

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**HERECTVÍ V ROZDÍLNÝCH ŽÁNRECH ABSOLVENTSKÝCH
INSCENACÍ**

Anna Kratochvílová

Vedoucí práce: Mgr. Jana Kudláčková

Oponent práce: Petra Tichá

Datum obhajoby: 21. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

**HERECTVÍ V ROZDÍLNÝCH ŽÁNRECH ABSOLVENTSKÝCH
INSCENACÍ**

Anna Kratochvílová

Supervisor: Mgr. Jana Kudláčková

Opponent: Petra Tichá

Date of Defence: 21. 9. 2017

Academic Degree: MgA.

Prague, 2017

Ráda bych tímto poděkovala své vedoucí práce Janě Kudláčkové za cenné rady při její tvorbě a p. Ladislavu Mrkvičkovi za jeho trpělivost a laskavost při mém studiu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Herectví v rozdílných žánrech absolventských inscenací

vypracoval (a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze 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

Práce A.K. se snaží zachytit vývoj přemýšlení mladé herečky, který se zrcadlí na změnách přístupu k práci. V rámci zkušeností se zabývá různorodostí přístupu herce k roli v závislosti na žánru inscenace či vlivu režiséra na herce v souvislosti s jeho odlišným přístupem, postupy i povahou. Chce nastínit průběh přípravy na roli, zkoušení a reprízování rolí v těchto absolventských inscenacích: *Denis Kelly: Rituální vražda Gorge Mastromase* (A. Svozil, K. Kosová), *Ö. Horváth: Povídky z vídeňského lesa* (J. Kačmarčík), *I. Vyrypajev: Opilí* (A. Burianová) a *A. P. Čechov: Racek* (I. Krejčí). Zmiňuje se i o své inspirativní zkušenosti s imerzivním divadlem v rámci projektu *Pomezí* (L. Brychta, Š. Tretiag, K. Součková). V neposlední řadě se zamýšlí také nad otázkou společné cesty herce a režiséra v případě odlišného vkusu a v návaznosti na to i názoru na inscenaci. A nakonec i nad nepostradatelnou rolí nadhledu v tvorbě.

ABSTRACT

The work of A.K. attempts to capture the thought-process development of a young actress, which is then mirrored in her approach to her work. Within the scope of her experience, the author addresses the diversity in actors' approaches to their roles, depending on the genre of the play, as well as the director's influence with respect to his or her approach, process and even personality. The author outlines the process of preparation for a role, rehearsals and re-runs of roles from the following graduate productions: Denis Kelly: *Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* (A. Svozil, K. Kosová), Ö. Horváth: *Stories from the Vienna woods* (J. Kačmarčík), I. Vyrypajev: *Drunk* (A. Burianová) and A. P. Čechov: *Gull* (I. Krejčí). She also addresses her inspirational experience of immersive theatre as part of the *Pomezí* project (L. Brychta, Š. Tretiag, K. Součková). Additionally, the author contemplates the issue of a common journey of director and actor in an instance when they have differing tastes, and thus also different opinions regarding the production itself. Finally, the author concludes with a reflection on the essential role of an objective and detached view in production.

Obsah

ÚVOD	9
1. RITUÁLNÍ VRAŽDA GORGE MASTROMASE	11
2. POVÍDKY Z VÍDEŇSKÉHO LESA.....	17
3. OPILÍ	22
4. RACEK	27
5. POMEZÍ	30
ZÁVĚR	35

ÚVOD

Má práce zachycuje pouze myšlenky, ke kterým jsem dospěla do tohoto dne. Jedná se o určité body na pomyslné ose procesu a vývoje, kterými si nikdy nebudu jista, kde přesně leží. Nic z toho, o čem zde píši, nepovažuji za konečné. Pouze se snažím pojmenovat myšlenky a odpovědět sama sobě na otázky, kterými se zabývám.

Je necelý rok po našem závěrečném koulení a já začínám psát svou diplomovou práci. Jsem ráda, že jsem si dala rok na rozmyšlenou. Dokáži se teď dívat na průběh celého svého studia s mnohem větší objektivitou a nadhledem. Alespoň v to doufám. Mohu do své práce zahrnout nejen zkušenosti, se kterými jsem se za tento rok potkala, a které se od zkušeností v Disku často velmi liší, ale také popsat i změny, které jsem v sobě zaznamenala při přechodu z Disku do praxe.

Jako téma své diplomové práce jsem si vybrala srovnávání přístupů herce k roli v závislosti na žánru inscenace. Mým původním plánem bylo srovnávat tyto přístupy pouze na příkladech našich ročníkových inscenací v Disku, popřípadě se odvolat na předcházející klauzury či mimoškolní projekty té doby. Ráda bych ale zahrnula také zkušenost s imerzivním divadlem, kterou jsem získala během posledního roku.

Jedním z nejdůležitějších témat, kterými se v posledním roce zabývám, je potřeba nadhledu. Připadá mi, že jsem ho celé své studium do značné míry postrádala. Rozhodně netvrdím, že jsem ho nyní nabyla, či že to byla jediná věc, která mi bránila v úspěchu (také nechci, aby má práce působila jako sebeobhajoba na téma „proč jsem nebyla lepší“), ovšem objev významu nadhledu pro mě znamenal velký posun. Malý krok pro lidstvo, velký krok pro Anču.

Důležitým tématem je pro mne též hledání autenticity, vnitřní pravdivost či dosažení totálního uvolnění. Jaroslav Vostrý popisuje pozici hercovy přirozené přítomnosti na jevišti a nikoli jeho exhibicionistické sebe prezentace ve své knize *O*

hercích a herectví takto: „Uvažujeme-li o tom, proč nějaký člověk ve srovnání s jinými dokáže zaujmout, dojdeme k tomu, že na rozdíl od nich dokáže opravdu být: jako by byl větší měrou, silněji, intenzivněji přítomný; přesněji řečeno, projevuje se už pouhou svou přítomností, aniž na sebe jakkoli upozorňuje (předvádí se, exhibuje). Řekl jsem, že všechno spočívá ve větší míře přítomnosti v daném okamžiku. Na čem ale taková zvýšená míra přítomné existence závisí? Nepochybně na nějakém lidském obsahu; také se přece o takovém člověku říká, že z něj něco jde. Řekněme, že takový herec jenom stojí. Obsah, který se v jeho postoji projevuje, zatím nerozvinutý obsah, souvisí s postojem k situaci, který formuje jeho cítění této situace a své vlastní pozice. Prostorová existence herce v postavě je vždy do nějaké míry existencí na průsečíku: jeho místo není výsledkem nějakého kompromisu mezi postavením herce a pozicí postavy, ale místem tvůrčího procesu, ve kterém není vzhledem ke zvláštní povaze hereckého umění jedno od druhého oddělitelné. Můžeme říct, že obsah, který herec už v postavě vyzařuje a který jako diváci zatím netušíme, se rovná jeho možnostem i možnostem postavy. Jsou to právě tyto možnosti, co nám míru své přítomnosti sděluje. Také vzhledem k tomu se herec, který nás poutá víc než jiný, ačkoli ‚nic nedělá‘ prokazuje také v každé situaci jako skutečně dramatický činitel: to, že nic nedělá, je v protikladu (v napětí) k tomu, o čem tušíme, že by udělat mohl, a proto na nás i jeho ‚nicnedělání‘ působí jako významné.“

Tedy o nadhledu. O prostoru. O dětskosti. O duševní hygieně. O Mastromasovi. O muzikálnosti. O mluveném slově. O sebevědomí. O hudbě. O improvizaci. O imerzivním divadle. O civilnosti. O vnitřním prožitku. O filmu. O Činoherním studiu. O nejistotě. O jistotě. O poezii. O smyslu. O cestě.

1. RITUÁLNÍ VRAŽDA GORGE MASTROMASE

Naše první představení, které jsme v Disku uvedli, byla současná hra britského dramatika Dennise Kellyho *Rituální vražda Gorge Mastromase*. Vedení se ujalo režijně-dramaturgické duo Kristýna Kosová a Adam Svozil. Přestože se jednalo o naši první absolventskou inscenaci, setkali jsme se zde s nejméně klasickým režijním přístupem a nejstylizovanějším herectvím v rámci všech našich diskových inscenací.

