

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

**Bakalářská práce**

**Zpřítomnění, otevření a sebekontrola na jevišti**

**Andrea Berecková**

Vedoucí práce : MgA. Eva Málková - Spoustová

Oponenti práce: doc. Miroslav Krobot, MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, rok odevzdání

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATER FACULTY**

Department of Alternative and Puppet Theater

Acting of Alternative and Puppet Theater

**Bachelor thesis**

**PRESENT, OPENING UP AND SELF-CONTROL ON THE  
STAGE**

**Andrea Berecková**

Thesis advizor : MgA. Eva Málková-Spoustová

Examiners: doc. Miroslav Krobot, MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Date of thesis defense:

Academic title grandet: BcA.

Praha, rok odevzdání

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou prací na téma

<p><b>Zpřítomnění, otevření a sebekontrola na jevišti</b></p>
---

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.



Práce je koncipována jako reflexe od studia na Janáčkově konzervatoři až po absolventskou inscenaci ADA. Mapuje především práci s emocí na jevišti, jejím otevíráním, spouštěním, uchopováním, vývojem v rámci dramatického oblouku, pociťováním v rámci různých divadelních žánrů a následným uzavíráním emocí. Práce je psána spíše jako osobní výpověď a mapuje osobní tvůrčí vývoj.

The work is conceived as a reflection from studying at the Janáček Conservatory to the graduate performance ADA. It focuses primarily on working with emotion on the stage, opening, starting, grasping, evolving within a dramatic arc, feeling within different theater genres, and then closing emotions. The work is written rather as personal testimony and maps personal creative development.

Tímto prostřednictvím bych ráda poděkovala Evě Spoustové a Vladimíru Novákovi, kteří mi pokládali spoustu otázek a já díky odpovědím, jsem dokázala napsat bakalářskou práci srozumitelně. A všem se kterými jsem směla pracovat, protože díky této spolupráci, bylo o čem psát. Děkuji

*„ Proč je třeba dokazovat něco, co nemůže být jinak než je?“ – Umberto Eco*

## Obsah

1. Úvod .....	8
2. Janáčkova konzervatoř .....	8
3. DAMU – SKUTR.....	11
4. Hřeby v hlavě.....	15
4.1. Čtené zkoušky.....	16
4.2. Zkoušky v prostoru .....	17
4.3. Zlomová zkouška .....	18
4.4. Reprízování.....	21
5. Cesta do Ameriky.....	23
5.1. Zkoušky v prostoru a hledání .....	23
5.2. Závěrečná scéna v Ostravici .....	25
6. ADA.....	29
6.1. Zkoušky.....	29
7. Zpřítomnění.....	32
8. Závěr .....	34
9. Seznam citované literatury.....	36

## 1. Úvod

Bakalářská práce si dává za cíl zreflektovat osobní tvůrčí vývoj od studia na Janáčkově konzervatoři až po Absolventskou inscenaci ADA. Má být koncipována jako osobní výpověď, týkající se práce s emocemi na jevišti a jejich zpracováním po skončení představení. Práce je rozdělena do šesti menších kapitol, které přibližují mé vnímání problematiky v jejím vývoji. Z tohoto důvodu jsou některé situace na jevišti popsány v přítomném čase, aby čtenář snáze pochopil vnitřní vývoj emoce od jejího vzniku až po její ukončení.

## 2. Janáčkova konzervatoř

*„Není nic poučnějšího, než rána do hlavy. Člověk aspoň zjistí, že do ní může dostat.“ – Arthur Müller*

Jako výchozí bod mé bakalářské práce jsem zvolila své první setkání s prudkou a pravdivou emocí během zkoušení. Jsem si vědoma, že jsem s emocemi na jevišti pracovala již před tímto momentem, ale právě tuto zkoušku pokládám za zlomovou. Jedná se o zkoušku ve třetím ročníku na ostravské konzervatoři (tedy v mých sedmnácti letech). Konkrétněji o zkoušku Čechovových Tří sester, první jednání - první obraz. Byla jsem obsazena do role Iriny, v prvním obraze naprosto bezstarostné dívky, nejmladší ze sester, která během prvního obrazu pociťuje až euforickou jarní radost, je prosvícena vnitřním světlem svého dětství a její pohled směřuje jen do budoucnosti, která se přece musí zdát úchvatná. Je tedy směsicí radosti a naivity, kterou si neuvědomuje a září energií a svěžestí. Hodina byla vedena Martinem Františkem, který byl i mým ročníkovým vedoucím po celou dobu studia.

*Stojím na praktikáblech, které v tuto chvíli představují jeviště. Já a mé dvě spolužačky, jež hrají mé sestry. Problém nastává ve chvíli, kdy je mi zakázáno*



se pohybovat, proto abych vyjádřila radost. Je mi vymezen prostor na jevišti, ve kterém musím zůstat stát a smím jen minimálně gestikulovat. Což je pro mě jako osobu s velice rychlým vnitřním temporytmem, používající k vyjádření pocitů velkou škálu pohybů a gestikulací, velice omezující. Stojím na určeném místě. Cítím, jak se mi v oblasti bránice a níže (tedy v oblasti centra) kumuluje energie, takže mi při každé druhé replice vystřelí ruce anebo udělám nevědomý půlkrok vpřed. Jelikož jsem na porušení zadání upozorňována zvýšeným hlasem, který ke mně doléhá přes mé repliky, začínám vnitřně panikařit. Snažím se stále udržet svou představu: otevřené bílé velké okno do sadu/zahrady, kde začíná pučet jaro (představa byla pro mě natolik zásadní, že si ji pamatuji dodnes velice jasně a zřetelně), a tím nedovolit svému tělu dělat nepřírozené nebo nevědomé pohyby. Mé tělo, které je v tuto chvíli naprosto odděleno od spolupráce s mozkiem, reaguje naprosto opačně - tedy začíná nepřírozeně tuhnout. Cítím, jak jsou mé nohy čím dál víc těžší a zarůstají do praktikáblu. Vnitřně panikařím - ztrácím se v textu, zůstává mi jen pár replik - "Jsem šťastná. Pojedeme do Moskvy." Intonace hlasu zdaleka nepřipomíná štěstí a prozrazuje můj zmatek a nervozitu. Není mi dovoleno přestat, naopak Martin Františák stojí velice blízko jeviště a doslova po mě křičí. „Nevěřím Vám ani slovo. Vy jste nikdy nebyla šťastná! S tímhle tím hraním můžete rovnou volat do seriálu Ulice." apod. Cítím ponížení, dobře si uvědomuji sklopené pohledy ostatních spolužáků, cítím, že vůbec nerozumím tomu, co je správně, cítím, že nemám žádnou motivaci, představu toho, co by pro mě mohla být ta vysněná Moskva. Panikařím, chci okamžitě odejít z místnosti a už nikdy toho člověka nevidět. Mé pocity se úplně odvrací od role a cvičení. Vnímám jen své drmolání - „Jsem šťastná“, a hlas Martina Františáka. Cítím slabé lupnutí v oblasti nad bránicí a začínám mít konečně pocit - začínám být velice naštvaná. Na sebe, na text, divadlo ale především na Martina Františáka. Začínám civilně gestikulovat a bráním se ponížení, tím že text - Jsem šťastná - vrhám s novým zápalem do obličeje Františáka. Nejsem šťastná, a přesto na něj křičím, že jsem šťastná. Urputně ho přesvědčuji - začínají mi rozčilením a ponížením téct slzy. Agrese odchází a zůstává pocit zoufalství a odevzdání, nikoliv však pasivního, spíše přijímajícího. Text opakuji stále dokola. Zhluboka se nadechnu a po dlouhé chvíli si dám čas na větu, na další nádech a konečně odtrhnu oči od obličeje Františáka a pohlédnu ven oknem. V ateliéru je ticho, vidím modré nebe, tečou mi slzy, vzlykám, koukám na to nebe a řeknu tu nekončící větu: Jsem šťastná. Mé tělo je naprosto přítomné, nepotřebuje si

*pomoci žádným gestem. Stále mi tečou slzy, ale v oblasti prsou cítím najednou teplo, obličej se mi sám od sebe rozevívá do úsměvu. Cítím, jak jde to teplo nahoru, je po všem, vidím nebe a slyším ticho, cítím velkou potřebu se více narovnat, více se nadechnout. Slzy mi přestávají téct. Chci hrozně moc tomu nebi říct: Mám svátek. Pojedu do Moskvy a budu pracovat. Jsem šťastná. Řeknu mu to. Martin Františák mi klidným hlasem řekne: Andree, víte, co máte dělat s tím obrazem? (na zdi ateliéru visela fotografie Holuba). A já to vím. Řeknu celý monolog znova, s klidem, s vnitřním napětím, které jakoby poskakovalo, ale nenutí mé tělo k pohybu a zbytečné gestikulace, zírám z okna, ale monolog směřuji ke svým spolužačkám/sestrám. A před replikou "Pojedeme do Moskvy". Jdu k Holubově fotografii - otcově fotografii. Velice uctivě fotografii sejmu ze stěny, podívám se do očí otci, otočím ho a řeknu repliku. (reakce na text a pocit - Vše je za námi, akorát čin následuje slovo, nikoliv synchron). Cítím, že je to tak správně, cítím, že jsem teď šťastná. Františák nařizuje pauzu - odcházím na cigaretu sama, pocit okamžitě mizí, cítím se ponížená a marná.*

