme neustále divadlem, neustále sledovaní, má člověk potřebu se schovat, nebýt vidět. Když zaleze do maringotky se převléknout, za chvíli koukají přes okénko malé černé oči. Cikáni se nebrání potřebě proniknout do divadelního dění. Chtějí se stát jeho součástí. Chtějí znát tajemství, aby si pak mohli nechat lhát a ve vhodnou chvíli lež vyvracet. Oni se opravdu stávají součástí, tvoří samostatné divadlo v našich kulisách. Divadlo se přelévá, chvíli jsme diváky my, chvíli oni. A takhle to je během představení i mimo něj. My musíme hrát velké divadlo, musíme být přece nad nimi. Co se výrazu týče, jsme expresivní, hlasití a velkolepí. Jinak to nejde. My jsme čtyři, jich je víc. Pracujeme sice s divadelní demencí, přiblblostí a prvky rakvičkárny, ale nechceme být přibblí ani dementní. Zkrátka opravdu nehrajeme ani trochu pro sebe. Zjišťujeme, že to tady opravdu nejde. Míra hraní pro diváky se zde posouvá a skutečně by

bylo možné nazvat to, co děláme, šmírou. A v divadle, které známe z města, by to i byla šmíra nezvyklého kalibru. Tady je to jiné, dělají to úplně jiné podmínky. Možná by bylo zajímavé zkusit takhle hrát pro pražské publikum. A možná taky ne. Městské, divadla znalé publikum nepotřebuje do divadla vstoupit. Potřebuje si zachovat distanc. A s tím je potřeba pracovat. Lze využít zkušeností z velkého kočovného divadla, jeho bezprostřednosti, přelévání a velkoleposti. Ty však nutně předávat zhuštěné a předávat je rafinovaně. To je pro herce cenná zkušenost. Myslím, že je to přínos jak pro jeho přemýšlení a pro vnímání možností, tak pro vnímání energie, se kterou může divadlo pracovat. Ale hlavně pak nepotřebuje žádné kopce s červenou trávou. Protože v divadelním sále se nezvednou na konci diváci a nejdou zkontrolovat, jestli jsou všichni opravdu mrtví, aby si když tak mohli zkusit vaši černou paruku.

V roce 2013 je další snaha o výjezd maringotky. Inscenace Romeo a Julie o homosexualitě je v plném proudu zkoušení. Michalovi se však navrací zánět šlach, který mu znemožňuje tahat těžké věci, řídit maringotku, pracovat s koněm a vůbec hrát. Z těchto důvodů výjezd není možný. V příštím roce 2014 nezkoušíme nic nového. Vyjíždíme se starými kusy. Pohádkou o Žabácích, Othellem a Macbethem. Dá se říct, že máme repertoár. Učíme se maďarsky, pač jedeme hrát do maďarské části, kde to již známe. Od první maringotky uplynulo 6 let. Těch 6 let je cítit na všem. Na způsobu jakým kočujeme, na tom, jak hrajeme.

## **7.4Maringotka 2014**

### **Juhovýchodné Slovensko**

*„ Jó napod kívánok. Mű, 17:00. Ló és motor színház. Macbeth.“*

#### **16. 7. Středa Nitra - Pácin**

Včera v noci přijel do Nitry Michal. Nakoupil v Tescu. Dal si pivo a šel spát. Ráno uklízel maringotku. Michal je šikovný a praktický člověk a maringotku uklízí rád. Já jsem odvezla Šimona na vlak do Zbehov. V 11 přijela odtahová služba a v ní hasič Jožo. Cesta do Pácinu byla dlouhá, ale pěkná. Ve Velkom Kamenci nás již čekal Šimon a Štefan Jánoš. Jánoš má malé hříbě a přítelkyni Veroniku. V Pácinškom parku jsme složili maringotku. Rozloučili jsme se s Jánošem a Jožom a nechali se štípat komáry. Hodně. U sebe doma nás čekal Ferencz Feri (majitel Lindy). Večer plný pálenky a maďarské konverzace. Feri a jeho žena umí jenom maďarsky. A to je dobře.