Dennis Kelly patří k neplodnějším britským dramatikům současné doby. Jeho tvorba je ovlivněna tvorbou 90. let. Vychází z poetiky „in-yer-face theatre“, tedy divadla bijícího do očí a stavícího se k divákovi tváří v tvář. Je jak divadelním dramatikem, tak i filmovým a televizním scénáristou. K jeho nejznámějším dílům patří například sitcom *Pulling* pro BBC Three, či thriller *Utopie* pro britskou televizi Channel 4.

Vliv jeho televizní a filmové zkušenosti je možné dobře pozorovat i na jeho divadelních hrách. Nejenže jsou zde až filmové střihy mezi jednotlivými situacemi, ale i lehkost a stylizace textu je viditelně ovlivněna jeho filmovou a televizní tvorbou. Tento princip byl výborně podpořen i režijním pojetím celé hry, kdy se Adam Svozil a Kristýna Kosová snažili tyto střihy podtrhnout, zdůraznit a uvést tak diváka do jakési divadelní montáže, ve které herci hrají své role, ale také za sebe komentují s odstupem, ironií a cynismem příběh a směřování hlavního hrdiny.

Původní verze hry se od textu, který jsme v našem ztvárnění použili my, poněkud odlišuje. Nejedná se zde totiž o scénář rozepsaný do jednotlivých rolí, nýbrž o tok mnoha hlasů, kde repliky nejsou konkrétně nikomu přisuzovány. Čtenář se tak stává vnějším pozorovatelem příběhu jistého chlapce a není si jist, kolik postav mu tento příběh vlastně předává. Příběh je mu sdělován skrze chór.

Chór je jedním z nejvýznamnějších prvků celé hry. Dennis Kelly se viditelně inspiroval v antickém dramatu. Důraz je kladen na osud jedince v řádu světa vrženého do spárů chóru, který si s ním bez jakýchkoli skrupulí svobodně pohrává.

Přirozenost herců zde byla nahrazena účelovou autostylizací. Všichni herci kromě hlavního hrdiny tvořili prostředí a postavy proplouvající a ovlivňující jeho životní mezníky, které zároveň okamžitě z vnějšku komentovali. Modelový hrdina byl tak vydáván na milost a nemilost nejen kritickému pohledu diváků, ale i herců samotných.

Když jsme při zkoušení hledali nejvhodnější způsob jednání chóru, prošli jsme mnoha zcela odlišnými směry inscenačních postupů a prvků. Od velice expresivní stylizace, kdy herci přehnaním emoce docházeli k její karikatuře, přes zcela civilní nezaujaté herectví, až k „british stone face“, která v konečné fázi působila až roboticky. Nakonec jsme dospěli ke střídání těchto fází.

Modelový hrdina, Gorge Mastromas, se na začátku příběhu ocitá ve škole v první třídě, kde jako nejméně oblíbený žák čelí šikaně. V této části bylo použito výrazného prvku školní fotografie, do které se herci mnohokrát stříhem vraceli. Právě s chórem, který zde představoval školní třídu, bylo zacházeno až roboticky. Herci zde střídali několikavteřinové jednohlasé zastavení pohybu či emoce ve štronzu se zkratkovitým ilustračním napodobením emoce či se zcela civilním komentováním příběhu a Mastromasovy situace zvenčí. Chór fungoval jako mnohohlasý osud, jehož hlasy se mezi sebou dohadují. Zároveň také vstupují do příběhu hlavního hrdiny, jež často zkratkovitě a ilustračně komentují a to se stupňuje až k ironii.

Situace se proměňuje, když Gorge opouští základní školu a přechází na školu střední, kde zažívá své první lásky. Tento přechod mezi obrazy, stejně jako všechny následující přechody, byl doprovázen živou hudbou malého orchestru, který byl po celé představení vidět za konstrukcí. Orchester byl v rámci celku výrazným prvkem, ale do hry výrazně nezasahoval. Největší kontakt s herci nastal, když si u něj Gorge, v rámci jedné romantické situace na střední škole, objednal písničku. Orchester tedy kromě několika momentů, kdy ho některý z herců v rámci situace zastaví či spustí, pracuje automaticky.

Ale zpět k druhému obrazu - Gorgově střední škole. Chór znovu civilně komentoval dění v Gorgově životě, ale objevuje se zde už i prvek, který se v

následném dění bude mnohokrát opakovat. Zatímco byl chór rozmístěn po konstrukci, tedy v zadní polovině jeviště, jeden z herců chóru vystoupil spolu s Gorgem na forbínu. Objevil se zde princip, kdy je Gorge pomocí jednoho až dvou herců vystaven situaci příběhu, zatímco chór do něj vstupuje svými cynickými, upřesňujícími či zpochybňujícími poznámkami. Herec na forbíně s chórem tedy otevřeně komunikuje a v rámci situace s Gorgem vše z vnějšku hodnotí. Dochází ke střihům mezi postavou a hercem/chórem.

Tento princip prostupuje celou první polovinu hry. Ve druhé polovině přichází změna. S chórem se celkově pracuje méně, často funguje už jen jako kulisa či jako svědek dění. Divákovi se tak otevírají situace (odehrávající se mezi Gorgem a jedinci z chóru) o mnoho intimnější.

Byla jsem obsazena do role Gorgovy matky a současně také do role Tanyi, Gorgovy velké lásky. Zatímco jako matka jsem z role skoro nevystupovala, jako Tanya jsem často využívala principu, kdy jako herečka a svědkyně hodnotím situaci z vnějšku.

Obě role, stejně jako všechny ostatní role chóru, byly zkratkovité. Má matka byla v kontrastu s otcem milující až přestarostlivou konzervativní ženou. V první scéně, která celou hru otevřela, popisovala matka se svým manželem a otcem Gorge Gorgovo početí, průběh těhotenství a narození. V jemně nasvícené scéně jsme stáli se spolužákem Matějem Vejdělkem v bodovém reflektoru. Adam s Kristýnou tak vytvořili intro, které působilo jako dokumentární záznam dvou průměrných padesátiletých rodičů. Jsou nejistí, špatně skrývají letitý nesoulad a snaží se odpovídat na lehce intimní otázky. Ty nejsou kladeny nahlas a divák se tedy pouze domýšlí. Snaha o seriózní výpověď, inteligenční průměrnost a společné manželské rýpání – to vše vytvořilo mírně komickou situaci a pozornost poutající začátek.

Na rozdíl od této situace byly situace s Tanyou již ve sledu událostí a mnohem více zdůrazňovaly princip střihu mezi hercem a postavou. Celá situace začínala výrazným tanečním prvkem na pomyslné taneční party, a tak byl zdůrazněn pocit bezstarostného mládí a radosti. Stejně jako u ostatních postav, bylo i u Tanyi

zvýrazněno několik osobnostních rysů, které mi umožňovaly ji ve zkratce charakterizovat a zároveň stříhat mezi vnějším pozorovatelem a postavou v situaci. V mém pojetí byla Tanya veselá dívka. Její nekonečný smích mohl na okolí působit až nepříjemně. Byl způsoben životní bezstarostností a užíváním drog, kterému s Gorgem v období jejich lásky značně holdovali. Vnější pohled mi umožňoval hodnotit Tanyu z mnoha stran. Omluvně se pousmívat nad jejím nekonečným smíchem, kriticky hodnotit její zálibu v drogách a konečně s lítostí, ale s odevzdaným postojem sledovat, jak se její „mistička slunečního svitu“ hroutí. V situaci totiž došlo ke zlomovému bodu, kdy se Gorge na nějaké party vyspal s jinou ženou, která následně otěhotněla, a on se s Tanyou rozešel. Bolest v jejím srdci byla ztvárněna zmítáním celého těla. Neovladatelně sebou smýkala po zemi, což ale bylo provedeno s odstupem, takže evidentně prosvítal odstup herce od postavy.

V poslední fázi našeho zkoušení jsme si položili otázku, proč takovou hru vůbec inscenujeme a co chceme vyjádřit. Hlavními tématy jsou zde morální konflikt, otázka viny, rezignace či možnost svobodného rozhodnutí. Zdůrazněné téma a opakující se otázka, která provází celou hru a je často pokládána do diváků, je otázka laskavosti a zbabělosti. Diváci si na ni mohou odpovědět dle svého vědomí a svědomí.