V mých sedmnácti letech, jsem celou zkoušku vnímala jako vrcholně ponižující záležitost. Pocit ponížení ve mně dozníval ještě měsíce. Nebyla jsem schopna téměř žádné reflexe, vnímala jsem to tak, že k hereckému výkonu patří určité množství ponížení se, podřízení se režisérovi záměru a že je nutno mít k němu takovou důvěru, že cesta, kterou on zvolí je pro mě ta nejlepší. Uvědomuji si, že v tomhle období se ve mě počala rodit jakási vnitřní vzpoura proti tomuto systému práce, proti tomu, že nejsem pánem své vlastní cesty a můj pohled na dramatickou situaci, či celý divadelní obraz je pro režisérské osobnosti Ostravy zanedbatelný. Byla pravda, že zkoušku od zkoušky bylo pro mě snazší se dostat k teplému rozpínání v mém hrudníku a pocitu štěstí až euforie, jakéhosi vnitřního jasu, který byl často provázen právě představou otevřeného bílého okna. Velký problém s odstupem let a s větším množstvím zkušeností, vidím v neinformovanosti. Konzervatoř po svých hereckých studentech nepožadovala příliš velkou znalost literatury zabývající se hereckými technikami. A samozřejmě bylo velice těžké pobavit se o (pro herce) velice osobní zkušenosti se staršími studenty nebo již profesionálními herci. Patří to přeci k tajemství obklopujícímu herecký talent a práci s ním. Martin Františák mi sice po každém takhle vtahujícím výkonu telefonoval a zjišťoval, jak se sama vypořádávám se zkušeností a zda je vše v pořádku. Nikdy mezi námi ale nenastal dialog, v kterém

by byla naznačena cesta nějaké kontroly nad emocí nebo rada, jak násilně přivolanou emoci opět uzavřít, zklidnit a pochopit, kde se vzala.

V tomhle okamžiku spatřuji jakési první setkání s uměle přivolanou emocí, která ale nebyla pod žádnou vědomou kontrolou. V dalším období a téměř po celé studium, jak konzervatoře, tak DAMU, se mi dělo, že i v osobním životě přicházely emoce, které jsem si sama vsugerovala, vytvořila jim ve své hlavně podmínky pro prožití, a které nebyly adekvátní k situaci, v níž jsem se vyskytovala.

### **3. DAMU – SKUTR**

*„Vášeň obchází a bouří kdesi v nás, a v tomto temném prostoru duše lze oprávněně říci: zde jsou lvi.“ – F.M.Dostojevskij*

V prvním ročníku na Akademii múzických umění v Praze, jsme s tandemem SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský – kteří jsou vedoucími mého bakalářského studia) pracovali na autorském projektu s názvem Válka a smrt. Pro problematiku mé bakalářské práce je důležité cvičení, které vylučuje jakoukoliv formu herectví, v tomto případě schovávání se za postavu, či fyzickou stylizaci. Zadání cvičení zní – herec (spíše on jako osoba, nikoliv jako činitel nějaké herecké akce) vchází do prostoru a má se sám od sebe rozzlobit do takové míry, až začne jednat agresivně. Jde o samotný akt agrese a cesty k ní. Projevy agrese se samozřejmě liší s každou lidskou osobností (přes křik, rozbíjení předmětů až po neschopnost pohybu). Nějaká racionální příprava, či vykalkulování vývoje cvičení bylo zbytečné. Věděla jsem pouze počáteční představu – muž, jak podřezává psa a týrá ho. Téma týrání zvířat mě vždy velmi rychle a snadno přivede k prudkým emocím.

*Vcházím do prázdného prostoru. Představuji si hnědého psa, který je pověšen na stromě za zadní nohy. Vidím, jak muž psa podřezává. Zveřejňuji svou představu. Chodím po celé šíři prostoru zprava doleva a zpět. Opakuji pořád dokola věty: "Nesnáším lidi, co týrají zvířata, udělala bych jim to stejné." Zrychluje se mi dech i tep, tempo chůze je také rychlejší. Cítím silný tlak v*

oblasti bránice. Tuhne mi krk. Můj hlas vyjíždí o několik tónů nahoru s každou další větou. Z prudkého hněvu se dostávám k agresi. Celé tělo je pod obrovským vnitřním napětím, zběsile gestikuluji, dlaně zaťaté v pěst. Bod napětí od centra těla na úrovni 10. Přestávám ovládat představy, které mi vyplývají ve fantazii a které neustále zveřejňuji. Můj hlas skáče o oktávu níž a zpět nahoru, řeč přestává být srozumitelná, slova se mění v hysterické výkřiky. Mám pocit, že mi v bránici něco praská. Cítím příliv temné, velmi silné energie, která vychází z bránice. Z agrese přecházím k hysterii - začínají mi téct slzy, neuvědomuji si přihlížející - diváky. Následuje pár vteřin, které nejsem schopná si vybavit, vidím červeně před očima, pocit mě ovládá. Automaticky mé tělo začíná dýchat zhluboka. Začínám si uvědomovat prostor, ve kterém se nalézám, přítomnost spolužáků a pedagogů. Cítím slzy, ztuhlost těla, snažím se utiřit vzlykot, který mi nekontrolovatelně vychází z hrudi. První emoce, která přichází je stud. Spolužáci vypadají vyděšeně. Nemám ponětí, co jsem vykřikovala. Martin Kukučka vyhlašuje pauzu, po které máme cvičení naprosto přesně zopakovat. Pohyby v prostoru, text, reakce těla. Můj stud narůstá. Jak mám zopakovat akci, kterou si téměř nepamatuji? Přicházím do prostoru. Řízeně a přesně opakuji počáteční věty, chůzi v prostoru, vyvolávám stejné představy. Zpočátku vítězí stud. Přichází zmatek v okamžiku, když si na předešlou akci nejsem schopná vzpomenout. Vybavuji si tlak v bránici a pomocí svalů v jejím okolí jej začínám vyvolávat mechanicky. Vrací se zrychlený dech. Dopracovávám se k hysterii, opět mizí artikulovaná výslovnost, ale uvědomuji si své tělo i přítomnost ostatních v místnosti. Po skončení cvičení se rychleji uklidňuji. Další problém přichází ve chvíli, kdy bych měla emoci uzavřít, udělat si nějaké stabilizační cvičení - nic z toho neudělám, v domnění že emoce, se kterou odcházím domů, jsou jen vyčerpání z emočně náročného cvičení.

Zásadní rozdíl mezi zkouškou na konzervatoři a zkouškou v prvním ročníku na Akademii múzických umění v Praze je ten, že na konzervatoři šlo o práci s pevně daným textem, s postavou, jejíž pocity byli dané autorem. Mým zadáním bylo vzít na sebe emoce a představy Iriny, což se mi podařilo až během generálového týdne. Na zkoušce, o níž byla řeč, jsem skrze nátlak vyvolaný Martinem Františkem a pod jeho vedením nakonec došla k pocitu štěstí, který ale nebyl emocí dramatické postavy, ale mou vlastní. O mnoho týdnů později se mi podařilo můj vlastní pocit přizpůsobit reáliím Čechovova dramatu. Za celou

dobu konzervatoře se mi ale nepodařilo dostat se nad pocity, podívat se na ně s nadhledem, či je kontrolovat. Zkouška na projekt Válka a smrt vedená tandemem SKUTR měla naprosto jiné parametry. V prostoru jsme neměli vytvářet žádnou postavu, neměli jsme dány žádné okolnosti. Měli jsme pracovat jen se svými vlastními pocity, najít cestu, jak se k nim pravdivě dostat, nebyl zadán žádný text, ani po nás nebyl žádný vyžadován. Nebyla jsem nikým vedena – SKUTŘI do průběhu cvičení zasahovali jen v nutných případech. Nebyl mi nijak omezen pohyb v prostoru, naopak svoboda těla byla nutná pro opravdovost jednání. Jistá spojitost zde ovšem je. A to počáteční představa. Stejně jako u Iriny, i nyní začínalo mé jednání na jevišti silnou představou. Chtěla jsem být k sobě i k zadání poctivá a představa byla skutečně osobní a velmi emočně zatěžkaná. Představu jsem měla potřebu zveřejnit. Její zveřejnění se stalo jakousi mantrou po celou dobu trvání cvičení. Opakovaným zveřejňováním představy jsem viděla a cítila, (mnoho představ, které mi přicházejí během zkoušení do fantazie, jsou spíše pocitové nebo čichové, nebo spojením obrazu a vůně) více detailů. Tyto detaily působily pocit konkrétnější a naléhavější. Mé tělo využilo svobody, která mu byla v prostoru nabídnuta a vzhledem k mému rychlému vnitřnímu temporytmu, se i ono podvolovalo představě. Na začátku cvičení, jakoby se ji snažilo vysvětlit – gesta rukou, která známe v případech člověka, jenž si opakuje cestu v cizím městě, aby na ni nezapomněl, až učitelská gesta. Zrychlující se chůze v opakující se trajektorii (jako lev v kleci), ve chvíli kdy tlak a napětí stoupají a pocit začíná být nekontrolovaný. Prudké zastavení, téměř ochromení, kdy tělo ovládne hysterie. Za důležitý považuji okamžik, který jsem pojmenovala jako příval velmi silné temné energie. Jsem si jistá, že energie, ač byla v té době pro mě nová, jakoby cizí, přišla z mého těla. Temnou jsem ji nazvala, protože se objevuje s velmi extrémními polohami spíše negativních emocí – smutek, hysterie, agrese, zmatek, pochyby. Musím ovšem napsat, že příval energie byl zároveň nabíjející a po skončení cvičení, kdy zmizela i tato energie, přišla velká vyčerpanost. Nyní doufám, že jsem již na cestě, jak s tímhle typem energie pracovat, že ji začínám uchopovat nejen na jevišti, ale také jí začínám rozumět. Aristoteles ji popsal jako: „organickou tvůrčí energii.“ Více obrazně ji pro mě pojmenovala Eva Vrchlická: *„Herec musí sebe sfouknout jako plamen nad řehavícím uhlím a podržet si jen žhavou, živnou sílu tvůrčího*