#### **17. 7. Čtvrtek**

Zapřáhli jsme Lindu a vyrazili. Přišla velká letní bouře. Utekli jsme před ní do pole. Tam jsme zůstali. Uvařili jsme těstoviny a zkoušeli Kvaka a Žbluňka maďarsky.

#### **18. 7. Pátek**

Jedu na kole na výlet do Velkého Kamenca. Kupuji sedmové karty. Hrajeme žabáky ve Velkom Horeši. Přišli lidi. Malí i velcí. Smějí se. Když rozumějí. Někdy taky nerozumějí. Hrajeme to maďarsky. Já hraji některé role. A zpívám úvodní písničku v maďarštině.

Kettő Békak, kettő békak

Béka és a Varángy

Barátom ó barátom

Brek, brek, brek, brek brek atd

Kettő békak, kettő békak

Kvaky és a Breky

Gyerekek jó mulatást

Brek, brek, brek, brek, brek.

Kvak a žbluňk jsou zdá se estetikou (divadelní demence) a děním spíš pro divadelně znalejší publikum a na maďarský venkov se moc nehodí.

Paní mi po představení vyprávěla, jak jí muž utekl za maďarskou cikánkou. Ta ho zničila. Teď je po mrtvici, tak přišel zas domů, brečel u brány, tak ho pustila. A včera zase utekl za tou cikánkou. Maďarský jsou nejhorší. Pak mi dala papriku a šla domů.

Spíme v pískovcovém lomu. Je krásný západ slunce. V lomu bydlí zvláštní drozd, co má v pískovci díry. Večeře. Spánek.

## **19. 7. Sobota**

Jedeme na Královský Chlumec. Šimon navrhuje po zkušenosti z minula hrát mezi cikánskými bytovkami. Protože je pokročilá doba, vynecháme domluvu s úřady. Domluva s místními. Atmosféra je nepříliš koncentrovaná, leč nadšená – plno cikánů. Koukaj z oken. Maj radost. Velká divočina. Začínáme hrát Macbetha. Leč po stížnosti sousedky přijíždí policie a musíme dobře rozjeté představení ukončit. Slovenská policie si opět bere moje údaje. Odjíždíme z Chlumce. Šimon v nedobré náladě, Miško smedný po pivo a Adá, těžko říct. Těší ji zakoupené ovoce. Na benzínce tankujeme benzín a kupujeme olej na dvoutakt. Po marných pokusech o napuštění vody bere Šimon 25 l barel a jede na kole zpět do Chlumce pro vodu. S vodou jsou letos těžkosti. Místo na spaní je krásné, ale plné komárů. Ani po setmění nepřestávají. Jsme asi u nich doma. Lindu to sere. Nás taky. Nejde nijak spát.

## **20. 7. Neděle**

I ráno je komárů plno. Ale i tak nikam nespícháme. Nejsme mladicky nadšení jako na první maringotce, ale spíš časem rozvleklí. Rozmarné rozvláční. Šimon říká, jestli již naše uskupení není vyhořelé.<sup>43</sup> Pak přicházíme na to, že je to tím, že Miško tolik neprudí, a taky možná věkem. Naší rozvláčnost přeruší Linda, která se utrhne. Už asi nesnesla to štípání. S potěšením zjišťujeme, že Linda si již na nás zvykla, pač běžela rovnou k nám. Zapřaháme a vyrážíme. Jedeme do už z předloňska oblíbené vesnice Lelesz. Cestou vyhlašujeme slovensko-maďarsky Macbetha. Pak jde Ad'a pěšky až na konec vesnice a za ní již přichází houf na fotbalové hřiště. Představení stojí za to. Potlesky na otevřené scéně. Publikum čistě cikánské. Vyděláváme přes tři eura, slaninu, okurky, 2 pečené kuřecí křidýlka a pár cigaret. Cikáni by nám i dali vodu, ale pak že mají hodiny na vodu a že je před výplatou... Nabíráme v hospodě a vyrážíme. Děti za námi běží houf. Musíme je posílat domů z hlavní cesty. Táboříme na místě, které přísluší včerejšímu dni. Nespíme ale na stejném místě. Ne. Spíme na jiném. Předešlého dne jsme ale spali jinde. Kde jsme tedy k čertu spali ze soboty na neděli? Těžko říct. Někde na polní cestě odbočující z cesty Královský Chlumeč – Kapušany. Každopádně hodně komárů. Močály a močály a mokřiny. Komár prý cítí svou kořist na 40 - 80 metrů. Fu.

