

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SEBEVĚDOMÍ A SVOBODA V HERECKÉ TVORBĚ

Beáta Kaňoková

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmánová

Oponent práce: MgA. Tomáš Pavelka

Datum obhajoby: 21. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

SELF-CONFIDENCE AND FREEDOM IN ACTING

Beáta Kaňoková

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: MgA. Tomáš Pavelka

Date of Defence: 21. 9. 2017

Academic Degree: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

SEBEVĚDOMÍ A SVOBODA V HERECKÉ TVORBĚ

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.

Anotace

Tato práce pojednává o nedostatku sebevědomí a s tím spojeným pocitem nesvobody při herecké práci. Snaží se hledat a pojmenovávat jednotlivé aspekty, které k takovému problému vedou, případně se podílejí na jeho prohlubování. Dále je subjektivní reflexí celého průběhu studia na Divadelní fakultě od prvního ročníku až po absolventská představení ve školním divadle Disk.

Abstract

My thesis deals with lack of self-confidence and lack of freedom in acting that comes with it. It tries to search and denominate single aspects which can lead to stated issue or eventually to its intensifying. Furthermore it's a subjective reflection of my entire studies at Theatre Faculty since my first year until graduation productions at Disk theatre.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména doc. MgA. Evě Salzmannové za vedení mé diplomové práce, ale také za její podporu a jedinečnou schopnost rozvíjet ve studentech talent. Dále bych chtěla poděkovat všem pedagogům, s nimiž jsem měla tu čest se potkat, především našemu ročníkovému vedení. Jmenovitě chci poděkovat MgA. Danielu Hrbkovi, MgA. Tomáši Pavelkovi a doc. Tomáši Töpferovi za to, že byli nejen obrovsky obětaví a trpěliví, ale že mi byli i oporou a přáteli.

Děkuji Vojtěchu Libichovi za psychickou pomoc při psaní této práce a za jeho rady, kritiku a opravy.

Děkuji všem, kteří se mi během studia připlétli do cesty a obohatili mě nejen svou zkušeností, ale i prostou přítomností. Děkuji svým spolužákům, že mě měli rádi navzdory všem neshodám. Bez nich by to putování k herecké profesionalitě nebylo úplné a už vůbec ne tak zábavné.

Zvlášť děkuji Kamile Trnkové. Byla mi ve chvílích nejtěžších mou největší oporou, člověkem, který mi věřil, i když jsem si nevěřila já sama.

Děkuji své rodině a přátelům za slova podpory, za jejich objetí, lásku a víru v můj talent.

A především děkuji Jiřímu. Za to, že je.

Obsah

Prohlášení.....	3
Evidenční list.....	4
Anotace.....	5
Poděkování	7
Obsah	8
Úvod.....	11
1 Příprav se, hrajem	12
2 Na začátku bylo.....	13
3 Nic není špatně.....	15
3.1 Věk	16
3.2 Vzhled a osobnost	17
3.3 Škatulka	18
3.4 Srovnávání a (sebe)hodnocení	21
3.5 Problematika osvojení herecké techniky	22
3.5.1 Vnější herecká technika	23
3.5.2 Vnitřní herecká technika	26
3.6 Honba za dokonalostí.....	27
3.7 Kolektiv	28

3.8	Vztah učitele a žáka.....	29
4	Studium	31
4.1	První ročník	31
4.1.1	První semestr	31
4.1.2	Druhý semestr.....	33
4.2	Druhý ročník.....	36
4.2.1	První semestr	36
4.2.2	Druhý semestr.....	38
4.3	Třetí ročník.....	39
4.3.1	První semestr	40
4.4	První disková inscenace.....	42
4.4.1	Dobry člověk ze Sečuanu	43
4.5	Pomezí.....	46
4.6	Čtvrtý ročník.....	48
4.6.1	Pomona	48
4.6.2	Kamarádi.....	51
4.7	Konec jedné (denni)éry	52
	Závěr.....	54
	Použité zdroje	56

*Můj dvůr je pokoj
který nemá strop
je chráněn jenom ze čtyř stran
ty zdi které jsou ochranou
mohou být i vězením
proto ten propastný obdélník nebe
(kde tušíš rozměr ze kterého jde strach)
je onou možností
tak milosrdnou - svou otevřeností
tak krutou – svou prázdnotou*

*poslední svobodou
vzletět*

(Adriena Šimotová, Uvnitř - vně)