*vcítování. Po dlouhém přemýšlení, pryč s přemýšlením! Po dlouhém uvědomění, pryč s vědomím!*<sup>11</sup> Možná by bylo lepší podívat se na tento moment i jako na nějakou hranici. Ne jen jako na hranici kontrolované emoce, ale taky jako na hranici emocí, které jsou blízké pudy přežití. Za touto hranicí jsou emoce, které ovládají naše tělo a snaží se vyřešit situaci ve chvílích, kdy racionální část mozku má výpadek anebo řeší příliš mnoho úkonů. Je to spektrum emocí, se kterými se v dnešní společnosti nesetkáváme příliš často. Jsou to emoce extrémní, a tedy reagují na extrémní situace a podmínky. Při druhém pokusu zopakovat cvičení, co nejpřesněji, jak tomu bylo na poprvé, jsem byla sama překvapena, kolik nuancí má hysterie v čisté podobě. Bylo samozřejmé, že jsem vykřikovala a mé věty se staly nesrozumitelnými. Hlasivky byly pod obrovským tlakem, navíc hrdlo mi svíraly vzlyky. A má ústa nebyla schopna předávat změť představ, které se mi prolínaly v hlavě jedna přes druhou. Stejně zůstává i to, že jsem si emoci s sebou nesla domů a jaksi ji neuzavřela a nepojmenovala si, co se dělo a co to může znamenat. Velký rozdíl oproti konzervatoři ale nastal v dialogu s pedagogy. Kukučka a Trpišovský projevíli velký zájem o mou schopnost propadnout svým představám na jevišti a o škálu emocí, se kterou jsem schopna pracovat. Pochopila jsem, že práce s touto schopností je na samém počátku. Emoce byly syrové, nebyla jsem schopna pracovat s nimi a zároveň s textem, fixací aranžmá. Navíc jsem nevěděla, jak je uklidnit, kontrolovat. Pedagogové mi doporučili velmi jednoduché cvičení: Po každém takovém otevření se na jevišti, jsem si koupila kávu. Podívala jsem se na kávu a pomyslela si nebo si polohlasem sdělila. „Tohle je kafe s mlékem. Já jsem Andrea Berecková. Všechno, co jsem cítila do téhle chvíle, se uzavře ve chvíli, kdy dopiji tuhle kávu.“ Dala jsem si pět minut o samotě a vychutnávala si kávu a zhluboka dýchala. Z počátku jsem během pití kávy propadala panice nebo i strachu, že přeci tyhle emoce jsou mé a mají svůj důvod, či že je už nikdy nepřivolám zpět a trvalo dlouho, než cvičení nabralo na pravidelné účinnosti. Po debatě se SKUTRY jsem se rozhodla, že chci tímhle způsobem pracovat, porozumět mu, naučit se ho aplikovat na různé divadelní žánry.

---

<sup>11</sup> Eva Vrchlická, *Cestou necestou*, V Praze: Československý Kompas, 1946

## 4. Hřeby v hlavě

*„ Ne všichni, kteří bloudí jsou ztraceni.“ – R.R.Tolkien*

Ve druhém ročníku se mi naskytla možnost vrátit se do Ostravy a v ostravské Staré Aréně spolupracovat na inscenaci Hřeby v hlavě. Setkání s režisérem Pavlem Gejgušem (absolvent režie na JAMU a současný umělecký šéf divadla Staré Arény Ostrava) považuji pro mou profesní i osobní cestu za velice důležité. Poprvé se setkávám s režisérem stejné generace, jež není ani mým pedagogem nebo kmenovým režisérem již profesionálního divadla. Inscenace Hřeby v hlavě byla naše společná iniciativa. Doporučila jsem Pavlu Gejgušovi zinscenování knihy Vladimira Sorokina – Telurie, ten ji následně zdramatizoval (knihla se skládá z více než padesáti povídek, které se odehrávají v postapokalyptickém světě. Pavel vybral šest povídek, provázal je jednou postavou, jako nositelkou Sorokinova tématu – život obyčejného člověka v atmosféře rozpadající se civilizace a starých hodnot, postavených na křesťanské tradici a kultuře.) U vzniku textu jsem tedy nebyla, když mi byla nabídnuta role Marusji – hlavní postavy – byl pro mě text, sled situací, vývoj postavy i téma nové a neprobádané, stejně jako pro zbylé dva herecké kolegy (Šimona Krupu a Jana Chudého).

. Ve zkratce napíši obsah Hřebů v Hlavě, abychom si snáze porozuměli v dalším rozboru:

Evropa roku 2066 je zmítána mnoha válkami, rozdělena na nové větší či menší státy. Marusja – šestnáctiletá dívka, pracující jako dělnice v továrně na chemickou plst – žije v Kolmoskovii (bývalá periférie Moskvy), její život je jednotvárný, čas tráví prací v továrně a se svou matkou v malém dělnickém bytě. Do továrny přichází nový pracovník Nikolaj, který okamžitě zatouží zahrát si s naivní Marusjou hru. Postupně dívku, o kterou doposud nikdo nejel zájem, svádí a připravuje o věneček. Marusja je poprvé v životě zamilovaná, o to větší je šok, když ji Kolja v práci ignoruje a nakonec přijíždí i jeho žena s malou dcerou. Marusja se pokusí o sebevraždu (sní jedovatou plst), ale je zachráněna jiným spolupracovníkem. Tady začíná její odhodlání sehnat nejvzácnější a

nejdražší výtěžek postapokalyptické společnosti – telurový hřeb. Hřeb vyrobený z teluru se zatluče na určité místo do lebky a působením kyselin v mozku a teluru se člověk dostává do nadreality, do říše jeho největších přání a výkonnost mozku, se po odeznění telurového tripu, rapidně zvyšuje. Marusja se složí s místními zoufalci a telurový hřeb vyhrává, při vytahování sirek. Putuje za velice vysokou cenu, do jiného ruského státu, kde žádá pomoc po profesionálním Tesaři, aby jí hřeb ve složitém rituálu zatloukl. Tesař odmítá, kvůli jejímu nízkému věku a velké šanci na smrt. Marusja odchází k Dráteníkovi, který zatlouká hřeby na černo a pro Marusju to za peníze a soulož udělá. Zbytek inscenace je koncipován jako telurový trip Marusji, ale mnoho diváků si ho vykládá jinak. Hra končí smrtí všech postav (naštěstí s ironickým nadhledem), které neměly štěstí na dobře zatlučené hřeby.

Během studia na DAMU jsem si odvykla být pouze interpretačním umělcem, je pro mě automatické nahlížet na projekt jako na celek, pomáhat s výrobou scénografie, hledat spolu s režisérem/dramaturgem textové materiály atd. V případě Hřebů v Hlavě byl text již dán, ale okamžitě po první čtené zkoušce bylo jasné, že se pouštíme do žánru nového, neprobádaného. Nazvali jsme ho retro sci-fi. Náš tým (který neměl scénografa) složený ze tří herců a režiséra musel vytvořit v malém prostoru Staré Arény celý postapokalyptický svět. S minimálními finančními prostředky na scénografii, s minimální možností úpravy prostoru (blackbox). Bylo tedy na nás hercích a režisérovi, aby svět vznikl hlavně z atmosféry a postav, které v tomhle světě žijí.