## **21. 7. Pondělí**

Jedeme do Velkých Kapušan. Je to relativně dlouhá cesta. Šimon s Ad'ou sbírají plechovky. Tuto činnost vykonáváme již od prvního dne. Na rozdíl od hraní se jedná o každodenní činnost. Probíhá debata, že se přejmenujeme na Separatistickou skupinu. Jako umělci se světonázorem, že divadlo má přispívat ke světu lepšímu a krásnějšímu, doháníme nedostatky ve hraní divadelních představení separační činností. Po pokusu sbírat kromě plechovek z okrajů silnic i plast z něj musíme slevit, pač plastu je tolik, že by se z maringotky stal popelářský vůz. I jeden den nasbíraný plast není kam dávat, pač východ Slovenska neoplývá kontejnery na separovaný odpad. V Kapušanoch jeden

---

<sup>43</sup> Je zajímavé, jak vnímáme naši činnost. Při čtení deníku z prvního výjezdu musí být čtenáři jasné, že jsme taky nikam nespíchali. Čas byl však pro nás po celou dobu přítomný a naplněný. Jakoby jsme se teď nedokázali dostat do přítomnosti.

nacházíme. Plechovky se postupně naučíme lisovat za jízdy, podložením pod kolo maringotky. Tolik o této činnosti.

V Kapušanoch jsme rozhodnutí hrát Žabáky. Přijíždíme pozdě a na úřadě již nikdo není. Za anonci v rozhlase bychom museli platit. Nikdo nepřijde. Jedeme dál a spíme u trati za Kapušanmi.

## **22. 7. Úterý**

Projíždíme Vojany a rozhlašujeme. Hrajeme v Drahňově a je to paráda. Přijde hromada dětí i dospělých. Publikum výhradně cikánské a hodně fandící. Začíná pršet a prší. Nikdo však neodchází. Schovávají se pod bundy. Někdo má i deštník. My jsme úplně mokří a špinaví. Ale je to jedno. Bylo to super. Vyděláme něco přes tři eura. Před Drahňovem potkáváme vůz s koněm a na vozu 9 cikánů a vrak auta. Jedou na šrotovisko. Mám pocit, že to je větší divadlo než my. Jedeme do Budkoviec. Spíme na kraji pole.

## **23. 7. Středa**

Celý den prší.

## **24. 7. Čtvrtek**

Probuzení v bahně. Vyrážíme. Jedeme do Lastomíra. Takové zvláštní vesnice. Nikdo nikde. Moc civilizace. Každý si hladí svého. Už jsme ve slovenské oblasti. Jedeme podél Laborce – potoka. Najdeme perfektní místo na spaní v zákrytu rozpadlé zavlažovací stanice. Kousek je k potoku, kde se dá koupat. Až jde v noci na vlak do Michaloviec.

## **25. 7. Pátek**

Zůstáváme na místě. Hrajeme, prší. Přijíždí Andrea. Miško se po večeri poblil. Navštívila nás střevní chřipka.

## **26. 7. Sobota**

Miško je marod. Andrea se Šimonem skočili do Lastomíra nakoupit. Linda odpočívala.

## **27. 7. Neděle**

Zkoušíme s Andreou Macbetha. Máme pár inovací. Z čarodějky se stane raperka MC Bosorkany. Vyrážíme hrát. Ale zajedeme si špatnou polní cestou a posléze zjišťujeme, že ta dobrá ani neexistuje. Jedeme až do Zemplínske Široké, která je od Šíravy na druhou stranu. Čepujeme vodu a jedeme do Iňačoviec. Dobří lidé nám přinesou proviant jablíčka pro Lindu a pro nás rajčata a papriky. Další dobří lidé nám radí spaní u rybníčku. Bojíme se komárů. Navštíví nás Katka a přiveze večeři. Řešíme, jak na Šíravu, aniž bychom museli do Michaloviec. Kvůli zajíždce nehrajeme.