Úvod

Téma mé práce nese vznešený název Sebevědomí a svoboda v herecké tvorbě. Ve skutečnosti zde ale budu popisovat jejich nedostatek, respektive úskalí, která s sebou přináší absence sebevědomí a neschopnost svobodně tvořit. Budu se zabývat různými faktory, které k tomuto problému vedly, a pojmenovávat veškeré problémy, s nimiž jsem se při studiu herectví potýkala. Práce je subjektivním pohledem, vycházejícím z mé vlastní zkušenosti, a také důkazem, že ztráta sebevědomí mívá plíživou povahu, a je tedy nesmírně těžké odhalit ji hned na začátku a moci se ji tak vyvarovat. Do jaké míry určité komplikace vznikaly mým vlastním přičiněním a do jaké míry se na mě zcela neúmyslně podepsala rozhodnutí a metody pedagogického sboru je otázkou, na niž zřejmě nezískám odpověď a ani to není cílem mé práce. Mým cílem a cílem této práce zůstává především možnost vypsát se ze svých traumat, vyrovnat se s vlastními strachy a obavami, které jsem na DAMU prožívala, které mě ničily a šířaly.

1 Příprav se, hrajem

Na to, co přijde, když jste přijati na takovouto výběrovou školu, vás nikdo nepřipraví. Slýcháte spoustu katastrofických scénářů, vyplývajících ze zkušeností mnoha absolventů, spoustu rad, které vás můžou varovat jako „nebudeš mít na nic jiného čas“, „tohle tě změní“ nebo „hlavně si to příliš neber“, ale realita je pak stejně mnohem ostřejší. Můžete očekávat to nejhorší, obrnit se proti tomu a můžete to všechno zvládnout bez větších oděrek a s prstem v nose. Ale taky vás to může zasáhnout tak hluboce, že se rány budou hojit ještě drahnou dobu poté, co opustíte hranice školy. Na vině mohou být prosté životní okolnosti, určité osobnostní předpoklady nebo jen lidská slabost některé věci snášet hůře než ostatní.

Sebevědomí a svoboda jsou dva zdánlivě nesouvisející pojmy. V herecké profesi jsou ale na sobě natolik závislé, že jejich nedostatek může být - a zpravidla i bývá - velkým problémem. Nejen během studia, ale i při následném hledání uplatnění v divadelní praxi. K tomu, aby mohl herec svobodně tvořit (nejen na zkouškách, ale i v průběhu reprízování), je potřeba sebevědomí. Být sebevědomý na jevišti zase vyplývá z pocitu tvůrčí svobody. Ty dva pojmy se vzájemně podmiňují a doplňují, jsou si oporou.

Většinou pocit sebevědomí přichází odněkud zvenčí. Je tedy přímo závislé na vnějších okolnostech, zpravidla na tom, jak nás vnímá okolí. V hereckém prostředí pak na tom, považuje-li nás okolí za talentované, schopné, zkrátka vnímá-li nás jako „dobré herce“.

Už od samého začátku nám pedagogové vštěpovali, že během studia si utvoříme zdravé herecké sebevědomí, že právě to je mimo jiné účelem této školy a jedním z jejích velkých úkolů. Nikdo nás už ale nepřipravil na to, že cesta k hereckému sebevědomí může být natolik složitá, že se při jejím zdolávání leckterí studenti ztratí. A nejen to. Dokonce, že se důsledkem tohoto bloudění stanou i obětí herecké nesvobody.

2 Na začátku bylo...

Světlo. Takové, které vás oslní svou ohromností. Chcete se hrát v jeho paprscích a věřit tomu, že nikdy svítit nepřestane. Ale postupně začne slábnout. Bledne, pohasíná, ztrácí se a vy marně hledáte ve tmě alespoň malou jiskřičku, která by vás vrátila na začátek, kdy ještě všechno bylo tak dokonalé, věci měly jasné obrysy a vše dávalo nějakým bizarním způsobem smysl. Takhle nějak vypadalo přijetí na DAMU. Ale pojďme se ještě zastavit o chvíli před tím velkým světlem.