Gorge za svůj život udělá několik rozhodnutí, které radikálně ovlivní vývoj jeho života. Vždy, když bere ohled na ostatní, nevychází ze situace jako vítěz, naopak se posouvá spíše dolů. Uprostřed hry se plánovitě rozhodne stoupat a radikálně změnit svůj život. Přestane brát jakékoli ohledy na ostatní. Směřuje jasně za svými cíli, kterých postupně dosahuje čím dál děsivějšími metodami. Osud je neúprosný a i Gorge potká bod zlomu, kdy se jeho intriky málem „provaří“. Nakonec se tak sice nestane, ale Gorge dožívá druhou polovinu svého života opuštěný a sám, obklopen pouze svým bohatstvím. Divák je v nejistotě, zda si celý tento trest uvědomuje, či zda zatvrzele netrvá na své rozporuplné spokojenosti. Odpovědí je kombinace obojího.

Domnívám se, že vstoupit s touto inscenací do Disku, bylo to nejlepší, co nás mohlo potkat. Adam s Kristýnou výsledný tvar dlouho hledali a často proto radikálně měnili již zakotvené situace. S tím se počítá, jelikož vstupovali do Disku poprvé stejně jako my. Velice mi vyhovoval systém, kdy se hra týden čte, týden staví a zbytek zkoušení se předělává a piluje. Jako herečce mi to ukazuje oblouk postavy a umožňuje mi to podívat se na hru jako na celek, v jehož rámci je hledání správného klíče pro situace daleko jasnější.

Skvělé bylo také to, že jsme do Disku vstoupili s režisérem a dramaturgyní, se kterými jsme prošli celé studium. Již jsme se výborně znali a přesně věděli, co od sebe můžeme očekávat a jak se společně dobrat k cíli.

S Adamem a Kristýnou mě pojí i podobný smysl pro humor a vkus, a to nám společnou práci usnadňovalo.

Myslím si, že jsem si tehdy začala uvědomovat, že forma brechtovského herectví je mi mnohem bližší, než herectví velké a melodramatické. Nechci tento rozpor zobecňovat, ovšem v rámci odstupu od postavy, nadhledu herce nad rolí a jisté ironie a vtipu se cítím mnohem přirozeněji a celé představení je mému vkusu bližší. Nevím, třeba se moje vnímání brzy změní a já si budu myslet o herectví pravý opak.

V rámci inscenování Mastromase jsem si uvědomila, jak moc mě ovlivňuje scénografická, kostýmová a hudební složka. Nevím, jestli je to dobře nebo špatně, ale jsem na tyto tři složky velice citlivá. Je to pouze odhad, ovšem kdybych měla říci, kolik úspěchu či neúspěchu zpracování mé role závisí na těchto složkách, odhadla bych to na 30%, což mě zároveň děsí. Ještě nevím, jak s tím pracovat a jestli s tím vlastně pracovat. Fakt, že scénografie, kostým a hudba herce ovlivní, je ale samozřejmý.

Když je inscenace v souladu s mým vkusem a všechny tři složky můj výkon posouvají k lepšímu, je to opravdu příjemné a přináší mi to velkou radost. Najednou cítím, jak začínám mít jasno v nejasnostech a jak doplňuji detaily, na které bych jako kdyby nepřišla sama.

Když se tyto složky od mé představy odklánějí, způsobuje mi to, že se ztrácím a občas i dlouhodobě zaseknu v celkovém vývoji role. V těchto chvílích se snažím svůj sklon k čerpání z hudby a scénografie minimalizovat, ovšem často jen s malým výsledkem. Když k tomu dojde, nejsem nikdy spokojená, ale uvědomuji si, že kdybych nevnímala tyto složky v takové míře, mohlo by to být lepší.

Nevím, zda je to dobře či špatně. Doufám, že dobře, jen se s tím musím ještě naučit pracovat. A pokud nebudou scénografie, kostýmy či hudba odpovídat mým představám, nechci se nechat strhnout a ovlivnit.

Zkoušení naší první diskové inscenace *Rituální vražda Gorge Mastromase* hodnotím velmi kladně. Na hře jsme se všichni mnohé naučili a zkoušení probíhalo v opravdu tvůrčí náladě. Byli jsme zvědaví, jaký bude vstup do Disku a radovali jsme se ze společné tvorby. Úspěch, který po premiéře přišel, nás překvapil a povzbudil v tom, že to, co děláme, je správné.

Když jsme inscenaci asi před rokem derniérovali na festivalu v Plzni, vymysleli jsme s Adamem nový konec scény. Tanya se v divokých křečích svíjí na podlaze a vyjadřuje tak smutek ze ztráty vztahu a a z toho, že nemůže mít děti. Zůstávala jsem bezvládně ležet na zemi a Gorge Mastromas (Matyáš Řezníček) se na mě nemohoucně díval a celou scénu komentoval. V Plzni jsem se na konci této scény svinula do klubíčka a vypadala jako dítě v břiše matky, o kterém byla řeč. Ze scény tak v závěru až mrazilo po zádech.

Pracovali jsme na inscenaci průběžně až do derniéry a myslím, že ji to stále osvěžovalo a posouvalo. Byla to hezká spolupráce.

2. POVÍDKY Z VÍDEŇSKÉHO LESA

Povídky z vídeňského lesa byly ve srovnání s inscenací *Rituální vražda Gorge Mastromase* textem o mnoho klasičtější. Když jsem se dozvěděla, kterou hru budeme jako naši druhou diskovou inscenaci dělat, měla jsem velkou radost, jelikož mě lákala její atmosféra. Těšila jsem se, že si po současné „městské inscenaci o úspěchu“ přičichneme k jiné poetice - všeobecné náladě plné očekávání v meziválečném období minulého století a, i když se příběh odehrává povětšinou ve Vídni, až venkovským mezilidským vztahům.

Také fakt, že si Josef Kačmarčík vybral tohoto rakousko-uherského autora, byl pro mě potěšující zprávou. Na konci druhého ročníku jsem totiž nazkoušela jeho méně známou hru *Soudný den* pod vedením režijně dramaturgického dua Kristiána Ivo Kubáka a Marie Novákové. Měla jsem s ním tedy již určitou zkušenost. Přístup Josefa Kačmarčíka se ovšem ukázal od začátku tak rozdílný, že jsem na jakékoli srovnávání brzy zapomněla. S Kristiánem a Mášou se jednalo o tvar site-specific a vybrali si k tomuto účelu prostor Nákladového nádraží Žižkov. Byla mi zde přidělena role mladé provokativní vesnické dívky Anny, která nešťastnou náhodou zaviní srážku dvou vlaků a nechtěně tak způsobí smrt sedmnácti lidí. Na rozdíl od *Povídek z vídeňského lesa* zde byl způsob herectví o mnoho civilnější, někdy až filmový. Blízká vzdálenost diváků a celkový koncept site-specific to umožňoval a velmi mu to dle mého názoru i slušelo. A stejně jako v *Povídkách z vídeňského lesa* a jiných Horváthových hrách, i zde hrála velkou roli otázka viny.

Divadelní svět Ödona von Horvátha dobře vystihuje Marie Resslová ve své eseji *Ticho Ödona von Horvátha*: „V období předcházejícím emigraci, mezi lety 1924-1938, se Horváth pokoušel oné zmatené době porozumět. Ve svých sedmnácti hrách a několika prózách se skrze osudy a charaktery jejich ‚malých‘ hrdinů, obyčejných lidí, z nichž téměř každý touží ‚jen‘ po šťastném životě - lásce a materiálním dostatku - díval na společenské mechanismy i lidskou povahu - na okolnosti, které člověka jaksi mimoděk nutí, aby žil, jednal a mluvil jinak, než by

ve skutečnosti chtěl. Mezi postavami Horváthových her jsou úředníci, kteří předpis cení nad vše, pokrytečtí měšťané i drobní živnostníci, mladé ženy, které ztrácejí životní lásku i existenční naději, policisté, nezaměstnaní i zloději, podvodníci i zkrachovalé existence... Sám říká, že ve svých hrách chce: „ukázat gigantický boj mezi individuem a společností, ono věčné zápolení v němž nemůže dojít k míru - leda k letnému okamžiku iluze, že zbraně jsou v klidu... Tento beznadějný boj se odehrává v oblasti živočišných pudů a otázka heroismu nebo zbabělosti není než otázkou formy té živočišnosti, jež, jak víme, nezná ani pojem dobra ani pojem zla.“ Snad proto se i ty lidsky nejpokleslejší postavy jeho her jeví svým způsobem nevinné, že autor jejich jednání nekomentuje ani nesoudí, jen s jistým pobavením a zároveň smutkem pozoruje a ukazuje...”