#### **4.1. Čtené zkoušky**

Dovolím si tvrdit, že většina herců po obsazení do určité role, si ji okamžitě začne představovat. Ať už to, jak bude vypadat atmosféra inscenace, jak bude jeho postava mluvit, pohybovat se, jaký bude vrchol jejího dramatického oblouku. Tak stejně já, ač jsem viděla text až na první čtené zkoušce, jsem jela do Ostravy s představami, které byly ovlivněny četbou Telurií a osobní náklonností ke knize. V mých představách byla Marusja sice poněkud hloupá, ale za to drsná dělnická



holka, která dokáže přežít, má ruskou hrdost a ostré lokty. První čtená zkouška mě naprosto vyvedla z míry. Marusja skutečně byla jednodušší dělnické děvče, naivní a lehce zmanipulovatelné. A jevila být se tvrdohlavá, ale o nějaké hrdosti, katarzním prozření postavy, či ženské síle nemohla být skutečně řeč. S postavou jsem tedy měla jen pár společných povahových rysů, v některých situacích mě téměř její chování šokovalo a bylo mi tak cizí, že jsem cítila opovržení. Mám potřebu, a myslím, že více hereckých kolegů to tak má, hledat v postavách, které interpretuji společné rysy, zrcadlit se v nich, najít co nejbližší spojitost mezi mnou a jí, snáze tak pochopit její jednání a uvažování v daných okolnostech. Bylo to poprvé, co mi byla nabídnuta velká ženská role s dramatickým obloukem, vývojem, vztahy, nositelka a průvodkyně budoucí Evropou – a my se rozcházelý téměř ve všech povahových rysech, uvažování i postojem k životu

Díky zkoušení Hřebů v Hlavě jsem si uvědomila, jak jsou pro mě čtené zkoušky spíše zkoušky informativní. Zjistila jsem, že nejsem systematický typ herce. Samozřejmě, že text si několikrát pozorně pročtu, rozklíčuji, o čem hra vypráví, jakým směrem se postava vyvíjí a jaký je její cíl, touhy, přání a motivace. Ale vše vnímám na rovině informativní. Nic z toho se pro mě jako tvůrce zatím neděje, je to spíše klíč ke zkouškám v prostoru. Taky v textech první klíčuji největší a nejsilnější emoční zvraty ve vývoji postavy a ty sleduji. Jsou to pro mě ty podstatné a prvotní indicie o postavě. Jistě, inscenace Hřeby v hlavě je typ hry, který dovoluje tento způsob klíčování a proto jsou pro problematiku, kterou jsem si zvolila jako obsah bakalářské práce, důležité.

## **4.2. Zkoušky v prostoru**

Jak jsem již napsala, text a hledání v textu jsou pro mě spíše informativní částí zkoušení, indicie pro první zkoušky v prostoru. Význam vět, slov i vztahů pro mě začínají ožívat a dá se s nimi pracovat teprve v prostoru. Dobře si uvědomuji, že jsem typ herce, který pracuje především s pohybovou a prostorovou pamětí, na kterou se poté váže paměť textová. Celá inscenace je kolektivní práce, z počátku jsme se tedy soustředili na vytvoření atmosféry postapokalyptického světa. Bylo třeba na malém prostředí vytvořit princip továrny a zacyklené pracovní činnosti. Ve vytvořených prostředích jsme se snažili nechat žít naše postavy. Zpočátku pro mě bylo velmi těžké nebýt na jevišti dominantní, tak vyzařuje má přirozená

energie a postavení těla. A taky nastávaly problémy v napojení na partnery, díky jinému přístupu k práci nebo pohledu na žánr, který jsme spolu vytvářeli. I kvůli spolupráci na scénografii, hledání atmosfér určitých scén skrze různé principy nebo zvuky, jsem si vůbec nebyla jistá postavou, kterou jsem se snažila vytvářet. Navíc se ve mně pral pohled na vytváření/nevytváření postavy, který jsem si odnášela z hereckých hodin na DAMU. Prostor ve Staré Aréně je velmi komorní, bylo mi nepříjemné „hrát“, pracovat s výraznějšími gesty, musela jsem neustále krotit svou temperamentní energii, abych docílila submisivní a jakoby šedé energie Marusji v první části hry. Vznikal ve mně rozpor – co ještě je postava a co jsem už já, já jako Andrea přijímající na sebe okolnosti Marusjina života (tenhle rozpor byl častým tématem našich soukromých debat s Csongorem Kassaiem). Postupně se mi dařilo hledat určité detaily, a nevěnovat tomuto rozumovému problému pozornost, obzvlášť na jevišti. Bylo to téma, které mě zaměstnávalo po zkouškách. Obraz třetí mi ale jasně dokazoval, že nemám v postavě jasno, že nemám základ, na kterém bych mohla postavit tak náročnou dramatickou situaci jakou třetí obraz je. Chápala jsem, jakou bolest Marusja zažila a jaký je důvod pro její cestu, její rodinné zázemí, samotu, ale nechápala jsem, jak moc se dokáže ponížit a uvěřit v tak nejistou pomoc, jakou je telurový hřeb.

### **4.3. Zlomová zkouška**

Obraz 3. – Marusja prosí Tesaře, aby jí zatloukl telurový hřeb do hlavy, i když ví, že je příliš mladá, a že procento možného úmrtí je příliš vysoké.

*Vcházím do prostoru, který neznám, může být nebezpečný. Vidím siluetu obrovského muže (Jan Chudý) – musím ho přesvědčit, aby mi zatloukl telurový hřeb do hlavy. Tohle mají být mé motivace. Ve skutečnosti mě tato scéna štve. Snažím se vybavit si nějakou zkušenost z mého života, kdy jsem po něčem takto toužila, ale zároveň cítila, jak bezradné mé přání je a jak nedosažitelné. Obraz sjíždíme asi po šesté a já pořád nevím, čeho se chytit – sama sobě nevěřím, nevěřím slovům, která říkám, když prosím. Cítím, jak má vlastní hlava odmítá přivolat si představu nebo vzpomínku, která by mi dovolila pochopit a pocítit*

*obsah této prosby. Cítím tlak v oblasti bránice. Začínám plést text, přeskakují repliky. Odcházím do portálu a párkrát si bouchnu pěstí do zdi. Okřikuji se po režisérovi, zda by byl tak laskav a nechal mě projet celý obraz bez zastavování, takhle si to nikdy nemůžu najít. Stojím v portále, čekám na narážku, zhluboka se nadechnu do bránice. A vidím před sebou břízový les po polomu. Pahýly bříz, kolem kterých jedu nebo běžím. Když je vidím, cítím, že si přeji něco, co není správné, ale jaksi nutné, osudově nutné. Vycházím na jeviště, mám zrychlený dech, ale velice plytký – nervózní a vystrašený. Cítím, jak mi s každou další prosbou vyjíždí o pár milimetrů výše pravé rameno, mám v něm tenzi a zároveň mám pocit zmenšování se. Cítím v hrudním koši tah vpřed směrem k muži, jenž mi může přání splnit, ale nohy mám pevně „zakořeněny“ do černých parket. Text je srozumitelný, místy přidávám parazitní citoslovce či pozměním slovosled. Naopak vyplývá lépe význam slov. Ve chvíli kdy slyším odmítnutí mé prosby – mi vytékají odevzdané slzy.*

Opět se setkávám se silnou představou, která u mě působí jako prvotní spínač. Jistě pracuji s představivostí, ať už vy smyslu Stanislavského metody – na jevišti si představuji prostředí, které není vytvořeno scénografií, cítím atmosféru obrazů a situací, představuji si postapokalyptický svět a jeho řád, podle kterého jednám. Ale, mé prvotní představy, jsou skutečnými spínači, inspirativními obrazy, které mi předávají zprávu o celkové energii, podstatě postavy a inscenace. Lépe to snad za mě dovysvětlí Michail Čechov: „*Herci a režiséři, jako všichni tvůrčí umělci, tuto sílu dobře znají. „Jsem stále obklopen představami,” řekl Max Reinhardt. Dickens psal, že celé odpoledne sedí ve své pracovně a čeká, až se objeví Oliver Twist. Goethe si poznamenal, že se tyto inspirativní obrazy objevují před námi ze své vlastní vůle a volají: „Tady jsme!”*“<sup>2 2</sup> Nechci se nijak přirovnávat k výše jmenovaným velikánům, je to nejpřesnější popis představ, o kterých se snažím podat zprávu.

Je zde, ale velká změna oproti zkoušce na konzervatoři, kdy představa byla formována textem Čechova, nebyla dostatečně silná anebo jsem v ní taky nedokázala jasně číst. Velký rozdíl je taky oproti cvičení v rámci projektu Válka a smrt, kdy díky absenci textu a bez požadavků na jakýkoliv herecký projev, byla představa čistě osobní. Nyní se objevuje představa/obraz téměř symbolický.

---

<sup>2 2</sup> Michail Pavlovič Čechov, O herecké technice, V Praze: Divadelní ústav, 1996, Světové divadlo, ISBN 80-7008-054-X