U někoho padne rozhodnutí stát se hercem už v útlém věku. Nejinak tomu bylo i v mém případě. Nicméně nedostatek sebevědomí (který mě vlastně provázel celý život) a taky moje vrozená schopnost pochybovat o svém nadání spojená se znevažováním jakéhokoli úspěchu, jehož jsem dosáhla, byly poněkud velkou překážkou. Čím více jsem se setkávala s názorem „z tebe bude jednou herečka“, tím více jsem byla přesvědčená o tom, že něco takového vůbec není pro mě. Ta moje zarputilost mě později provázela i při studiu na DAMU a věřím, že i ona stála za mými nesčetnými pochybami o sobě samé. Protože největší překážkou jsem při rozhodování stát se herečkou byla já sama.

„Pokud člověk zachází hrubě sám se sebou, (...) pokud si vyčítá, že je líný, slabý, nešikovný, tak se stane, že bude tvrdohlavě odmítat sloužit sám sobě.“¹

Když jsem jen na chvíli po střední škole zauvažovala, že bych se přihlásila na hereckou školu, okamžitě jsem si představila, jak mě komise bude hodnotit, jak budu nemožná a jak mě velice rychle vyvedou z omylu, že bych snad mohla mít nějaký talent. Nepotřebovala jsem ani jejich souhlas nebo nesouhlas, tak moc jsem věřila tomu, že na to nemám. Tak obrovský jsem měla strach, že budu muset čelit svému vlastnímu selhání, že jsem se o to ani nepokusila. Moje studium se tedy ubíralo poněkud jiným směrem, ne až tak vzdáleným tomu hereckému. Začala

¹ FELDENKRAIS, Moshé. *Silné JÁ : Návod ke spontánnosti*. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

jsem chodit na Slezskou univerzitu v Opavě na obor Kulturní dramaturgie se zaměřením na divadlo, a tam někde se začala tvořit ta velká touha dělat divadlo. Jakkoli. Jen být součástí toho ohromného divadelního světa, který odedávna fascinoval lidi. Obor to byl vsutku malý. Nikoli co do profesionality, ovšem co do velikosti rozhodně ano. Proto pokud jsme chtěli uplatnit své nabyté vědomosti v oboru dramaturgie, museli jsme si zajistit i vlastní praxi. Založili jsme si malý soubor, kde každý dělal všechno, co bylo zrovna potřeba. A tak netrvalo dlouho a od dramaturgie jsme se přesunuli k režii, scénografii a konečně i k hraní. Vzhledem k tomu, že nás bylo v ročníku opravdu málo, bylo nutné, abychom se v jednotlivých „profesích“ spravedlivě vystřídali. Pamatuji si docela přesně, jak pro mě bylo frustrující režírovat své kolegy a přitom strašně toužit být na jejich místě. Hrát. Od té doby jsem začala docela vážně uvažovat o tom, že bych to s tím herectvím přece jen mohla alespoň zkusit. Uběhlo ještě několik let, než ta myšlenka opravdu dozrála v odhodlání, ale nakonec padlo definitivní rozhodnutí. Zkusím to a uvidím. A když to nevyjde, tak to tak jednoduše nemá být. Ale já aspoň budu vědět, na čem jsem.

Bylo to „buď, anebo“. Jeden pokus. Možná právě tahle skutečnost byla důvodem, proč jsem byla na přijímačkách tak uvolněná. Uklidňovalo mě vědomí, že se vlastně nic nestane, když mě nepřijmou. To ale neznamenalalo, že bych se pečlivě nepřipravovala nebo po tom netoužila. Chtěla jsem to moc. V danou chvíli asi víc než cokoli jiného na světě. Nebylo mi „náct“, nebyla to jediná možnost, jak se v životě realizovat, ale přála jsem si to celou svou bytostí. Už to nebyla jen ta dětská touha stát se herečkou. Bylo to poslání, životní potřeba. Proto bylo pro mě následné přijetí na DAMU tak zásadní.

3 Nic není špatně

Ale všechno musíme předělat.

Při přechodu do nového prostředí nastává chtě nechtě střet reality a toho, co jste si vysnili jako ideální stav věcí, tedy vaší představy skutečnosti. Věděla jsem, že se moje představa bude docela zásadně lišit od toho, co nás bude v prvním ročníku čekat, ale i přesto jsem s naivním očekáváním doufala ve větší mírnost.

První hodiny na DAMU byly jako dostat pěstí přímo mezi oči. Ta „prober se“ rána byla v něčem bezesporu výchovná a účinná. Útok na naše nedostatky ze strany vedení byl nekompromisní a měl nás zaktivovat k maximálnímu soustředění a k touze po sebezdokonalování. A vzhledem k tomu, že naše herecká já byla zatím spíš urousaná cosi, intenzivně jsme si uvědomovali, jak ta cesta k sebezdokonalování bude náročná. A bolestná.