Německo i Rakousko mě velmi zajímají. Učila jsem se německy třináct let a ráda obě země navštěvuji. Zajímá mě jak jejich kultura, ekonomika i nádherná příroda, tak hlavně jejich současné politické stanovisko vůči uprchlické krizi. Jejich neuvěřitelná velkorysost, vyspělost, obětavost a nadhled nad situací. Domnívám se, že se tyto jejich vlastnosti objevují i v mnoha Horváthových hrách.

Proces zkoušení pro mě u této hry neprobíhal tak samozřejmě a plynule, jako při zkoušení naší předchozí inscenace. Když jsem si hru poprvé přečetla, říkala jsem si, že je zde jedna role, kterou bych opravdu hrát nechtěla. A to role Matky. Nebylo to tak, že by mi její linka připadala úplně plytká, nezajímavá a bez vývoje, ale po přečtení jsem vůbec nevěděla, co si mám myslet o jejím charakteru. Pokaždé, když si přečtu nějakou hru, samovolně se mi spustí vnitřní proces, který mě nutí ztotožňovat se s postavou a hledat společné prvky, ale táhne mě do mé vlastní fantazie a nutí mě představovat si, jak bych si s takovou rolí poradila. Samozřejmě, že se jedná o základní předpoklad pro nadcházející tvůrčí proces. Zde však tento pocit nenastal. Právě naopak. Jakmile mě poprvé napadlo, že chci hrát cokoli, jen ne Matku, připadalo mi, jako by se ve mně tato myšlenka bez mého přičinění sama začala zvětšovat. Zároveň jsem si dobře uvědomovala, že v sobě tento pocit pěstuji a vlastně i možná nevědomky tuto roli přitahuji. Nedokázala jsem se tomu ubránit.

A nakonec se tak i stalo. Zjistila jsem, že hraji roli Matky a tety Herty, což byla jedna ze dvou tet, které chtěl Josef Kačmarčík inscenovat jako siamská dvojčata. Uvědomovala jsem si, že je přede mnou velký úkol. Zpracovat roli, kterou jsem sama ve svých očích měla již velmi zošklivenou, a sama sobě jsem tak bránila v tvůrčím procesu. Neměla jsem před sebou žádný předobraz, a ať jsem se snažila sebevíc, připadalo mi, že se nedokážu chytit ničeho, co by mi pomohlo se k roli zpracovat.

Několik prvních týdnů se tak podobalo tápání ve tmě, kdy jsem se snažila na zkouškách zachytit jakýkoliv inspirativní moment či detail, který by mě navedl na cestu. Bez znatelného výsledku.

Zkoušení naší inscenace půlily prázdniny. Nikdo z nás z toho nebyl nadšený a všichni jsme se obávali, že práce odvedená před prázdninami vyprchá a přijde zcela vniveč. Naštěstí se opak stal pravdou. Když jsem zcela ztracená a nevědoucí jak se vymotat ze tmy na konci školního roku opouštěla školu, byla jsem ráda za skoro dvouměsíční pauzu. Doufala jsem, že mi pomůže můj blok překonat a na roli i hru se podívat s nadhledem z nového úhlu.

Zkratkovitost a určitá karikatura postav, kterou se nám Hana Burešová se Štěpánem Otčenáškem snažili těsně před prázdninami objasnit a přiblížit, získala po této dvouměsíční pauze o mnoho jasnější kontury. Domnívám se, že právě to bylo pro mě záchranným lanem, které mě z mého tápání do jisté míry vytáhlo. Do jisté míry proto, že v konečném výsledku jsem zcela spokojena nebyla.

Obtížnost role jsem shledávala i v jejích krátkých výstupech. Bojovala jsem zde s koncentrací a uvolněním. Role matky má ve hře tři odlišné výstupy, které jsou časově rozmístěny daleko od sebe. S prvním výstupem, kdy Matka vítá syna ve své chalupě, jsem problém neměla. Ten nastal až v dalších dvou scénách, kdy jsem musela ve velmi krátkém úseku a ve zkratkovitosti jak dialogů, tak situací, zahrát konflikt s Babičkou. Matka se jí v důsledku své submisivní povahy nedokáže vzepřít a jen přihlíží k úmrtí dítěte.

Na svou přítomnost na jevišti a na přítomnost publika si každé představení musím několik minut zvykat. Odbourávám za tuto dobu nejen zbytky nervozity,

ale pokaždé mi opravdu chvíli trvá, než se náležitě uvolním a zvyknu si. Zkoušela jsem, zda není možné projít tímto procesem již v zákulisí, a na jeviště přijít již připravená, uvolněná a koncentrovaná na danou věc. Do jisté míry to samozřejmě jde, ale opravdu záleží na situaci a hře. Vlastně se mi nikdy nepodařilo vykonat tento proces v zákulisí stoprocentně. Vždy těch několik minut na začátku cítím. Možná, že se to časem naučím, ale psychologicky si nejsem jistá, zda je to vůbec možné.

A to byl právě problém s mojí rolí Matky. Poslední dvě scény, kdy je ve velkém stresu, byly pouze krátkými vstupy do hlavní linky příběhu. A obtížná byla i vyhrocenost obou situací. V touze přesně nasadit tón, který jsem chtěla, jsem často cítila sklony ke křeči. Když jsem se snažila uvolnit a už už se mi to dařilo, scéna skončila. Sotva jsem si zvykla na svou přítomnost na jevišti, už jsem z něj byla pryč a čekala na další výstup, který přicházel po velké odmlce až na konci posledního dějství. A já si tak musela tímto procesem projít ještě jednou. Občas se mi stávalo, že v rámci boje s koncentrací a obavou z křeče jsem zjistila, že scénu podehrávám. A to bylo další úskalí, kterého jsem se snažila vyvarovat.

Bylo by logické, že s tímto problémem budu bojovat i v druhé roli této inscenace, roli tety Herty. Tady jsem ale problém neměla, atmosféra i nálada byly odlišné. V kontrastu s psychologicky těžkou situací Matky nebylo obtížné na několik minut spadnout do situace klevetivých tet, které řeší povrchní problémy. Zde jsem se setkávala s docela jinými úskalími.

Jak jsem již předestřela, režisér Josef Kačmarčík se rozhodl obě tety inscenovat jako siamská dvojčata. Mou siamskou sestru, Tetu Bertu a Babičku hrála Veronika Lapková. Musím bohužel říct, že jsem tuto i když velmi malou roli považovala za nejméně zpracovanou za celé období působení v Disku a občas se mi stávalo, že jsem se jako herečka na jevišti styděla, že není dotažena lépe.

Začáteční princip byl velmi sympatický. Chtěli jsme vytvořit siamská dvojčata na základě zcela souměrné pohybové stylizace. Domluvily jsme si několik pohybových zkoušek s Martinem Packem, který přislíbil pohybovou spolupráci. Jelikož nám ovšem chyběla celková vize, ztratily jsme se v jakési mezifázi, kdy

jsme se napůl snažily pohybovou jednotnost dodržovat a napůl jsme hrály každá sama za sebe. Toto „napůl“ se stalo dle mého názoru hlavním důvodem celého neúspěchu. Snažily jsme se zorientovat v se celku, práce na rolích Babičky, Matky i obou tet tak byla stále odsouvána do pozadí. Přiznám se, že když na to teď zpětně vzpomínám, mrzí mě to, ale musím říct, že mi vlastní výkon v roli Tety Herty připadá až ochotnický. Vize celkově souměrné stylizace je dle mého názoru skvělý plán, který se nám ovšem nepodařilo uskutečnit a to i kvůli tomu, že jsme si na začátku neuvědomily jeho obtížnost. Naprosto přesná souměrnost a načasování našich gest a pohledů by vyžadovalo svědomitou každodenní detailní práci a ne pouze několik pohybových zkoušek, které nám celkový styl pouze nastínily, a my jsme se tak dostaly do této mezifáze. Také obraz, kdy neúspěšný Kouzelník jako zázrakem obě tety oddělí, nedával zcela smysl, do hry nepatřil a jeho konečné vyškrtnutí celkovému tvaru rozhodně prospělo. Tetám to však vzalo jakýkoli zvrát či malý oblouk v linii jednání.