## **28. 7. Pondělí**

Vyrážíme směr Zálužice. Jedeme dlouho vedrem a polemi. Potkáváme zlámaný kříž, jakoby v polích řádili Satanští. Ježíš je dole hlavou. V Zálužiciach hrajeme Macbetha pro pár dětí a 1 paní. Hrajeme s nasazením. Od paní vyděláme 5 euro. Zdá se, že Linda si Šíravu pamatuje. Daleko od břehu se jí však nechce. Voda je dlouho mělká. Musíme dlouho jít, abychom mohli plavat. Večer dlouho sedíme u ohně.

## **29. 7. Úterý**

Celý den jsme u Šíravy. S Katkou přezkušujeme Othella. Přijíždí Gertrud.

## **30. 7. Středa**

Loučíme se s Šíravou. Chceme někam, ale mapy lžou, co se týče existence polních cest. Katka si sedrala dvoje topánky za dva dny. Přes Hazín se dostáváme do Lúčky – pak jedeme opět po hlavní, směr Sobrance. Dějí se nám divy. Z kopce koukáme, že pak jede silnice opět nahoru. Byl to ale optický klam. Anebo Šimon tvrdí, že cesta jede z kopečka a pak mírně do kopečka. Výsledkem je, že Linda táhne nejdřív do mírného kopečka. A pak do prudkého. No prostě divy.

Dorážíme do Závadky, která leží na hlavní silnici mezi Michalovcami a Sobrancami. Katka má premiéru Othella. Je to dobré. Nakonec máme i dost lidí. Starosta je mírně opilý a velmi milý. Dá nám meloun. Vyděláme dokonce až 12 euro. Spíme v poli.

### **31. 7. Čtvrtek**

Jedeme dál přes Blatné Remety do Blatné Polianky. Tam nám jeden chlapec ukradne bicykl. V Poliankach je mrtvo, tak nakonec jedeme zpátky do Remet. Dostáváme zpět bicykl. Publikum opět cikánské, i když pár bílých postává opodál. Představení je divoké, hlavně publikum. Proto hrajeme hodně zkratkovitě a přes lidi. Během představení nám stejný chlapec opět ukradne bicykl. A opět ho vrátí. Spíme v poli. Večer je typický tím, že z klasického doprovodu, který obvykle odpadne za vesnicí, zůstane malá skupinka, která vytrvá v tichém koukání na nás až do doby, kdy máme hotovou večeři. Nakonec je pozveme, ať si přisednou.

### **1. 8. Pátek**

Nechce se nám vyrazit. Dorazí za námi včerejší skupinka. Chtěj s námi. Jedeme do Krist, kde má Gertrud krstného syna a kopolu známých mezi cikány. Očekáváme divočejší osadu, ale je to poklidná míchaná vesnička. Chceme hrát na plácku v zatáčce u kostela. Nemůžeme najít starostku, tak to necháváme být a jdeme na návštěvu ke Starce, matce Michalka, Gertrud krstného syna. Chvilí před představením doráží starostka a vyhazuje nás pryč. Volíme alternativu, že zahrajeme na dvoře u našich nových kámošů. Diváků je málo.



Je vidět, že netuší, co je divadlo. Ale představení proběhne. Večer jedeme do polí. Gertrud zůstává u cikánů. Na polích je už zralá kukuřice, proto si ji každý večer vaříme jako předkrm.

## **2. 8. Sobota**

Přes Jenkovce jedeme do Bežoviec. Docela velká obec, vjíždíme, rozhlašujeme, ale fouká tak, že to vypadá na velkou bouřku. Proto nám přijdou dva diváci. Pak ale přijíždí Gertrud, která šla rozhlašovat do cikánské části obce a přivádí sebou spoustu děcek, které skandují di-vad-lo. Takže hrajeme. Je to fajn. Večer zajíždíme do rozpadlého komplexu, asi zemědělských budov. Stalker. Opouští nás Katka.