Uvědomování si vlastních nedostatků bylo prvním krokem k jejich postupnému odstraňování. Bylo důležité se smířit s tím, že mě v této fázi nikdo nepochválí. Takže pokud jsem se něčeho dočkala, byla to kritika. Kritika je nedílnou součástí hereckého povolání a přijímat ji budeme v různých podobách zřejmě celý život. V prvním ročníku byla tak koncentrovaná, že jsem se mnohokrát přistihla při tom, že o sobě začínám pochybovat. Kritika v tomto stádiu má ale ještě jedno specifikum. Přichází od těch, kterým bezmezně důvěřujeme. Možná právě proto máme tendence ji tak obtížně přijímat a příliš se jí zatěžujeme. Při prvním kontaktu s profesionály je totiž „napadána“ vaše osobnost od samého základu. Je to jako podívat se na sebe zvenčí očima těch, co „už vědí“. A ten pohled není nic příjemného. Začátek hledání hereckého sebevědomí se objevuje už někde tady. Právě u uvědomování si vlastních nedostatků. Nejde ovšem jen o pojmenovávání chyb, ale především o jejich odstraňování nebo přinejmenším jejich minimalizaci.

Pokusím se teď definovat ty nejpálčivější problémy a aspekty vnější i vnitřní povahy, se kterými jsem se v prvních fázích studia potýkala, a které mě v mnoha případech pronásledovaly během celých 4 let. Jejich prohlubování, kumulování a

konečně i jejich kombinace byly velmi pravděpodobně i důvodem mého nízkého sebevědomí.

3.1 Věk

Úplně první a zdánlivě nedůležitý problém, který jsem začala vnímat ještě před nástupem na DAMU, byl můj věk. V době přijetí mi bylo čerstvě čtyřadvacet let. Docela dost na to, aby člověk začínal někde od začátku, zvláště v tak specifickém oboru jako je herectví. Přestože jsem si uvědomovala tu obrovskou důvěru, kterou ve mně vložilo vedení ročníku, když mě navzdory mému věku přijalo, jsem se neubránila několika otázkám. Nejsem už příliš vytvarovaná osobnost, abych se mohla lehce přizpůsobovat a přijímat nové věci? Abych se mohla formovat? Budu při svých (ne)zkušenostech konkurenceschopná? Najdu si po skončení studia uplatnění?

Zpočátku jsem svůj věk vnímala jako obrovský benefit. Měla jsem životní zkušenosti, které mí spolužáci (čerstvě vystudovaní středoškoláci) mít nemohli, a tyhle zkušenosti jsem mohla při práci zužitkovat. Navíc jsem studovala obor, který mi mohl být prospěšný i pro studium herectví. Vždyť herec taky pracuje s textem, hledá v něm významy, interpretuje ho. Dramaturgie mohla být vodítkem nejen ke správnému klíčování vztahů, ale i k hledání dialogového potenciálu a pochopení dramatických situací. Tahle zkušenost se jako prospěšná ukázala hned v začátku, kdy jsme dostávali úkoly, které spočívaly v rozpracování neurčitěho dialogu v dramatickou situaci. Ve vymýšlení situací jsem se cítila silná a nedělalo mi problém vymyslet i více variant a z těch pak vybírat ty nejzajímavější. V jejich provedení jsem ale tápala. Nevěděla jsem, jak je zahrát správně. Situaci jsem cítila a věděla jsem docela přesně, jak by měla vypadat. Uchopit ji herecky jsem ale nedokázala a oproti spolužákům jsem si připadala nemotorně a nepřírozně. Sledovat je při práci bylo jako reflektovat svou vlastní neschopnost. Všichni ostatní mi připadali, že jsou mnohem dál než já. Začala jsem se pozorovat a hodnotit se. A jak je mým „dobrým“ zvykem, mnoho chvály se v mém hodnocení neobjevovalo. Moje počáteční jistota se velice rychle vytratila a já jsem svůj věk začala vnímat jako skutečný problém. Něco limitujícího. Oproti spolužákům jsme se cítila

znevýhodněná, měla jsem ztížené okolnosti. Dělat se s tím ovšem nedalo nic. Spolu s dalším problémem, který s mým věkem úzce souvisel, se začala moje nejistota ještě více prohlubovat.