3. OPILÍ

Jestliže jsem při zkoušení *Povídek z vídeňského lesa* bojovala s předpojatostí vůči své roli, u zkoušení naší třetí diskové inscenace jsem zažila pravý opak. Jednalo se o hru *Opilí* od jednoho z nejhranějších současných ruských dramatiků Ivana Vyrypajeva. Po přečtení této hry, rozdělené do osmi částí, kdy každá postava vystupuje ve dvou z nich, mě nejvíce zaujaly dvě situace. Tzv. „šeptání Boha“, kde se divák stává svědkem rozlučky se svobodou mladého Maxe a kam mu jeho přátelé pozvou prostitutku Rózu, a situace poslední, jejímž tématem je lidské odevzdání se těsně před smrtí. V obou situacích se vyskytovala moje postava, prostitutka Róza.

Ivan Vyrypajev je spojován s hnutím „novaja drama“¹, které se objevilo v Rusku v polovině 90. let a trvá prakticky do současnosti. Rozhovor s Ivanem Vyrypajevem, který poskytl Divadelním novinám na podzim roku 2011, zaznamenala Marcela Magdová: „Pro mě je novaja drama skupina dramatiků, která píše hry na aktuální témata. Sám s označením ‚novaja drama‘ nesouhlasím, protože jako historický pojem existovalo již na přelomu 19. a 20. století a označovalo takové osobnosti, jako byli A. P. Čechov nebo A. Strindberg. Jestli se tím míní dramatik píšící aktuálně, tak ano, to jsem také já. V Rusku je to jednoznačně progresivní divadelní směr. Snaží se hledat a nacházet podstatu teatrality. V jeho rámci vznikají i špatná představení, ale podstatné je, že je to proces hledání. Znamená horkou současnost, proces ve stadiu evoluce. Nejen evoluce divadelní, ale i společenské. Mění veškerá paradigmatata. Nejde jen o inovaci textu. Současné texty často nepřinášejí nová, v divadle nevyzkoušená témata. Je v nich zakódován nový způsob komunikace mezi jevištěm a divákem, nový vztah herce a diváka. Je to dialog. Pro mě je to něco jako nanotechnologie.“

¹ Novaja drama – hnutí usilující o zpracování aktuálních témat současným divadelním jazykem

Právě ono hledání podstaty teatrality se pro nás stalo velkým úkolem. Děj hry se odehrává během jedné letní noci, kdy se divák stává svědkem příběhu patnácti postav. Tyto postavy, svedené dohromady osudem jednoho večera, zastihuje uprostřed noci již ve velmi opilém stavu. Divákovi jsou představeny čtyři obrazy, kde se střetávají v dramatických situacích. Z nich odcházejí pozměněné do druhé poloviny, ve které se následně mezi sebou promíchají a dochází ke konfrontaci úvah z poloviny první a následně i k novým závěrům.

Ivan Vyrypajev je často přirovnáván k Čechovovi současnosti. Sám se vůči tomuto přirovnání striktně ohrazuje, jak je patrné i v rozhovoru s Marcelou Magdovou: „Všechno a všichni mají svůj čas a místo. Jsem přesvědčen, že dnes nemají jeho hry současnému divákovi co nabídnout. Ano, jsou to velká dramata, která nás mohou mnohému naučit. Mám je velmi rád, ale dnes by se měly inscenovat především současné hry. Podle mého je divadlo obrazem toho, co se odehrává právě teď. Když se dnes uvádí Čechov, režisér neuvádí přímo jeho, ale svůj pohled na společnost na pozadí Čechovova textu. Proto, myslím, je lepší uvádět současné texty.“

Divadelní hra *Opilí* je textem plným úvah o Bohu. Postavy se v rámci pokročilého stavu opilosti uchylují k rozjímání o smyslu života. Plni alkoholového opojení se uchylují k rezolutním životním pravdám a změnám. Tato témata se neobjevují ve hrách Ivana Vyrypajeva poprvé. Výraznou roli hrají např. i v jeho dřívějších hrách *Genesis č. 2*, *Červenec* či v jeho první a velmi úspěšné hře *Kyslík*. „Bůh je podstata, od které lidé odvozují smysl své existence. Když o podstatě života přemýšlíte, když ji chcete aspoň trochu pochopit, vždycky se nakonec dostanete k Bohu. A už od starého Řecka je Bůh jako hrdina úzce spojen s dramatem. Poslední dva roky ale píšu úplně jiné hry, tam už Bůh není...“

Právě bilance mezi životní pravdou, existencí, vnímáním Boha a alkoholovým opojením vytváří poutavý kontrast. Divák je uveden do situací, kdy je zcela pohlcen předloženými úvahami, které sám ihned střízlivě zpochybňuje a pousmívá se nad jejich alkoholickou naivitou.

Režisérka Alžběta Burianová a dramaturg David Košťák se rozhodli právě tuto setrvávající opilost uchopit po svém. Vyzdvihnutím určitých opileckých znaků vytvořili specifický jazyk a jednotnou pohybovou stylizaci všech herců, a tak bylo možné mnoho částí hrát zcela „střízlivě“, a tím dát důraz na upřímnost myšlenky, která opilost jednoznačně provází. Ve druhé polovině hry se i tato opilecká stylizace objevovala už pouze zřídka a poselství hry se tak přesunulo ještě dále k úvahám o Bohu, podstatě člověka a životní pravdě.

Alkohol zavírá mozek a otevírá srdce.

Když jsme začali zkoušet *Opilé*, shodli jsme se s Alžbětou i Davidem, že je třeba najít pro moji roli specifický pohybový jazyk, který nebude násilný, ale bude mou postavu odlišovat od ostatních. První představou bylo, aby bylo na první pohled zřejmé, že jde o prostitutku. Ale použít k tomu pouze detaily a někdy až filmové herecké prostředky. Pracovali jsme na této pohybové složce velmi pečlivě, až jsme došli k výsledku, který jsme nechali volně plynout a přizpůsobovat se hře. Zlom nastal po první oblékané zkoušce. Dostala jsem černé tílko, upnutou stříbrnou sukni, džínovou bundu, ale co bylo hlavní - výrazné červené boty na podpatku. A nastala velká změna. Můj výkon v tomto kostýmu začal z ničeho nic působit přehnaně. Najednou jako kdyby vymizela obyčejnost, upřímnost a dobrosrdečnost postavy, kterou jsme se v kontrastu s pohybovou stylizací snažili držet. Nakonec se ukázalo, že nejlepším řešením bude, když se vzdám skoro celé své pohybové stylizace a budu hrát „pouze“ vše ostatní, k čemu jsme v rámci role došli a prostitutku za mě zahrají mé červené boty.

Celou hru zvláštním způsobem prolíná téma filmového festivalu, o kterém několik postav tvrdí, že jej nedávno navštívili. Dokonce evidentně citují ukázky z jednoho a téhož filmu. Alžběta s Davidem se rozhodli jako expozici uvést obraz, kdy všechny postavy sedí zády k divákům a sledují trailer k tomuto filmu. Schválně vybrali „béčkový“ film o Muhammadovi, kterým se všechny postavy hned ze začátku pomyslně „opijí“ a plny osvětlení odcházejí z jeviště a zůstávají pouze dvě, jež otevírají první scénu.

Tento trailer doprovází elektronická hudba českého excentrika Vetolina (pseudonym), která hraje v inscenaci významnou roli. Vyskytuje se nejen na začátku jako hudba filmová, ale tvoří i mezníky mezi všemi částmi a vytváří i podbarvení pro stylizované pohybové části. K tomu se ještě dostanu dále.