## **3. 8. Neděle**

Líný den. Nedaří se nám odjet ze „zóny.“ Nakonec vyrážíme. Lékarovce se nám moc nelíbí, ale dáme si tam zmrzlinu. Je vedro. Hraní nakonec zavrhneme. Stavujeme se v Bojanech nabrat vodu. Dáváme si pivo a holky odchyť štampasti na panáka. Opět slyšíme maďarštinu. Sjíždíme na maďarský jih. Jen tak tak stiháme do tmy najít místo na spaní. V dálce vidíme svítící paneláky Velkých Kapušan.

## **4. 8. Pondělí**

Jedeme do Kapušan. Ale hrát tam nechceme. Jinak se tam ale cítíme fajn. V Tescu nakoupíme. Opouští nás Gertrud, která předtím spadne do kanálu. Z Kapušan nás čeká dlouhá cesta bez odboček přes CHKO Latorica. Je vedro. Chceme stihnout hrát v Poľanoch, ale po průzkumu volíme opět Lelesz. Hrajeme Žabáky. Skoro všichni si nás pamatují jménem. Žabáci jsou zajímavý zážitek, pač diváci rozumí už skoro výhradně maďarsky. Začátek máme ještě maďarsky zvládnutý, ale druhá půle kulhá. Nicméně bouchání kladivem a polévání vodou funguje. Po představení je to už dost divoké, takže balíme a rychle vypadneme. Návštěva Lelesze byla vlastně velmi rychlá. Spíme na

místě, kde jsme spali cestou na Šíravu. Poznávací znamení je vápno v trávě. Jen místo Adi je tu Andrea. Linda dostává kukuřici. My si opékáme špekáčky, co jsme dostali v Leleszu. Vypadá to na bouři, tak hrajeme karty v maringotce. Nakonec nás déšť obejde, tak spíme venku.

## **5. 8. úterý**

Pozvolna vyrážíme. Plán je jasný. Zahrát v Královském Chlumci Macbetha, kterého jsme museli cestou na Šíravu přerušit. Šimon vyráží napřed všechno domluvit. Já jedu s Andreou. Lindě se chce jít. Má živý krok, asi změna jídelníčku. Oves a čerstvá kukuřice.

Macbeth je parádní. Maringotka obklopená cikány. Naše znalost maďarštiny je zase o něco větší, takže diváci můžou víc rozumět a zdá se, že to výrazně pomáhá. Andrea sice své dva maďarské výrazy zapomene, zato ji scény naskakují mnohem líp než minule. Náš obligátní doprovod je tentokrát docela drzý a neúporný. Když vyjedeme z Chlumce, je nám veselo. V Malém Horeši Šimon s Andrea vchází do místních sklípků a přináší víno a pálenku dulovicu. Spíme opět v pískovcovém lomu.

## **6. 8. Středa**

Vstáváme pozdě. Vyrážíme odpoledne. Cestou potkáme Feriho Ferencze a Štefana Jánoše. Hledali nás po cestě mezi Horešem a Pácinem a nemohli nás najít. Lindě se chce jít zostra, občas i klusáme. Cestu z Horeše do Velkého Kamence vyjedeme velmi rychle. V Kamenci se ještě stavíme u Štefana, který nás poctí čerstvou barackovicou. Rozjaření jedeme do Pácinu. Hned za hranicí zaparkujeme a vracíme Lindu. Ach jo. Večer strávíme u Ferencze s maďarštinou.

## **7. 8. Čtvrtek**

Šimon jde brzy na vlak. Ukazuje se, že to by špatný tah, pač odtahovka má 5 míst. Rozloučíme se s Ferenczem a vyrazíme. Řidič Jožo vypadá dost ospale.

Nakonec dorazíme dobře do Nitry. Nakonec máme i čím zaplatit. Maringotku vykládáme na Cabaji. Tím se letošní maringotka končí.