Břízový polom není popsán v žádné ze Sorokinových povídek, ani my jsme scénograficky nepracovali s motivem břízy nebo zdevastované přírody. Považuji tento obraz za vlastní vnitřní odraz emocí, které měla pociťovat postava Marusji. Obraz se pohyboval vpřed, přestože by se okolní krajina měnila – byl to pohyb na místě, tak jak se nám často stává ve snech, byl to tedy přesně ten pohyb, který zpočátku podvědomě činilo mé tělo v dané situaci. Horní část těla šla kupředu k vytouženému cíli, kdežto spodní část odmítala jakýkoliv druh pohybu. Od téhle zkoušky byl vývoj, uchopení a porozumění postavě daleko snazší a rychlejší. Není to poslední naděje, kterou Marusja v běhu příběhu má. Ale přesně tenhle moment v jejím dramatickém vývoji, je bodem, ze kterého jaksí již není návratu. Od tohoto momentu je zlomena, je ochotná udělat cokoli aby unikla bolesti, kterou způsobuje nešťastná láska a svět, který musí dohořet, aby směl povstat z popela. V okamžiku, kdy jsem dokázala pochopit tento zlomový moment a pocítit ho, bylo daleko snazší vystavit cestu a oslí můstek k tomu bodu. Stejně tak bylo logičtější to, co po zlomení Marusji následuje. Zároveň otevřením se na zlomové zkoušce, jsem našla fyzickou „stylizaci“ Marusji. Rozdíl mezi jejím a mým vnitřním temporytmem, tenzi v pravém rameni, plytčejší dech, jiný rytmus mrkání – detaily, které vdechují postavě její vlastní život, její vlastní čas na přemýšlení. Víím, že po každé takové zkoušce, při které jsem si dovolila vcítit se do emocí úplně a projít si znovu celou cestu spolu s Marusjou, jsem se cítila neskutečně vyčerpaně. Přiznávám, že jsem tak konala převážně v generálovém týdnu, a to z úsporných důvodů. Zjistila jsem, jak neskutečně náročné je vracet se neustále do postavy a opět z ní vystupovat, v případě, že režisér jako je Pavel Gejguš, zastavuje obrazy a dává připomínky během zkoušení. Proto jsem Pavla poprosila, zda by se mohl sjet vždy celý obraz a až potom by mohl být připomínkován. Zkusila jsem i možnost z postavy nevystupovat, zpracovávat připomínky a zároveň zůstat v emoci obrazu/ situace a nahlížet na situaci s nadhledem. Takový způsob práce mě ale naopak jen zdržoval, rozhazoval mou koncentraci. Vzhledem k této představě, bych se ráda zmínila ještě o jednom zajímavém úkazu, který se začal dít během generálového týdne. V prvním obraze – v továrně na chemickou plst – než Marusja zjistí, že byla podvedena a odkopnuta svou první láskou, stanovilo aranžmá Pavla Gejguše několik vteřin na předěl obrazů, a dávalo tak divákovi čas vstřebat, co se do této chvíle dělo a co bude následovat. Tyto vteřiny jsou naplněny opakujícím se motivem jednotvárné práce v továrně, kdy vidíme

Marusju i její první lásku Nikolu, jak práci mechanicky vykonávají. Shodli jsme se s režisérem, že Marusja má slabou předtuchu, že bude Nikolou opuštěna, ale nepřipustí si ji. Předtucha není nijak určena textem, můžeme ji cítit jen mezi řádky. A právě v generálovém týdnu se mi během monotónní tovární práce vracela představa břízového polomu, která ale byla představou právě zlomového okamžiku, o kterém píše výše. A toto mé vyhánění představy se stalo impulzem k vnitřnímu chvění, k němé předtuše, která značí konec jedné nepříliš silné lidské osobnosti. Velice si cením toho, že diváci po představení Hřebů v hlavě zůstávají s námi v přilehlé divadelní kavárně, a že mají potřebu s námi o inscenaci mluvit. Důležité pro mě bylo slyšet, že právě tento vnitřní ničím nepodtrhnutý konflikt, diváci cítí, vnímají a velmi často to byl okamžik, kdy jsme se spolu propojili, kdy si našli cestu k Marusji a rozhodli, že s ní půjdou jejím příběhem.

#### **4.4. Reprízování**

Inscenace Hřeby v hlavě je na repertoáru Stará Arény již sezónu a pár měsíců a je uváděna pravidelně jednou měsíčně. Je to tedy mnou nejdéle hraná inscenace. Premiéra i první reprízy byly v mé čerstvé paměti. S odstupem času a s novými projekty, které zaměstnávali mou mysl, se objevili jisté problémy během reprízování. Při jedné takové repríze, ač jsem se před představením zkoncentrovala, uvědomila si všechny okolnosti i výchozí situaci, jsem během celého prvního obrazu nedokázala pocítit emoce spjaté s touto rolí. Aranžmá jsem dodržovala přesně, napojení na partnery bylo taky velmi intenzivní. Při vykonávání monotónní továrnické práci jsem se násilím pokoušela vyvolat obraz/představu břízového polomu. Vždy se na chvíli objevila, ale byla příliš rychlá a plytká na to, abych ji mohla přečíst, vrýt do emocionální paměti. Cítala jsem vnitřní chvění, nový druh nervozity přímo na jevišti, během již rozžitého představení. Pomalu se blížila scéna s pokusem o sebevraždu a já místo, abych byla přítomná na jevišti, jsem kontrolovala každý svůj pohyb, větu a cítila nepřírozenost z každé sekundy. Jedla jsem chemickou plst, z bezmoci a s pocitem, že na jevišti vůbec nechci být, jsem začala plakat. Dohrála jsem

danou scénu s naprostým odevzdáním. V portále se na sebe neskutečně naštvála a vykročila na jeviště s novou energií a rozhodnuta bojovat. Celé představení jsem se kontrolovala, sebehodnotila a přemýšlela nad tím, co asi cítí nebo necítí divák. Při jiné repríze se mi naopak přihodilo, že vše bylo správně, ale já emoce cítila jakoby z dálky, s nadhledem a nedařilo se mi tento odstup prolomit. Nebo i naopak: *„Propadá-li zuřivosti či strádá třeba Míťa Karamazov, neznamená to, že by herec, který ho hraje, prožíval stejné city jako v životě: to by znamenalo podlehnout hysterii. A úplná totožnost herce s postavou tak jako tak nevznikne, protože herec prožívá nejhlubší hoře a v týž okamžiku se někde v koutku duše raduje, jak mu to jde.“*<sup>3</sup> Samozřejmě i takové reprízy, ve kterých jsem se vyžívala v probuzených emocích, přiznávám, byly. Dalším a dalším reprízováním pro mě bylo snazší postavu v sobě opět objevit, obživit. Stačilo si před představením zasadit rameno o pár centimetrů výše a okamžitě přišla další fyzická stylizace týkající se Marusji i s emocemi a uvědoměním. Tato cesta se zdála nejspolehlivější, ale především mě udržovala na jevišti ve stavu, jež jsem nazvala zpřítomnění (více v kapitole zpřítomnění). A je to i cesta, kterou v případě Hřebů v hlavě upřednostňuji v současné době, během posledních repríz. Daleko závažnější problém, který se stále objevuje a na kterém pracuji a tuším, že budu muset pracovat celý život, je uzavření pocitů po představení. *„R. Natadze se při svých pokusech jasně přesvědčil, že když zkoumané osoby v sobě vytvořily specifický vztah k zadaným okolnostem, vzniklo v nich a pak se i fixovalo jisté „celostné osobnostní“ zaměření, které se projevilo příslušným chováním, odpovídajícím fiktivním podmínkám, jejichž fiktivnost si přitom jasně uvědomovaly.“*<sup>4</sup> I toto je důvod, proč ve své bakalářské práci věnuji takový prostor právě této inscenaci. Po každém představení (týká se i jiných představení, ale Hřeby v hlavě jsou nejčitelnějším a nejzřejmějším příkladem) potřebuji pár minut jen pro sebe. Emoční vývoj a cesta Marusji je především marný boj, pocity beznaděje se střídají s nadějí, porážka střída porážku, jsou to emoce sexuálního ponížení, nešťastné lásky, přání očištění a snad i smrti. Přestože si připomenu, kdo jsem, že si jdu dát kávu, že jsem v Ostravě, cítím divný tlak v těle. Několik hodin po představení mám lehký třes v rukou, nejsem příliš komunikativní, cítím jistý druh smutku (sama pro sebe jsem ho nazvala

---

<sup>3</sup> Němirovič-Dančenko, *Teatral'noje nasledije 1*, Moskva 1952

<sup>4</sup> Jaroslav Vostrý, *Předpoklady hereckého projevu*, Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991

prastarým smutkem, cítím ho především v oblasti pánve a kyčlí a mám pocit, že nepatří jen mě), velice špatně se mi usíná i přesto, že se cítím velmi unavená. Je to problém, na kterém pracuji v současné chvíli, dále hledám cvičení – metody, kterými bych dokázala představení a emoce které ve mně dozívají zdravě uzavřít. Je zajímavé, že po každém představení nehlédě na jeho žánr, příběh, míru stylizace nebo civilnosti (snad až na představení loutková) cítím jistý druh smutku a nemám potřebu se družít. Je to tedy ten zásadní problém, kterému jsem za sedm let studia herectví zatím plně neporozuměla, na kterém ale ustavičně pracuji, snažím se hledat odpovědi, a který si nesu dál. Samozřejmě jsem přemýšlela nad možností, že se do postav příliš mnoho osobně promítám, příliš podléhám příběhu, hře, okolnostem, jiným životům.

## **5. Cesta do Ameriky**

*„Ten kdo vypráví příběhy, vládne světu.“ – indiánský kmen Hopi*

Dalším naším zastavením je inscenace Cesta do Ameriky, kterou režírovala má spolužačka Anna Klimešová. Jednalo se o letní plenérovou inscenaci (pouze 6 repríz), opět v Ostravě a to v srpnu 2016. Westernová site-specific, která čerpala z industriální historie Ostravy a opuštěných leso-parků v blízkosti centra. Inscenace autorská, vycházející z westernových klišé, archetypů spojených s westernovou tematikou. Anna Klimešová, Petr Erbes, Denis Šafařík a já, jsme vymysleli kostru příběhu a dramatické zvraty a konflikty. Text vznikl během improvizací celého hereckého týmu (zhruba 20 herců z různých hereckých škol, různého věku a zkušeností). Představení mělo minutáž necelé dvě hodiny, a provedlo diváka zhruba kilometrovou trasou. Anna mě obsadila do čisté femme fatale Mary Lou, milé hlavního hrdiny Bennyho Goodmana.