Jedná se o techno. V tomto stylu hudby je kladen důraz na výrazný rytmus, poměrně rychlé tempo a hlavně opakující se hudební prvky. Sloučení těchto částí může vyvolat u posluchače až jistý druh extatického stavu, což se perfektně hodilo do naší inscenace. Na začátku jsem se zmínila, že mě zvolená hudba inscenace velmi ovlivňuje. V tomto případě jsem ji považovala za skvělé rozhodnutí. Nejen, že zcela zapadala do koncepce, stylu a nálady inscenace, ale dle mého názoru ji posunula ještě o dvě příčky k lepšímu a mě pomohla se v inscenaci lépe uvolnit, celou atmosféru lépe pochopit a zorientovat se v jejím rytmu. Zesílila i můj cit pro detail. Tento druh hudby poslouchám i v soukromí a tak jsem si opravdu nemohla přát nic lepšího. Byla zcela podle mého vkusu.

Na konci první poloviny se divák octne na rozlučce mladého Maxe se svobodou. Jeho kamarádi mu proti jeho vůli pozvou prostitutku Rózu. Večer je již v pokročilé fázi a celá skupinka se přesouvá do vegetariánské restaurace Maxových rodičů. Zde expresivně až extaticky tančí. Z tance pomalu a vyčerpaně odpadávají a startují celou situaci. Ta se ze začátku rozvíjí v docela absurdních rozhovorech např. proč v restauraci není žádné maso, zda jsou vegetariáni fašisti, či jak se Róza doopravdy jmenuje, když se nejmenuje Róza. Tyto absurdní dialogy prolíná stylizovaný pohybový moment, který v rámci inscenačního klíče znázorňuje opilost postav. Jedná se až o pohybově groteskní rvačku, která je vyvolána právě diskusí, zda Maxovi rodiče jako vegetariáni jsou nebo nejsou fašisti. Postavy na jejím konci i v rámci alkoholové únavy z rvačky postupně odpadávají a situace pomalu přechází k jinému z absurdních dialogů.

Významnou a zásadní roli hraje v tomto obraze okamžik, kdy jeden z přítomných začne hovořit o šeptání Boha. Šeptání slyší jeho bratr katolický kněz, kterého on ovšem nemá. Z výsměchu všech ostatních přítomných se postupně stává souběh zcela zásadních přiznání, kdy všechny ostatní postavy odhazují svůj

realistický pohled na svět a k občasnému naslouchání šeptání Boha se přiznávají. V tomto okamžiku se zcela jasně ukazuje kontrast alkoholového opojení a vyššího principu, kdy herci oscilují na hraně mezi realitou a snem a divák se může pouze dohadovat, co přetrvá a co se stane pouze úsměvnou myšlenkou cesty dlouhého dne do noci. Když na konci postavy za stálého objímání společně upadají z extatického smíchu do zcela upřímného nešťastného pláče, diváka až mrazí.

Tato inscenace bylo o oscilování na hraně komičnosti, absurdity, alkoholového opojení a vážných úvah o Bohu a smyslu života, smyslu a postradatelnosti bytí, upřímnosti, odvaze k rozhodnutí, odvaze se odvázet, odvaze zapomenout a odvaze navázat vztah.

Myslím si, že se při našem působení v Disku střídaly dobré a špatné inscenace. Zkoušení *Opilých* pro mě bylo jedno z nejhezčích, které jsem v Disku a celkově na DAMU zažila. Inscenace odpovídala mému vkusu. Vždy, když někdo z nás přišel s novým nápadem, cítila jsem, že posouvá inscenaci dál. Rozuměla jsem záměrům v hudbě, scénografii i kostýmech, velmi se mi líbila hra samotná i moje postava, a s Alžbětou, Davidem a ostatními spolužáky jsme se posouvali směrem, který mi byl více než sympatický. Po slepém tápání při *Povídkách z vídeňského lesa* to pro mě byla úleva. Samozřejmě, že bych dnes spoustu věcí dělala jinak, ale tak tomu bude zcela jistě vždy. Na tuto inscenaci ráda vzpomínám.

4. RACEK

Inscenace *Racka* byla naší první zkušeností s hostujícím režisérem, za což jsme byli velice vděční. Tři společné práce s našimi spolužáky z režie-dramaturgie a nyní setkání s jedním z nejzkušenějších režisérů v Čechách byla, myslím, nejlepší kombinací, jakou jsme si mohli přát.

Také výběr titulu nám od začátku vyhovoval. Věděli jsme, že *Racek* je jedna z nejčastěji inscenovaných her, ale od konce prvního ročníku, kdy jsme zkoušeli úryvky z Čechovových her, jsme všichni podvědomě tíhli k tomu, zkusit to ještě jednou.

To, co bylo naší největší výhodou při zkoušení *Opilých* či *Rituální vraždy Gorge Mastromase*, se zde stalo největším problémem. Byl to společný vkus, podobný cit a fakt, že se známe již několik let. S režisérem Ivanem Krejčím jsem se v tomto ohledu nedokázala shodnout. Po první čtené zkoušce jsem si uvědomila, že postavu Máši, kterou jsem hrála, chce táhnout zcela jiným směrem, než jsem si ze začátku myslela já. To by ještě nebyl problém. Nechci, aby toto mé tvrzení působilo naivně. Samozřejmě, že si nemyslím, že se herec a režisér musí ihned na první čtené shodnout v pocitu, který v nich hra vzbuzuje. A pokud se tak nestane, má další spolupráce pouze malou naději na úspěch. To si opravdu nemyslím. Ale po seznámení se s Ivanem Krejčím jsem si nebyla jistá, zda budu umět porozumět jeho citu a vkusu, se kterým chtěl vést inscenaci. Jedním z dalších aspektů byl fakt, že Čechovova *Racka* režíroval již před deseti lety v ostravské Aréně s herci, které si pečlivě vybíral a inscenace měla velký úspěch. My jsme byli ročník, který on vůbec neznal, a přesto se rozhodl inscenovat *Racka* znovu. A to velmi podobným způsobem. Když jsem pak viděla herečku, která hrála Mášu tehdy v ostravské Aréně, konečně jsem pochopila, co po mně tenkrát Ivan Krejčí chtěl. Také se zde projevilo, že jsem tehdy nadhled postrádala. Nedokázala jsem se nad rolí Máši s klidem zamyslet. Připadá mi, že jsem se křečovitě zablokovala, a to mi ve výsledku bránilo v jakémkoli postupu.

Ivan Krejčí směřoval Mášín smutek do agrese. Hlavní připomínkou a cílem bylo, aby o sebe postavy křesaly. Jeho představou bylo, že Máša svou přecitlivělost zakrývá agresí. To se mi jevilo jako sympatický výklad, se kterým, ač byl mému názoru na Mášu velmi vzdálený, jsem se dokázala ztotožnit. Problém nastal při zkoušení, kdy jsem začala tápat ve výkladu a způsobu agrese. Nerozumněla jsem předobrazu Ivana Krejčího, a tím pádem ani jeho připomínkám. To způsobilo, že jsem se ve své postavě začala ztrácet a dostávala jsem se do křeče.

Dalším problémem, jak se brzy ukázalo, byla odlišnost představy našich profesorů, kteří se chodili na zkoušky průběžně dívat. Jejich představa Máši se dle mého názoru podobala mé představě po prvním přečtení, ale tím pádem se v mnohém odlišovala od představy Ivana Krejčího. Například Ladislav Mrkvička, stejně tak jako já, postrádal v jejím výkladu bolest, kterou postava svou agresí překonává. Rozumněl agresivnímu výkladu, ale nerozuměl jako divák, proč je Máša taková jaká je. A jevila se mu tím pádem jako plochá figura. S jeho názorem jsem souhlasila, ale když jsem se pokusila tuto bolest do své figury vmístit, dostala jsem se do rozporu s výkladem Ivana Krejčího. A tak jsem dlouhou dobu zkoušení balancovala v této nerovnováze a ztracenosti. Dnes na mě toto tápání působí zmatečně. Domnívám se, že kdybych se stejně jako u *Povídek z vídeňského lesa* na chvíli odstříhla, uklidnila a měla čas si vše v hlavě srovnat, nejspíše bych roli mnohem lépe porozumněla. Kdy si ale může herec v rámci zkoušení dovolit dvou měsíční prázdniny, aby si vše ujasnil? Nikdy. Proto se nyní snažím naučit se nabýt odstup, nadhled a uvolnění jiným způsobem. Ale až budoucnost ukáže, jestli má cesta byla správná.