### **Co říct na závěr?**

Maringotka byla kromě jiného pro nás „nesociology“ zajímavý „sociologický“ výzkum. Čím civilizovanější vesnice blízko měst, blízko dálnice, málo smíšeného obyvatelstva, tím větší mrtvo. Ve vsi žádný život. Po ulicích nikdo nechodí. Nikoho nevidět ani na zahradách. Všichni jsou buď v práci, nebo u televize. Každý sám pro sebe. Na představení buď nepřijdou, nebo když přijdou, jsou odtažití, nerozumějí, nebo nechtějí rozumět. Čím chudší vesnice, tím jsou lidi srdečnější, vítají nás, nezištně pomáhají, přináší nám jídlo a vodu. Velký rozdíl byl ve vztahu lidem k nám. Když jsme kolem Nitry hráli neangažovanou inscenaci, která se lidí tematicky netýká, nebo týká, ale ne osobně a momentálně, lidé nás brali jako atrakci, jako podívanou a jejich vztah k nám byl takový příjemně neutrální až vesele vřelý. Na Šluknově jsme hráli Othello is black – o rasizmu a věcech s ním spojených. Mělo to efekt dvousečný. Mluvili jsme hodně lidem z duše. Spousta se naladila hned a přesně věděli, o co jde. Byli jsme ve vesnicích, kde všichni vedle sebe fungovali bez problémů. A taky se kvůli nám lidi chtěli rvát. Jedni nás vítali s radostí. Druzí nás prosili, ať u nich nehrajeme, ať jedeme dál. Ať se lidi nepotkávají, budou problémy. Volali na nás policajty a vyháněli nás z polí. Na východě jsme byli jakoby v největší anonymitě. Lidem nevadilo, že hrajeme Othella, ani nás nepovažovali za výtržníky. Buď jsme je zajímali, anebo nás ignorovali. Taky by se dalo říct, že tento způsob scénování není vhodný pro každého, jak by se mohlo na první pohled jevit. Dalo by se říct, že taková vyšší střední vrstva obyvatelstva nás přijímala nejmíň. Naše inscenace byly většinou dobře chápány a přijímány lidmi bez znalostí konvencí. Lidmi, kteří ještě nikdy nebyli v divadle. A těch byla na vesnicích, ve kterých jsme hráli, většina. Oboustranně nejpřínosnější představení byly v romských osadách a ghettech. Kde nás Romáci obohacovali svou energií a vstřícným, otevřeným přístupem. Ale takto to bylo i na vesnicích kolem Nitry. Či smíšených vsích na Šluknovsku. V civilizovaných místech, kde většina lidí dojížděla za prací do blízkého města a ve vsi pouze bydleli jako v satelitu, to bylo obvykle těžší.

Většinou tady chybělo místo na shromažďování. A lidi měli strach z čehokoliv jiného a cizího, považovali nás za vetřelce. A když už na představení dorazili. Odcházel rozpačití. To co viděli, nepovažovali za hodné, ani vhodné.

Nesplňovali jsme jejich představu o divadle. Naše další cílové publikum pak byli lidi, s větším kulturně-společenským rozhledem, kteří byli, díky němu opět víc otevření, vstřícní a bez předsudků. Třetí cílová skupina jsou právě oni lidé na festivalech, kteří jsou létem, davovou psychózou, působením piva a veselí, tak nějak víc otevření a vstřícní. Tak nějak utrženi z řetězu a zbavení konvenčních představ.

## ZÁVĚR

Touto prací jsem chtěla čtenáři přiblížit fungování Divadla koňa a motora. Popsat cestu, kterou tato skupina přátel a kolegů urazila za 8 let fungování. Protože právě to, co jsem zažila díky kočování a hraní na vesnici, mě přimělo k myšlenkám, které zde uvádím jako aspekty herecké práce. Je to moje cesta. Zkousím po ní jít. Někdy se ztrácím. Ale tímto způsobem přemýšlet nad divadlem a herectvím mi přijde cenné. Divadlo koňa a motora už prakticky nefunguje. Letos jsme měli pár repríz Romea a Julie a Othella na Formanu. Jednu z nich jsem popisovala. Byl to zážitek z pražské botanické zahrady. Nevím, jestli se ještě dostaneme ke kočování. Momentálně máme rodiny a děti. Kdo nemá děti, má oficiální zaměstnání. Ale to by bylo asi tou nejmenší překážkou, kdybychom měli to pnutí. Ale nemáme. Třeba ještě přijde. A my vyjedeme. S jinou životní zkušeností, v jiném věku. To by mohlo být zajímavé. Upřímně bych si to přála. Teď nás ale čeká každého svá cesta. Myslím, že všichni, každý jiným způsobem úročíme to, co jsme spolu zažili.