### **5.1. Zkoušky v prostoru a hledání**

Cítila jsem tuhle postavu z počátku jako protiúkol, obzvláště po zhlédnutí filmových inspiračních materiálů jako Deadman, Tenkrát na západě, Sedm statečných apod. Herečky obsazované do těchto čistě westernových typů femme fatale byly často skutečné idoly dané doby. Měly v sobě tu velmi silnou a odzbrojící ženskou energii. Já vyzařuji spíše dívčí energii, až skřítkovskou, a ani mé fyzické neoplývá na první pohled těmito ženskými zbraněmi. Cestu do Ameriky jsem se rozhodla zakomponovat do mé bakalářské práce, protože je to případ, kdy mi prostor a scénografie pomohli tvarovat postavu a utvářeli jsme ji společně. Až na počáteční scénu, která se odehrávala ve staré koksovně – pro nás vlakové nádraží – byla celá inscenace plenérová. Na každou reprízu přišlo okolo dvou set diváků.

Westernová typologie postav je velmi přímočará. Je zde muž dobra, s těžkou minulostí a se snem. Je zde muž zla, s těžkou minulostí a zlověstným snem. Je zde křehká dívka, čistá jako lilie, která se zamiluje do spravedlivého muže, ale boj za lásku ji změní. Jsou zde její rodiče, popřípadě farář, barman, banda banditů, naivní pomocník hlavního hrdiny. Všechny postavy se potkávají, soupeří, o něco usilují a vše graduje k poslednímu souboji. Souboj dobra a zla, které nebývá příliš skryto. V našem případě, kdy šlo o western s komediálními prvky, není potřeba na postavy nahlížet z psychologického hlediska. Inscenace záměrně pracovala s kýčem westernové tematiky – dlouhé monology o špatném dětství, halucinogenní vývary indiánů, přestřelka v baru apod. A přesto, jak docílit, aby ztvárnění postavy nebylo jen plytké a prázdné naplnění typu? Velice mi napomáhala scénografie, konkrétně kostým (scénografii vytvořily taktéž mé dvě spolužačky Vendula Bělochová a Zuzana Sceranková). Celodenním zkoušením na přímém slunci v dlouhých sukních, které nedovolují dlouhé kroky, či rychlé sbíhání z kopce, mi samo o sobě našlo fyzickou stylizaci postavy. Taktéž velký, otevřený prostor si žádá jinou práci s hlasem, gestem, napětím těla, herec musí být připraven okamžitě reagovat na změnu proudění větru, či šum aut projíždějící v dálce, i tyto okolnosti napomohly k fyzickému ztvárnění postavy. Bylo třeba použít všech klišé ohledně čistých a naivních femme fatale, ale pracovat s nimi s naprostou vážností. Jen tak mohlo ztvárnění sloužit žánru komedie. Mary Lou se rozžila až ve chvíli, kdy jsem já jako herec, byla schopná uvěřit, že svět jde vnímat takhle přímočaře, že věci v tomhle světě, který vytváříme, jsou černobílé a naprosto jasně dané, že za nimi tedy nejsou žádné



malé psychologické nuance. Bylo pro mě z počátku těžké nehledat za svým jednáním v prostoru psychologické podměty ve smyslu techniky Stanislavského. Ale přesto, si mě má přirozená tvůrčí cesta našla (tedy pracovat a vnímat divadlo skrze emoce, jimi uchopovat situace, jimi vnímat obrazy).

## **5.2. Závěrečná scéna v Ostravici**

Každá správná kovbojka má poslední epickou scénu, kdy se utká zlo a dobro. Stejně i my potřebovali divadelními prostředky vytvořit takovou závěrečnou scénu, při které diváci, kteří prochází celým příběhem v roli stáda krav a zvykli si již na komediální ráz inscenace, ustrnou a budou se bát o své hrdiny. V generálovém týdnu jsme se rozhodli, že scéna se bude odehrávat v řece Ostravici pod starým železničním mostem a diváci ji budou sledovat z dalšího mostu, s nadhledem a poprvé nebudou mít možnost interakce. V generálovém týdnu tři dny ustavičně přšelo a scéna v řece se tedy zkoušela v interiéru staré koksovny. Na veřejné generálce bylo již krásné počasí, ale řeka byla rozbouřená a její hladina byla nebezpečně zvednutá. Doposud se poslední scéna nikdy nevyzkoušela přímo v řece. Představitelé hl. hrdiny Bennyho Goodmana (Šimon Pliska) a hl. záporáka Dona Daltona (Jan Lefner) se rozhodli, že do rozbouřené řeky před premiérou vstoupí, aby zjistili, co z nazkoušeného v interiéru funguje a co se musí do zítřejší premiéry změnit. Já byla rozhodnuta před představením, po pohledu na stav řeky, scénu dohrát ze břehu a v bezpečí. Veřejná generálka byla vůbec poprvé, kdy se celé představení vyzkoušelo i s diváky, v plné energii a nasazení, se všemi přechody, zvraty, interakcemi. Byla jsem pohlcena celým

příběhem, a to i přesto že jsem zdaleka nebyla po celý čas s diváky, měla jsem spoustu scén, kdy jsem čekala zajata v prérii a pozorovala diváky z úkrytu. Čekali jsme, až se diváci nahnou na most a my poprvé zahraje poslední výstřely hry.

*Přicházíme k rozbouřené řece. Mezi lopatkami cítím zbraň revolveru. Don mě surově drží a vysmívá se Bennymu na druhý břeh Ostravice. Vidím Bennyho, jak vstupuje do řeky, proud je tak silný, že i tohoto dvoumetrového muže posune o pár metrů po proudu. I Dalton má problém ustát na jednom místě. Přicházejí k sobě, pokývnu si na pravidla souboje, otáčejí se zády a krokují přímo v řece. Dalton se otáčí dřív a střílí Bennymu do zad. Křičím, abych Bennyho upozornila. Pozdě. Benny vystřeluje taky, ale Dalton skáče do vody a kulka strelí do hlavy banditu, který mi držel zbraň mezi lopatkami. Dalton ztratil pod hladinou zbraň a vrhá se na Bennyho. Zápasí v divokém proudu řeky. Oba se objevují a zase mizí pod vodou. Beru pistoli po mrtvém banditovi a snažím se vystřelit po Daltonovi, ale možnost že strefím Bennyho je příliš vysoká. Dalton, ví, že ho mám strelit, ale sám herec je příliš ponořen nejen do vody, ale také do realistické situace. Vykřiknu: „Za mámu. „Za tátu. Za Bennyho.“ a po každém výkřiku vystřelím. (Dalton mi během příběhu zabije celou rodinu). Při třetím výkřiku Honza Lefner reaguje a nechává se unášet rychlým proudem. Během výkřiků zřetelněji pociťuji emoce Mary Lou a strach o její lásku a tak i pro mě samotnou nečekaně, ale naprosto automaticky skáču do rozbouřené řeky. Proud mne strhne pod hladinu, sukně okamžitě nasají vodu a jsou ohromně těžké. Jen dostat se ke zraněnému Bennymu trvá neskutečně dlouho a nutí mě k slzám a boj s živlem, jen posiluje emoce, které cítím. Strach, naděje, láska a chuť bojovat o šťastný život. Konečně zachytím ruku Bennyho, který si mě přitáhne a spontánně se poprvé za celé zkoušení i celou inscenace políbíme. Připlouvá šaman s lodí, která Bennyho odváží do Eldoráda – vysněné indiánské země, do země mrtvých. Pláču a prosím Bennyho, aby neodjížděl / neumíral. Oplouvají. Stojím v řece, která mi podtrhává nohy a chce mě odnést pryč. Pohlédnu na nebe a cítím smutek, smrt a obrovskou katarzi přímo na „jevišti“. Slyším sbor, jak zpívá píseň Eldorádo, hukot řeky a potlesk diváků. Položím se na hladinu a nechám se odnést kousek po proudu, abych pod mostem vylezla na břeh, tak aby mě diváci neviděli. Proud je příliš divoký a nemohu se ke břehu dostat. Kolega Jan Chudý pro mě musí skočit a*

*vytáhnout na břeh. Vyčerpaně ležím na břehu a vstřebávám právě prožité emoce a katarzi.*