Ivan Krejčí se v *Rackovi* nepokoušel o žádný experimentální tvar. Nejednalo se ale samozřejmě ani o dobovou inscenaci, která je pouze popisnou interpretací hry samotné. Scéna byla moderní, výrazným prvkem byla skupina bílých zahradních plastových židlí rozmístěných různě po přední polovině jeviště. V levém zadním rohu se nacházel snížený praktikábl, nad kterým viselo promítací plátno. Zbylé dvě třetiny zadní části jeviště ohraničoval velký bílý průhledný vchod,

evokující verandu. Celou scénu osvětlovaly žluté žárovky, které v případě potřeby vytvářely atmosféru noci.

Scéna na mě nijak nepůsobila. Když jsem vkročila na jeviště, necítila jsem žádnou atmosféru. Připadala jsem si jako ve třídě s prvními náznaky kulis - což by v případě, že by se jednalo o záměr, samozřejmě nevadilo. Podobně tomu bylo i s kostýmy. Nerozeznávala jsem v nich žádný společný styl, výtvarný záměr či myšlenku. Odpovídaly základním prvkům a charakterům našich postav, ale nijak je neposouvaly a nekonkretizovaly.

Nechci budít dojem, že se mi s Ivanem Krejčím zkoušelo špatně. Jeho zápal pro věc, nadšení a energie, se kterou zkoušel byla neuvěřitelná a mě jako herečku povzbuzovala a nabíjela.

Když jsem se hlásila na DAMU, byl mým nejoblíbenějším souborem Činoherní klub v sedmdesátých a osmdesátých letech. Fascinovala mě pospolitost, přátelství, humor, vkus i pojem divadla jako společné dílny, kterou tento divadelní soubor nepochybně byl. Když jsem tedy nyní, po studiu DAMU, nastoupila do angažmá v Činoherním studiu Ústí nad Labem, kde je tato atmosféra a společná práce Činohernímu klubu velmi blízká, odešla jsem tam, kam jsem chtěla. Jaroslav Vostrý o tomto typu divadla ve své knize O hercích a herectví píše: „Ve skutečném ansámblu se herci dostává tvořivé provokace také od jeho partnerů. Taková spolupráce se stupňuje, když sám tvořivý proces není založený jenom na budování jednotlivých postav, které teprve jaksi dodatečně - už jako hotové - vstupují do vzájemného styku. Základem je totiž v tomto případě rozehrávání situace vzájemným jednáním. Při takovém způsobu se zmiňované nevýhody hercova tvořivého procesu ruší, protože se tento proces (pod vedením vedoucího a na herectví a herce krajně citlivého režiséra) stává opravdu a v hlubokém smyslu společným. Za takových podmínek se také může změnit hercovo postavení 'dítěte', které musí být chváleno nebo peskováno, aby se chovalo tak, jak si režisér přeje. Herec se stává svobodným dospělým, protože přebírá za společné dílo příslušný díl zodpovědnosti.“

5. POMEZÍ

Jednou z věcí, které mi po škole chybí, je generační divadlo. Přechod ze školy do praxe pro mě nebyl jednoduchý. Za čtyři intenzivní roky, které jsme spolu všichni prožili, jsem si nedokázala představit, co si počnu bez svých spolužáků, společné tvorby a specifického každodenního režimu. Samozřejmě, že se tento pocit dal očekávat a nebyla jsem první ani poslední, kdo ho takto prožíval. Navíc jsem věděla, že to pro mě bude znamenat problém. Od malička jsem jen s opravdu těžkým srdcem odjížděla ať už z hor nebo z tábora. Ale jelikož byl tento odjezd z tábora po čtyřech letech, bylo to pro mě nepředstavitelné.

Nedokázala jsem se na celou situaci vůbec podívat z nadhledu a trochu jsem se utápěla ve svém smutku a nejistotě z budoucnosti, kterou jsem si zároveň nechtěla připouštět. Tak jako všem mi nakonec pomohly prázdniny. Hlavní zlom přišel, když jsem ve volné chvíli, mezi dvěma zkoušeními, odjela sama na dva měsíce do Berlína. Až tehdy jsem za sebou zavřela jednu kapitolu a dokázala se otevřít druhé.

V tomto přechodném období na konci studia jsem zkoušela imerzivní představení *Pomezí*. Jednalo se o projekt s divadelní skupinou Pomezí, který jsme inscenovali v opuštěném domě na Florenci. Měla jsem s imerzivním divadlem již malou zkušenost, jelikož jsem v první polovině třetího ročníku právě s touto divadelní skupinou nazkoušela představení *Letec ve vile Nekázance*. Setkání s tímto typem divadla pro mě byla jednou z nejzajímavějších škol, které jsem zatím měla tu čest poznat.

Tříhodinová improvizace v třípatrovém prázdném domě, který je scénograficky pojat jako malé městečko kdesi v horách v meziválečném období (což nehraje významnou roli). Dějí se zde zvláštní věci, které všichni obyvatelé městečka považují za normální a přirozené. Pro mě to byl krok do neznáma.

Nejvíce mi na katedře činoherního herectví chyběla výuka improvizace. Proto pro mě byla spolupráce se spolužáky z katedry alternativního divadla tak důležitá.

Mnohokrát jsem si všimla, že mnozí z mých spolužáků z alterny nejsou schopni vystavět daný text či vytvořit oblouk nebo vrchol, což je na katedře činohry jedna ze základních věcí, ke které jsme pevně vedeni již od prvního ročníku. Ovšem jejich obrovskou výhodou je právě improvizace a s ní otevření se všem okolnostem a nenadálým podnětům, které mohou přijít a v rámci hry přicházejí. A s tím vším samozřejmě i patřičné uvolnění, sebevědomí a nadhled nad situací.

Všechny situace v *Pomezí* nemají daný text. Existují pouze body, které si postavy mezi sebou musejí říct, či fakta, která se mají sdělit divákovi. Situace tedy vznikaly na základě improvizace na dané téma, a tak bylo po dlouhém zkoušení stále mnoho situací nevýrazných, bez rytmu, bez vrcholu či bez tempa. Mnohdy byla situace tak plytká, že jsem na začátku vždy bojovala s pocitem trapnosti. To se ovšem ukázalo jako klíč ke všemu. Moji spolužáci z alterny se skoro vůbec nezabývali tím, jak situaci vystavět, ale snažili se co nejvíce vytěžit z podnětů, kterých se jim v daný okamžik dostávalo, a reagovat tak pokaždé na něco jiného. Musím přiznat, že pocit, kdy se člověk uvolní natolik, že se tomu všemu otevře, mi byl do této doby zcela neznámý. Také rozložení sil na celé představení pro mě bylo nové. Tři hodiny improvizovat v domě, který má tři patra, nebylo jednoduché. První tři měsíce jsem se setkávala s tím, že jsem uprostřed představení měla krizi, cítila jsem únavu a přestávala se koncentrovat. Našla jsem si ovšem řešení a na chvíli jsem proto improvizovala spánek. To se v rámci dalších repríz ukázalo jako velmi vhodné, divák si nebyl jist, zda opravdu spíte či ne, jak dlouho to případně bude trvat a jestli má tedy zůstat nebo se odebrat jinam. V rámci reprízování jsem se naučila rozložit si síly na celé představení.

Připadalo mi to tedy jako nejlepší kombinace, kdy jsme se od sebe s alternou navzájem nenásilně učili. My jsme je naváděli, jak pracovat s vrcholem a obloukem, a oni nám ukazovali, jak zacházet s divákem, využívat k situaci pokaždé jiné podněty a přitom se neztrácet v příběhu. Jakmile jsem se v celkovém konceptu trochu více zorientovala a cítila pevnější půdu pod nohama, začala jsem objevovat co všechno si mohu v tomto tvaru dovolit v komunikaci s divákem. Později jsem na tomto přístupu odlišila svou roli od všech ostatních a to konceptu velice sedělo.

Bylo poučné sledovat, jak se každá role reprízováním tvaruje a definuje vůči rolím ostatním. V mém případě šlo hlavně o postoj k divákovi. Začalo mě bavit komunikovat s divákem a přirozeně se s ním bavit o filosofických otázkách, které moje postava právě řeší a které úzce souvisejí s jejím životem. Bylo vzrušující oscilovat na pomezí divadla a reality. Postupně jsem objevovala, co všechno si mohu dovolit, a hlavně, co je pro komunikaci s divákem nejvhodnější, aby se odvíjela smysluplným směrem a nebyla ani pro jednu stranu nepříjemná či násilná.