Různí lidé, mimo divadlo, se mně ptali: „Ale jak to vypadá. Jak vypadá takové herectví, které tu popisuješ? “ Na chvíli mě to zaskočilo. Musela jsem říct: „Nevím.“ To herectví může vypadat úplně jakkoliv. Toto jsou jenom možnosti, náměty k zamyšlení. Čemu může být výhodné se věnovat, abychom každý hledali svou vlastní cestu k živému, autentickému výrazu. Ke vztahům herce a publika, herce a postavy. Cestu k tomu, co vibruje mezi těmito vztahy. A to může být to autentické. To, co jsem zažila na maringotce.

## 8.Obrazová příloha



a. Maringotka 2008 – zapřahání (Kveta)



b. Maringotka 2008 – kradení brambor



c. Maringotka 2012 – jídlo



d. Maringotka 2012 – Linda



e. Maringotka 2012 – Varnsdorf



f. Maringotka 2012 – Varnsdorf – sídliště





g. Maringotka 2012 - Jiříkov



h. Maringotka 2012 – Othello is black



ch. Maringotka 2012 – breakdance Šluknov



i. Maringotka 2012 – Policie Varnsdorf



j. Maringotka 2012 - oprava



k. Maringotka 2012 – Othello is black (Cassio a Othello)



l. Othello is back – verze na Formanu



m. Othello is back – verze na Formanu – začátek představení



n. Othello is back – oheň- naše jediná dovednost



o. Západ slunce u pískovcového lomu na východním Slovensku.



p. Maringotka 2014 Přerušené představení Macbetha Křálovský Chlumeč.



q. Maringotka 2014. Diváci a hraní v Lelesz.



r. Maringotka 2014. Diváci v dešti. Představení Macbetha Drahňov.



s. Kterákoliv maringotka. Celý den prší.

## 9. Seznam literatury:

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE KATEDRA AUTORSKÉ TVORBY A PEDAGOGIKY. Hic sunt leones: o autorském herectví. Vyd. 1. Praha, Akademie múzických umění v Praze, 2003, 183 s., ISBN 80-7331- 001-5

BOGART Anne, LANDAU Tina, Úhly pohledu: praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice. 1.vyd. Praha: Divadlo Archa, Institut umění- Divadelní ústav, 2007, 205 s. ISBN 978-80-7008-210-2.

BLECHA, Jaroslav. Česká Loutka. Vyd. 1. Praha: KANT - Karel Kerlický, 2008. 355 s. ISBN 978-80-86970-23-3 · barev. fot

BROOK, Peter. Prázdný prostor. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988

BROOK, Peter. Pohyblivý bod: čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987, 1. vyd. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1996.

BROOK, Peter. Kvalita milosti: úvahy o Shakespearovi. 1.vydanie. Bratislava: Divadelní ústav, 2014, 85.stran. ISBN 978-80-89369-83-6

BROOK, Peter, Nitky času: memoáry, Vyd. 1. Praha: Institut umění- Divadelní ústav, 2004, 225 s., ISBN 80-7008-170-8

BROOK, Peter. Místo pro hraní divadla. Scénografie: výběr článků ze zahraničních časopisů, 1977, 1, 6 s (Roč. 12), č.1 (1977)

BROOK, Peter. Diváka musíme provokovat. Scénografie: Výběr článků ze zahraničních časopisů, 1968, 1, 6 s (Roč. 6) (1968)

Borecký, Vladimír. Imaginace, hra a komika. 2. Rozšíř. A opravené vyd. Praha: Triton, 2005, 347 s. ISBN 80-7254-503-5

CÍSAŘ, Jan: Člověk v situaci. Vyd. 1. Praha: ISV, 2000. 141 s. ISBN 80-85866-67-6.

ČECHOV, Michail Alexandrovič. O herecké technice. 1. Vyd. Praha: Divadelní fakulta AMU Institut umění – Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN 80-7008-054-X



DONELLAN, Declan: Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

DIDEROT, Denis. Herecký paradox. Olomouc: Votobia, 1977. 155s. ISBN 80-7189-187-7.