3.2 Vzhled a osobnost

Jestliže existuje soubor volných vlastností, tedy vlastností, které je jednatel schopen ovlivnit svou vůlí, pak je možné nahlížet na vzhled jako na něco, co naší vůlí zcela regulováno být nemůže. Samozřejmě můžeme argumentovat tím, že je možné svůj zevnějšek libovolně stylizovat. Do určité míry ale přesto nelze docílit dokonalé proměny bez možného sklouznutí ke karikatuře. Vzhledem neboli vzezřením ale v tomto případě myslím něco docela elementárního. Zkrátka to, jak člověk vypadá na první pohled. Na základě vzhledu jsme často hodnoceni jako osobnosti. Vzhled zahrnuje soubor našich vnějších vlastností (výška, obličejové rysy, barva a délka vlasů,...), dále to, jak se oblékáme, tedy jakási bazální forma stylizace (ovšem ve formě sebevyjádření a osobního postoje) a v neposlední řadě také to, jak působíme na okolí. Se všemi těmito formami pracuje ve své profesi i herec. Proto je důležité si v tomto ohledu dobře uvědomovat, jak jsme schopni na své okolí (nebo na diváky) působit.

Těžko hodnotit svůj vzhled. Je to natolik subjektivní pohled, že nemá smysl se tu o něm rozepisovat. Co ale dokážu posoudit, je to, co vyzařuji a co mé okolí vnímá jako mou osobnost. Často jsem se během studia setkávala s názorem, že ze mě jde strach. Takle informace se ke mně dostávala zprostředkovaně, nikdy jsem s tímto názorem nebyla konfrontována přímo, a nemohla jsem se tedy úplně dopátrat, z čeho tento pohled na mě vychází. Zbývalo jen domýšlet se.

Podrobit svou osobnost lehké analýze nebylo nic těžkého. Za tu dobu, co žiju sama se sebou, se znám docela dobře. Postoj, který vyzařujeme, je vždy spjat s nějakou životní zkušeností a aktuálními pocity. U mě se ještě přidala potřeba vyjevovat okolí jen tu část sebe, kterou jsem uznala za vhodnou. Nerada se lidem otevírám a jsem ve své podstatě introvert. Trvá mi, než někomu začnu důvěřovat a o to víc mě pak bolí, když je ta pečlivě vybudovaná důvěra zrazena. Těch zrad

se za život poskládá nescetně, a pokud je člověk ještě k tomu citlivý, může se stát, že si jako v mém případě vybuduje určitý způsob, jak se tomu ubránit. Řešením se pro mě stalo jednak jakési pomyslné postavení zdi mezi mnou a okolím, jednak nasazení masky sebevědomého člověka. Účinek tohoto aktu izolace byl ale opačný, než jsem očekávala. Být sebevědomý a vystupovat sebevědomě není jedno a totéž. Když člověk hraje roli sebevědomého jedince, zatímco je uvnitř šířán nejistotou, chtě nechtě ho ta nejistota začne pohlcovat. Ze strachu, že se můj systém hroutí, jsem z obranné zdi vybuodovala pokoj bez dveří a oken. Potřeba obehnat své skutečné já neproniknutelnou zdí byla zároveň i potřebou nebýt vystavena nekompromisnímu hodnocení. Navenek jsem působila sebejistě a tvrdě. „Šel ze mě strach.“ Uvnitř jsem se cítila jako ustrašené zvířátko. Lidé se k vám ale nechovají tak, jak se cítíte uvnitř, reagují bezprostředně na signály, které vysíláte, které jsou očividné. Ta maska, kterou jsem si ve strachu nasadila, byla něčím velmi provokující. Stejně jako se o tom zmiňuje Donnellan: *„Strach, o němž mluvíme, někdy přichází v masce: jedním z jeho oblíbených převleků je arogance, jiným afektovanost.“*² A právě takhle jsem začala být okolím vnímána. Smutný výsledek mé snahy neukázat slabost.