Scéna v rozbouřené Ostravici byla hlavní důvod, proč jsem si uvědomila, že vzhledem k tématu bakalářské práce, nesmí chybět kapitola o Cestě do Ameriky. Jistě, postavy jsou jasně typizované, některé až parodické, ale inscenace dovozovala herci zážitek v kamenném divadle nemožný. Cesta, kterou postava ušla od začátku představení po tento epický závěr, byla dostatečně časově dlouhá, aby herec prožil a našel sebemenší detail, bez počáteční strojovosti vplul do dramatického příběhu a měl čas budovat svůj dramatický oblouk. Ale byl tu především prostor, který utvářel spolu s hercem a scénografkami, režisérkou a divákem od samého začátku běh příběhu. Je zajímavé, že v tomto případě se neobjevuje, můj tak častý motiv, a to silná představa. Nebylo jí třeba. Stačilo se naladit na okolní prostor, čerpat z něj od začátku, a uvěřit, že vyschlý zapomenutý zarostlý plácek, kousek od největšího nákupního centra na Moravě, je vyschlá prerie. Bylo to daleko snazší, než si představovat v klasickém českém divadelním blackboxu prerii. Herec dostával skvělé impulzy od samotné přírody, po suché hlíně a popínavých rostlinách se chodí jinak, přirozeně, než při představě těchto okolností na parketách jeviště. Pařící slunce, občas slabý vánek, pohyb suchých bodláčí, zajíci pobíhající v křoví – příroda jako nejlepší scénograf, dramatik. Stejný účinek tyto okolnosti samozřejmě měly i na diváka. Diváci zůstávali velmi aktivní, interakce s nimi, jako se stádem krav, jim vůbec nepřišla násilná, po odchodu do plenéru z nádraží naopak docházelo k velice silnému napojení s divákem – jako by potencionální nebezpečí a společné dobrodružství, které nás čekalo, posilovalo předávání energie mezi diváky a herci, diváky a diváky, herci a herci, diváky a hudebníky, herci a hudebníky, herci a diváky. A to se přitom nebavíme o malém počtu diváků, na jedné repríze byla návštěvnost téměř tři sta diváků. Uvědomila jsem si, že díky takhle kvalitním podmínkám a silnému napojení se, daleko zřetelněji cítím temporytmus inscenace. Přesně jsem vycítila, kdy je potřeba udělat dramatickou pauzu, aby divák slyšel podivné zvuky prerie. Stejně tak diváci, byli velice ohleduplní, a jaksí vtaženi do děje. V Ostravě se často stává, že při venkovních představeních, která jsou zdarma, dochází k narušování romskou menšinou. I my byli připraveni na toto střetnutí. Ale nedošlo k němu. Naopak Romové, především děti a mladí dospělí, se staly

našimi pravidelnými diváky, pomáhali nám uklízet rekvizity, pomáhali korigovat ostatní diváky. Byli příběhem naprosto pohlceni, viděli každou reprízu.

Zpátky k závěrečné scéně v Ostravici. Se všemi kolegy, kteří byli v posledním obraze zapojeni, jsme se shodli, že zakončení celého děje skutečně prožíváme. Že díky opravdovému boji s živlem, díky odstupu od diváků, díky velikosti a vygradování celého příběhu, skutečně pociťujeme emoce spojené s bojem o přežití. Nikdy se mi během této scény nestalo, že bych uvažovala nad tím, co si myslí divák, byla jsem naprosto přítomna v dané chvíli. Nepřítomnost by přece znamenala smrt. Pokaždé, kdy jsem vkračovala do řeky, jsem věřila tomu, že Bennyho mohu zachránit, i přesto že jsem znala závěr představení. Ale nebavíme se zde o nějaké fanatické víře, která by snad mohla být nebezpečná. V případě skutečného úrazu některého herce, bychom okamžitě zasáhli. Ani se zde nepopisují takovou míru víry v okamžik, že by snad kdokoliv z nás zapomněl na diváka. Naopak, divák byl největším zdrojem energie. Divák a řeka a emoce. Bavíme se zde o naprostém zpřítomnění, kterého je tak těžké dosáhnout na jevišti, kde pracujeme s jiným druhem představivosti. Díky souhře všech těchto okolností, díky mé vlastní víře, díky živlu, výstavbě a gradace scény jsem skutečně dokázala pocítit katarzi na „jevišti“. Ten pocit, kdy cítíte jakési duchovní napojení na celý svět, cítíte pohledy dvou set očí, které Vám ale rozumějí, nesoudí, jsou přítomní jen s vámi, v tomto jediném okamžiku. Cítíte vodu, co vše odnáší pryč, ale vy – Vaše ego? Duše? Jak to jen pojmenovat? - vznášíte nad touto řekou, prýštíte čistou, svobodnou energií a tu posíláte zpět k divákům, ke kolegům, do vesmíru. Pocit těžko popsateľný, i když, jak čtete, se snažím o jeho logické popsání, o jeho přiblížení v té nejčistější vteřině, a podobě. *„Pokud jste někdy zažili takové okamžiky, vzpomenete si, že s příchodem tohoto nového já jste pocítili především příliv energie, v běžném životě nepoznaný. Tato energie prostoupila celou vaši bytost, vyzařovala z vás do okolí, naplňovala jeviště a proudila přes rampu do obecnstva. Spojovala vás s divákem a sdělovala mu všechny vaše tvůrčí záměry, představy a city. Díky této energii si také plně uvědomujete a prožíváte to, co jsme v této knize nazvali vaší skutečnou existencí na jevišti.“*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Michail Pavlovič Čechov, O herecké technice, V Praze: Divadelní ústav, 1996, Světové divadlo, ISBN 80-7008-054-X

## 6. ADA

*„Pochopil jsem. V jistotě, že tu není nic, co by se dalo pochopit, by měl být můj klid a můj triumf.“ – Umberto Eco*

Absolventská inscenace Viktorie Vášové, čerpala z korespondence, života a výzkumů Ady Lovelace. Viktorie si významnou matematicku zvolila jako inspiraci, pro vyjádření vlastního rozporu mezi uměním a vědou (studuje v magisterském ročníku na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy a zároveň v bakalářském studiu na DAMU.) Já sama mám opravdu jen základní matematické vzdělání, jako studentka na konzervatoři jsem hodiny matematiky neměla, a ani mi hodiny příliš nechyběly. Na tématu mě zajímaly především osobnosti, které se v 19. století scházely v salónech, kde sdílely své poznatky napříč vědou, uměním, zdravotnictvím apod. Na prvních zkouškách, jsme dokonce absolvovali test z matematiky, a i přesto že na výsledku nezáleželo, cítila jsem velkou nervozitu a připadala si opět, jako desetileté dívka na základní škole.

### 6.1. Zkoušky

Zkoušet ve Venuši ve Švehlovce, kde se představení hraje, nám bylo umožněno až v generálovém týdnu. Zkoušeli jsme ve školním ateliéru, ve kterém nejsou ani zdaleka stejné podmínky jako v sále Venuše. Výrazným scénografickým

prvkem celé inscenace je obdélníkový gauč z počátku 20. století, který je také ústředním bodem celé inscenace. S gaučem, se pracovalo již během počátečních improvizací, kdy jsme hledali atmosféru salonního večírku, držení těla z 19. století a způsoby nonverbální konverzace. Během zkoušení jsme si prošli mnoho pohybových, rytmických, vokálních i hereckých cvičení. Společně jsme celý tým, všechny obory (práce byla velice kolektivní a intenzivní – celodenní zkoušky v posledních dvou týdnech) hledali divadelní jazyk, formu, díky které, by divák vstoupil a koexistoval ve světě, jak ho vnímala Ada. Nesnažili jsme se vytvořit činoherně podaný životopis Ady a jejích vrstevníků, Viktorie si dokonce přála, aby postava Ady na jevišti vůbec nebyla. Hledání nebylo vůbec snadné, obzvláště pro nás herce, kteří sami matematické vnímání světa nemáme. Po takovém množství improvizací a cvičení jsem byla herecky naprosto zmatená. Nevěděla jsem, zda máme vytvářet postavy na základě skutečných osobností, proč vcházím na jeviště, a protože jsem nevěděla, za jakým účelem tam jdu, co je můj cíl, nevěděla jsem, jak mám jednat, co ještě právě zkoušená forma unese a co. Viděla jsem i na mých hereckých partnerech (Kateřina Císařová, Martin Belianský, Štěpán Lustyk), že tápou. Měla jsem čím, dál větší dojem, že Ada byla neskutečně rozporuplná osoba, a že když my čtyři jsme spolu na jevišti, tak vyjadřuje každý nějakou její část. O téhle možnosti interpretace její osobnosti, jsme dlouho debatovali a nakonec se shodli na čtyřech základních rysech Adiiny osobnosti, které mohou být divadelně zajímavé a vyjádří umělecko-vědecký rozpor. Martin Belianský jako Ada snílek, romantička, poetická duše. Kateřina Císařová jako Ada vyčerpaná, sužovaná od dětství nemocemi. Štěpán Lustyk jako Ada společenská, oblíbená, obdivovaná. A já jako Ada netrpělivá, workoholik, které přijdou večírky jako zbytečnost. Jednání na jevišti, se samozřejmě, okamžitě zjednodušilo, bylo logické, jak mám reagovat na signály ostatních kolegů a stejně, tak bylo snazší takové impulzy vysílat. Další problém, ale přišel v zápětí. Jak jsem psala, nešlo o činoherní ztvárnění postavy, a Viktorie nechtěla ani prázdnou fyzickou stylizaci, za což jsem byla ráda. Zlom nastal s příchodem pedagoga Roberta Smolíka na zkoušku. Robert Smolík nám připomněl základní hereckou pomůcku, a totiž to, že postava se staví od nohou, od bot. Po tolika cvičeních a improvizacích, a dlouhodobém hledání, nikoho z nás nenapadla tahle přímá a velmi příjemná cesta. Naše scénografka Klára Fleková koupila boty v pauze na oběd, a během odpoledního zkoušení si každý z nás našel způsob pohybu po prostoru, rytmus chůze, místa v prostoru, kde bylo pro jeho charakter