DVOŘÁKOVÁ, Markéta. Trapnost. Praha, 2011. 53 s.

FRÝZEK, Jiří. K počátkům českého kočovného divadla (Hynek a Pavlína Vicenovi). Vyd. 1. Ústí n. Orlicí: Oftis, 2004. 160 s. ISBN 80-86845-12-5.

GRAY, Peter. Svoboda učení.

GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál: texty 1965-1969. Vyd. 1. Bratislava: Kalligram, 1999. 207 s. ISBN 80\_7149-276-0.

HÁBA, Michal. Předstírání: otázka autenticity v herectví a prověřování teze – divadlo je komunikace. Praha, 2013. 80 s

HAVELKA Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. 185 s. ISBN 978-80-7331-222-0.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. Století, Praha: Kant, 2011. 271 s. ISBN 978-80-7437-060-1.

JAWOR, Maja. Hlas a pohyb: herecká technika a herecká tvořivost: zkušenost z Gardzienic a zkoušení inscenace Farmy v jeskyni Sclavi/Emigrantova píseň. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze KANT, 2010, 233 s. ISBN 978-80-7437-031-1.

JUNG, Carl Gustav. Červená kniha: Liber novus. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010. 371 s. ISBN 978-80-7367-767-1.

JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. ISBN 80-85880-16-4 (váz.).

KATRITZKY, M A. Zan Bragetta a Jean Potage : divadelní kočovníci v raně novověké Evropě. · Divadelní revue, 2010, 2, 48-61 Roč. 21/Č. 2 (2010), 48-61

Kolektiv autorů: Osobnostní herectví- učitelství, AMU Praha, 2010, ISBN 978-80-7331-194-0

KROBOT, Miroslav. O studiu základu herectví. DISK 7/14

KROBOT, Miroslav. Základní cyklus studia herectví. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2003.

MAKONJ, Karel. Člověk redukovaný, aneb, Alternativní herectví a psychofyzická identita člověka s. 61-74

MIKEŠ, Vladimír. Herectví jako úvaha o smyslu současnosti. Divadelní revue, 2001, 1, 63-68 Roč. 12/č. 1 (2001)

MUSILOVÁ, Martina. Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví. Vyd. 1. Praha: NAMU Brkola, 2010. 310 s. ISBN 978-80-7331-201-5

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Vyd. 1., Praha: Institut umění- divadelní ústav, 2003, 493 s., ISBN 80- 7008-157-0

ROSTAIN, Michel. Deník zkoušek Tragédie Carmen Petra Brooka. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. 128 s. ISBN 978-80-7331-275-6.

SAVERESE, Nikola. Slovník divadelní antropologie, Divadelní ústav, NLN - Nakladatelství Lidové noviny, ISBN: 80-7106-369-X,

Sborník z kolokvia: Osobnostní herectví a cesta k němu, Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta 2009, ISBN 978-80-7331-134-6

Shakespeare, William. Romeo a Julie. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006. 151 s. ISBN 80-7108-278-3.

Shakespeare, William. Hamlet, dánský princ. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. 546 s. ISBN 80-7215-153-3.

Shakespeare, William. Macbeth. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2015. 315 s. ISBN 978-80-7108-354-2.

Shakespeare, William. Othello. Vyd. 1. Praha: Evropský literární klub, 2002. 138 s. ISBN 80-242-0889-X.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. O hereckej práci. Bratislava: Thália-press, 1997, 276 s. ISBN 80-85455-47-1.

VINAŘ, Josef. Elementy herectví. 1. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 1999, 180 s. ISBN 80-85883-41-4 (brož).

VIMMROVÁ, Pavlína. Prolínání Polí: sdílené momenty nejen v divadelním časoprostoru. Praha, 2013. 76 s.

VEČERÍKOVÁ, Mariana. Divadlo jako prostředek: divadlo jako prostředek k osobnostnímu rozvoji herců a neherců. Praha, 2013. 80 s.

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví: druhé, rozšířené vydání, Praha: Kant, 2014, 318 s. ISBN 978-80-7437-141-7.

WEILOVÁ, Simone. Dobro, mez a rovnováha. Praha. Mladá fronta. 1996