*„Obraz o něčím charakteru si učiníme tehdy, když víme, jak se chová za určitých okolností a do jaké míry toto chování za stejných okolností opakuje. Nemůžeme smysluplně hovořit o charakteru, aniž bychom vzali v úvahu osobní zkušenost dotyčné osoby – a na to ve většině případů zapomínáme.“*³

3.3 Škatulka

Vzhled a mé osobní vyzařování vedlo k dalšímu problému, na který jsem při studiu narazila, totiž že můžou předurčovat mou hereckou kariéru. Stejně, jak o tom pojednává i profesor Vostrý: *„Jak z hlediska vzrůstu, tak fyziognomie je herec (jako každý) přiřaditelný k jistému typu, se kterým se v daném kulturním prostředí*

² DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

³ FELDENKRAIS, Moshé. *Silné JÁ : Návod ke spontánnosti*. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

*spojují příslušné asociace – a to bez ohledu na to, zda jsou zrovna v daném případě oprávněné.*⁴

Hlavně se nenechat zaškatulkovat. Nějak podobně zněla jedna z rad, jež jsem dostávala ještě před nástupem na DAMU. Jenomže jak toho docílit? Jak se nestát obětí toho - jakýkoli tvůrčí potenciál zamezujícího - zařazení? Nemyslela jsem si, že by se mě něco takového mohlo vůbec týkat. Úkolem školy je přece i vytvořit určitý herecký rozptyl. Pokusit se jednotlivé herecké úkoly koncipovat tak, aby si každý student mohl vyzkoušet všechno. Projít takzvaně všemi procesy, které by mohly být potenciálem pro vytvoření široké škály charakterů. Úskalím typovosti a následného škatulkování je ale to, že ho jako aktér tohoto procesu nejsme schopni příliš ovlivnit, a je tedy podmíněno především tím, jak na nás pohlíží okolí. A tady znovu narážím na problém vzhledu a osobního vyzařování.

S problémem určitého zařazení jsem se setkala již první dny na DAMU. „Vy už Julii hrát nebudete.“ Jakkoli to v tu chvíli znělo spíš jako nesmyslný výrok než cosi, co by mělo nějak zásadně směřovat mé studium, stejně jsem se tou větou musela zabývat. Tím spíš, že přicházela z více stran (obměněna pouze jinou „mladou“ postavou, řadící se k archetypu naivních a nedospělých / mladých a neklidných). Dobře, Julii hrát nebudu. Ale kdo o tom rozhodne? A neuvidí třeba ve mně někdo, kdo není zatěžkán tímto jednostranným pohledem, potenciál, který by mi dovolil pojmout tuto či jinou podobnou postavu svébytně, ojediněle, třeba i s přispěním právě těch nabytých zkušeností, které by mi podle jiných bránily „zahrát“ ji s čistým pohledem? Není právě škola tou institucí, která by měla umožnit studentům vyzkoušet si protichůdné úkoly? Neměla by právě ona být tím nehodnotícím prvkem a zkrátka jen dávat studentům příležitosti objevovat v sobě nepoznané možnosti? Jenže dramata jsou nejen o mladých, tedy těch, kteří nám jsou věkem i myšlením při studiu nejbliž. Jsou také o postavách starších, zkušenějších než jsme my sami. Postavách, které si na naše skutečné herecké ztvárnění na divadelních prknech počkají ještě pár let. A právě ty mě na DAMU

⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2. rozšířené vyd. Praha : KANT, 2014. 324 s. ISBN 978-80-7437-141-7

provázely s takovou intenzitou, že jsem začala sama věřit tomu, že nic jiného ani zahrát neumím.

„...každé přiřazení konkrétního herce či herečky k jistému typu a snaha využívat je především v tomto typovém rámci neznamena nic jiného než redukci jejich možností.“⁵

Postrádala jsem důvěru v sebe sama, ale především důvěru autorit v můj talent. To přiřazení ke škatulce mě brzdilo v tvorbě i v rozvoji. Spolužáci, kteří tímto syndromem netrpěli, byli při práci mnohem svobodnější. Sledovala jsem, jak se s každou další rolí posouvají dopředu. Naproti tomu já jsem stála na místě a nedokázala se z té strnulosti vymanit. Nebo jsem to tak alespoň vnímala. Neustále jsem se zabývala tím, proč někomu důvěra ve schopnosti svěřena byla a někdo jí byl ušetřen. Bylo jednodušší vsadit na jistotu a do těžších rolí obsadit řekněme talentovanější studenty? Nebo to bylo jen nedostatkem odvahy (zejména v případě studentů režie a dramaturgie)? A pak jsou tu otázky mnohem palčivější. Otázky, jejichž podstatou je zejména pochybování o vlastním talentu. Spousta režisérů přece pracuje naopak s tím, že hercům často přiřadí absolutní protiklad jejich vlastního typu. Tento protiklad je pak nejen režijním záměrem, ale právě i již zmíněnou důvěrou v hercův potenciál, chutí překonávat předsudky, nebát se riskovat. Bláhově jsem po tomhle riskování toužila. Chtěla jsem se tomu oddat, pokořit svoje hranice.