výstižné, přirozené stát nebo sedět. I přesto, že jsem měla položeny základy pro charakter postavy, neustále jsem si nebyla jista hereckým ztvárněním. Jak je zřejmé z mé bakalářské práce, jsem herec, který vnímá tvůrčí proces především skrze emoce. Ale herecké jednání v ADĚ nevycházelo z psychologických motivací, které jsem já automaticky hledala, vytvářela a následovala, protože takhle je pro mě nejpřirozenější na jevišti jednat, existovat. Cítila jsem velký rozpor, mezi fyzickou stylizací, která pracuje s detaily (v mém případě práce s krkem, pravým ukazováčkem, držení těla) a emocemi, které jsem v daných situacích přirozeně cítila a které mě nutily do hereckých reakcí, které ale Viktorii přišly přehnaná, příliš herecké a činoherní. Tahle má počáteční neschopnost porozumět jinému druhu hereckého chápání a uchopení postavy mě velmi stresovala, vrhla mě do tzv. hereckých depresí – herec v pasti, neví, co je špatně a hledá cestu, nedopřeje si pokojný spánek, dokud ji nenajde. Viktorie nám dala zadání, že si máme vybrat nějaký matematický pojem, pochopit ho a předat ostatním na zkoušce. Já si vybrala nekonečno, protože jde chápat i filosoficky a je to téma, které mě může doslova pohltit. Vybranými pojmy jsme se měli inspirovat pro naši postavu / charakter. Nekonečno ve mně vzbuzuje vnitřní neklid, nejde si ho představit, nejde ho zastavit. A tahle snaha o pochopení nepochopitelného, neustálý vnitřní neklid, pohyb byli nepsychologickou motivací mého jednání. Když jsem vstupovala na jeviště s pocitem nekonečna, které musím pochopit, vyřešit dostávala jsem ten vnitřní temporytmus, které byl pro můj charakter potřeba. Rytmus celé inscenace a práce s časem je nakonec pro výsledek a průběh každé reprízy rozhodující. „*Bylo nutno pocítit rytmickou výrazovou zákonitost jednání a dát tvůrčímu vzrušení, projevujícímu se v mém výkonu, průchod přísně výraznou formou.*“<sup>6</sup> Charakter mé Ady, má ze všech charakterů nejméně akcí, situací na jevišti, je spíše pozorovatel, netrpělivý ale přesto zůstávající. Nepoužívám téměř vůbec mimiku, která je pro mě typická v hereckém vyjádření. Mám jen vnitřní rozpor – chuť odejít a pracovat, pochopit nekonečno a zároveň neopustit ostatní Ady. Netrpělivost vyjadřuji nepravidelnými pohyby pravého ukazováčku, takovým učitelským poklepáváním. Rozpor velmi často protitahy v mém těle – např. když se můj krk a hlava pomalu a v napětí otáčejí za ostatními Adami, ale zbytek těla je natočen na druhou stranu. Jde o velmi malý pohyb, ve velkém napětí, o práci s detailem, která ale snad může divákovi podprahově předávat

---

<sup>6</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Izbrannyje proizvedenija*, Moskva: 1996

informaci rozporu. A především jde o naprostou přítomnost na jevišti – představení vyžaduje napojení na partnery, inscenace má přesný temporytmus, který pokud je rozbit, diváka okamžitě vyhazuje z koncentrace a matematický svět, který vytváříme, pro něj začne být nepřehledný a ztrácí se v něm. Herecké akce jsou minimalistické, musejí být tedy precizně odvedeny, aby dokázaly obsáhnout celý, poměrně velký prostor. Každý pohyb musí být nafázovaný daleko přesněji než v inscenacích pracujících s psychologií postav, tak jak ji známe např. od Stanislavského. K preciznějšímu fázování mi napomohla pantomima, které jsem se věnovala během studia konzervatoře a práce s loutkami. Ale především je pro mě Ada důkaz, že jde pracovat s emocemi i v takhle výrazné fyzické stylizaci a přesnosti, a že lze neztrácet na jejich pravdivosti i v jejich minimálních projevech, jejich zveřejňování.

## 7. Zpřítomnění

*„Živé tělo, kde každý úd a každý orgán svým bytím a svou svobodou má účast na tajemství, jehož jméno je život.“ – Hermann Hesse*

Můj vlastní pojem zpřítomnění, vychází přirozeně z pojmů jako je „existovat na jevišti, být na jevišti“, se kterým pracuje jakákoliv známá herecká technika. *„Díváme-li se na herce, už to jak stojí, nám připadá pozoruhodné. To, že stojí nějakým způsobem prožíváme – a tento prožitek bychom pochopitelně neměli, kdyby ve způsobu, jak stojí, neobrážel jeho vlastní prožitek. Řekl jsem, že člověk, na kterého se díváme, také myslí, cítí, něco si představuje, něco chce, stručně řečeno něco prožívá a my to z něj skutečně cítíme. To, co cítíme, může být prožitek takového postoje, který v takovém případě není ale jen modelem fyzické existence, nýbrž i lidského bytí: bytí, které souvisí se vzpřímeným postavením člověka, pohybujícího se na rozdíl od jiných bytostí „na dvou“, a nikoliv „na čtyřech“.<sup>7</sup> Proč tedy můj pojem zpřítomnění? Zpřítomněním jsem začala na konzervatoři nazývat stav na jevišti, který nešel jinak slovně vyjádřit. Předchází mu stav bytí, existování – stav naprosté přítomnosti na jevišti, stav,*

---

<sup>7</sup> Jaroslav Vostrý, Předpoklady hereckého projevu, Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991



kdy zároveň vím, že se nacházím v divadle, že jsem hercem, ale přitom dokážu věřit tomu, jak na jevišti jednám, co cítím. Tohoto hereckého i lidského bytí lze dosáhnout pomocí koncentrace, napětí těla i mozku, vyzařováním, představivostí, očekáváním, aktivitou celé bytosti, sebevědomím a ovládnutím prostoru svou energií. Stav zpřítomnění je jakási nadstavba bytí. Většinou trvá pouze velmi krátkou chvíli, a bývá velice emočně i energicky silný. Někteří z mých pedagogů ho označují za katarzi. Je to velice podobné katarzi. Tento jev, či moment bych nejlépe vystihla jako energetické napojení se na něco vyššího (nikoliv v náboženském slova smyslu), propojení sebe s diváky a nějakou třetí entitou. Tento krátký okamžik bývá vždy absolutní pravdou, pocitovou absolutní pravdou. To je zatím vše, co bych mohla o tomhle poměrně abstraktním jevu, v této chvíli napsat. Rozhodně se neděje při každém představení, a považuji ho za vzácný, pokud se dostaví. To tedy značí, že ho zdaleka nemám zmapovaný, tak jak by bylo třeba a nemám ho nijak pod kontrolou. Bude každopádně v mém dalším pátrání, šifrování a dešifrování mého vnitřního tvůrčího světa a pohledu na tvůrčí práci.

## 8. Závěr

Při psaní této bakalářské práce jsem si poprvé našla čas a chvílku zastavení, abych se ohlédla. Ohlédla za sedmi lety ustavičného tvůrčího procesu. I když psaní této bakalářské práce mě donutilo otevírat nepříjemná témata a vzpomínat na okamžiky během zkoušecího procesu, za které se upřímně stydím, anebo nejsou zcela „zahojeny“ jejich následky. Tak jsem nakonec ráda, že jsem našla odvalu, pokusit se pojmenovat co se ve mně děje během představení, zkoušení a po představeních. Samozřejmě vím, že nejsem první, kdo se snaží o popis vnitřního procesu herce, o jeho pojmenování. Za velice cenné považuji, že jsem si během psaní této práce a především pročitáním literatury o všech možných dostupných hereckých technikách uvědomila, že si skládám svou vlastní individuální hereckou techniku, která z části vychází např. z techniky Stanislavského či Čechova, a skládá se z mých vlastních nápadů, které se vyvíjí s mými zkušenostmi. Že vidím vývoj v hledání tohoto mého receptu. Velký vývoj, za těchto mých sedm hereckých studentských let také spatřuji v sebekontrolě na jevišti. Reflexí reprízování inscenace Hřeby v hlavě, jsem si uvědomila, že dokážu skrze fyzickou minimalistickou stylizaci vstupovat do postavy, a tato stylizace mi následně přináší zpět emoce a představy spojené s rolí. Také jsem si uvědomila, že s každou inscenací a rolí mám spojených mnoho rituálů, ať přímo na jevišti nebo před představením či po něm. Bez těchto malých osobních nebo kolektivních rituálů, bych inscenaci nikdy neprožila naplno a nebyla naplno přítomna. Vidím také vývoj v pojmenovávání si problematiky a toho, čemu se ustavičně věnuji. A to, že hledám možnosti, jak zdravě pracovat s emocemi,

které můj dvacetiletý mozek vnímá absolutně. A jsem ráda, že cítím a vnímám život absolutně.

*„ Doufám, že budu studentem až do konce života.“ – A.P.Čechov*

## 9. Seznam citované literatury

ČECHOV, M. P. (1996), O herecké technice. *V Praze: Divadelní ústav. Světové divadlo.*

EJZENŠTEJN, S. M. (1996), I zbrannyje proizvedenija. *Moskva*

NĚMIROVIČ-DANČENKO (1952), Teatraľnoje nasledije. *Moskva*

VOSTRÝ, J. (1991), Předpoklady hereckého projevu. *Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*

VRCHLICKÁ, E. (1946), Cestou necestou. *V Praze: Československý Kompas*