Hrát toto představení mě také mimo jiného naučilo jednat. Jednat na jevišti, jednat v situaci, jednat v myšlení. Fakt, že se učit nikdy nepřestanu a že jsem a stále budu na cestě, je samozřejmostí. Rozhodně jsem cítila posun, a to posun v některých ohledech větší než za své studium na DAMU. Byl způsoben častým reprízováním, improvizací či spoluprací s katedrou alternativního divadla. Volnost této formy mi dovolila se zcela uvolnit, poddat a nechat se unášet děním aniž bych si byla jistá cílem.

Generační divadlo, jsem v tu dobu opouštěla, a proto jsem byla vděčna za tuto příležitost. Zde byla mladá energie velmi cítit a poháněla ho vpřed. Divák si díky této energii, pevnosti, sebevědomí a jistotě, se kterou všichni herci hrají, ani nevšimne, že mnoho situací je založeno na plytkých zápletkách a dialozích. S něčím podobným jsem se setkala poprvé a na začátku jsem byla překvapena a lehce v šoku, že je něco takového vůbec možné. A dokonce to dobře funguje.

Nelze nepoukázat na scénografii, která je v tomto představení jedním z nejspecifičtějších a nejvýraznějších prvků. Celý třípatrový dům představuje městečko v horách, kde všichni jeho obyvatelé žijí odříznutí od civilizace a bez patrného vývoje. Stále pevně dodržují zvláštní místní tradice a vztahy mezi lidmi jsou velmi těsné. Chodby domu fungují jako ulice, kterými se divák může svévolně přesunovat z kadeřnictví do cukrárny, z koloniálu do lesa, z tančírny do kapličky, z vany do postele, z kuchyně do šatny, jak se mu zrovna zlíbí. Herec se tedy ocitá v jiném, snovém konkrétním světě, který mu umožňuje pouze zcela uvolněně existovat. Při mém sklonu k ovlivnitelnosti scénografií to byl ideální prostor.

V průběhu zkoušení i reprízování *Pomezí* moje role prošla zvláštním vývojem. Hraji švadlenku Anežku Březinovou, manželku biologa a vědce Ondřeje Březiny. Ze začátku jsem tuto roli chápala jako tichou submisivní ženu, která je velmi empatická a ne příliš chytrá. Žije pod dominancí svého manžela, který k ní nechová příliš hluboké city a celkově je k ní odtažitý. Anežka jako poctivá křesťanka mu to nemá za zlé a přijímá vše s pokorou jako životní cestu, která jí byla přidělena. To se ovšem mění, když Anežka v rámci hádky s přítelkyní objeví prapodivnou místnost, kde Ondřej schovává své vědecké materiály. Anežka zjišťuje, že její manžel rozhodně není tak nevinný, jak se na první pohled jeví. Je postavena před rozhodnutí, zda se s tímto zjištěním někomu svěřit a ohrozit jejich „poklidné“ manželství a možná i dítě, po kterém touží, nebo o všem pomlčet a stát se součástí potencionálního násilí, ke kterému se Ondřej ve své dílně chystá.

Během zkoušení a reprízování jsem cítila, že mě vše táhne k jinému pojetí role a jelikož to koncept inscenace do určité míry dovoloval, měla jsem možnost si to vyzkoušet. Za celé reprízování jsem prošla mnoha podobami Anežky, od submisivního začátku, přes žoviální tetku, až po chytrou a uvážlivou ženu, která si neví rady, co s pokrytectvím svého manžela. Vždy, když začínáme představení hrát, netuším, kam mě moje role toho večera zavede, a to je na tom to nejzajímavější. Mohu si v představení dovolit a vyzkoušet o mnoho víc věcí, než v představeních jiných, aniž bych narušila celkovou koncepci či linky svých spoluhráčů. Tato svoboda mě velmi baví.

Nechci, aby citát následujícího úryvku působil jako pejorativní srovnání herce (studenta činohry) s nehercem (studentem alterny), ale podobnosti výhod i nevýhod obou výukových cest si, dle mého názoru, nelze nevšimnout. Josef Škvorecký tuto problematiku zmiňuje ve své knize o filmové nové vlně, která kombinaci herců a neherců často využívala:

„V podstatě jsou mezi neherci dva typy. Jedni, kteří dokáží být jen sami sebou - to je kupříkladu maminka v Černém Petrovi - a druzí, kteří to dokáží ‚hrát‘, ale musí být alespoň o jedno poschodí inteligentnější než postava, kterou hrají, to je příklad Petra a jeho tatínka... oni vlastně nehrají sebe, ale parodují, i když smrtelně

vážně. Mají strop určený vlastní inteligencí, zatímco herci dovedou duševně žít roli nad své poměry... Velice prospěšné je kombinovat dobrého, ale skutečně dobrého herce s nehercem. Pomůže to oběma... herec pochytí na jedné straně od neherců nedefinovatelnou schopnost vyjadřovat se bez afektů a zase na druhé straně jim naočkuje důležitý smysl pro vyjádření pointy... Hodnota neherců spočívá především v jejich neopakovatelnosti.”

Tak jako se mnoho herců činoherního divadla snaží vyvarovat se nekontrolovatelných situací, kdy se herec nechává unášet na vlně improvizace, aniž by soustavně hodnotil, kam ho zrovna tato vlna zavede a jestli vůbec stojí něco z toho za to, tak mnoho herců alternativního divadla nedokáže vytvořit smysl textu a vystavět ho k pointě. Domnívám se, že spojení absolventů obou dvou cest do jednoho projektu je cenou zkušeností, ke které jsem měla tak brzy po studiu příležitost.

ZÁVĚR

Václav Havel o nadhledu: „Jak je možné, že to co je ‚nesporné‘ nás nezajímá, a to, co je ‚problematické‘ nás vzrušuje? Cožpak pravda je už svou podstatou nezajímavá a ‚zploštění‘ je už svou podstatou zajímavé? Cožpak je opravdu ‚správnost‘ vždy svázána nudou a ‚problematicnost‘ se vzrušením? Anebo je už snad v naší povaze, že nás vždycky zajímá víc to, co je na pohraničí pravdy než to, co je takříkajíc v jejím středu? Myslím, že pravda je vždycky věc vzrušující - a čím je hlubší, tím je vzrušivější - a že člověk přece jen není od přírody tak povrchní, jak by se z předešlého zdálo. Což nás vede k nepříjemné, ale o to nutnější otázce, zda podstata věci není právě obrácená: zda totiž kdesi v útrobách oněch ‚nesporně správných‘ a ze všech možných hledisek i aspektů prověřených a prokádovaných názorů není - paradoxně - něco, co se dotýká, byť z jiného konce a neotřelým způsobem, nějaké závažné pravdy - a zda tedy kořen zla není přece jen nutno přesunout z nás prostých čtenářů, které nudí ‚nespornost‘ a vzrušuje ‚spornost‘, na ty, kteří ‚nesporné‘ na ‚nesporné‘ pasují a nad naším uličnictvím lomí rukama.“

Ráda bych ať už v tvorbě nebo v životě neuvízla ve slepé nevědomosti „nesporně správných“ a zároveň se nenechala ošálit „sporným a problematickým“, či nedospěla k těm, kteří „nesporné“ na „nesporné“ pasují. Myslím, že nejlepší způsob, jak se oběma úskalím vyhnout, je snažit se udržet si životní nadhled.

SEZNAM LITERATURY

Vostrý, Jaroslav: O hercích a herectví, Nakladatelství KANT, Praha 2014,
ISBN 978-80-7437-141-7

von Horváth, Ödon: Hry, dodatek: Resslerová, Marie: Ticho Ödona von
Horvátha, Nakladatelství Divadelní ústav, Praha 2002, ISBN 80-7008-135-X

Magdová, Marcela: Ivan Vyrpajev: Nejsem reinkarnace Čechova... Divadelní
noviny (14.října 2011), internetový magazín

Škvorecký, Josef: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, Nakladatelství Horizont,
Praha 1991, ISBN 978-80-904186-6-0

Havel, Václav: Protokoly - O dialektické metafysice, Nakladatelství Mladá
fronta, Praha 1966. 23-022-66