„Uplatnění takového archetypu je vždycky podmíněno tím, do jaké míry může herec či herečka projevit v přidělené roli své individuální téma či (...) vlastní tvořivou tendenci, která je v něm (...) uložena od narození.“⁶

Mezitím jsem ale přihlížela jen tomu, jak se rozvíjí ta „obdařená“ část mých spolužáků. Čím dál tím víc pochybující o svém talentu, jsem se v těch otázkách začala pomalu ztrácet. Už jsem nedokázala rozlišit mezi tím, co je jen záměr

⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2. rozšířené vyd. Praha : KANT, 2014. 324 s. ISBN 978-80-7437-141-7

⁶ Tamtéž.

pedagogů vytřískat z nás skrytý potenciál, a tím, co je pouze pomyslným zlomením hole nad mými nedostatky. Ze strachu, že se u mě jedná spíš o druhou zmíněnou variantu, jsem se ještě více stáhla sama do sebe. V hlavě jsem si vytvořila konstrukt, který mě začal nezvladatelně blokovat.

3.4 Srovnávání a (sebe)hodnocení

Odišný přístup k jednotlivým studentům, který jsem vnímala, brzy vyústil v další problém, s nímž jsem byla nucena bojovat. Sledovat spolužáky při práci bylo v lecčem velmi inspirativní. Kromě pozitivních pocitů se ale brzy dostavil strach, že se jim nejsem schopná vyrovnat. Začala jsem se s nimi srovnávat. Měla jsem pocit, že vše, co dělají oni, je správně. Kdežto veškeré moje úsilí jsem hodnotila jako špatné. Declan Donnellan o tomhle problému říká: *„Herec si musí zapamatovat, že jeho řemeslem není udělat něco správně. „Správně“ neexistuje, přinejmenším pro herce ne, a „špatně“ je úplně stejně pošetilé. Nejsme tu proto, abychom dělali věci správně nebo špatně. Jsme tu proto, abychom je dělali co nejlíp.“* Ze zmíněné citace vyplývá, že bylo lepší se srovnávání vyhnout. Já se tomu ale nedokázala ubránit. Kdykoli se mi něco jen trochu povedlo, okamžitě jsem to začala porovnávat s tím, jak někdo druhý měl vlastně lepší nápad, jak byl uvolněnější, pravdivější, sebevědomý v tom, co dělal. Jakkoli jsem na sebe byla přísná, kýžený výsledek se nedostavoval. Stejně jsem nikdy nebyla spokojená. A protože drobné úspěchy často střídaly velké neúspěchy, bylo těžké uvěřit prosté okolnosti, že se to jednou třeba zlomí a obrátí.

Se srovnáváním přišlo i sebehodnocení. V prvním semestru prvního ročníku byla zpětná vazba pedagogů minimální. Musela jsem se domýšlet, jestli je má práce dostačující a číst z jejich nicneříkajících výrazů alespoň drobnou známku nějaké reakce. Jakékoli. Potřeba hodnocení by se v tu chvíli dala srovnat s potřebou dýchat. Byla pro mě jako pro začínající studentku herectví životně důležitá. Když hodnocení autorit nepřicházela, podrobovala jsem své „herectví“ hodnocení vlastnímu. A nemusím zdůrazňovat, že bylo velmi přísné. Chvála se v něm nevyskytovala vůbec, a když ano, byla okamžitě zaházena nánosem výčitek. Nejsi dost dobrá. Musíš víc pracovat. Nepodléhej vyčerpání a najdi v sobě

poslední zbytky energie. Snaž se. Snaž se víc! Pořád se snažíš málo! Nesnažíš se vůbec! Efekt tohoto sebetrýznění ale nemohl být pozitivní. Imperativy, kterými jsem zatěžkala už tak dost ztížené začátky studia byly ve své podstatě negativní. Ztrácela jsem se v sobě pořád víc a víc a nedokázala jsem to ničím zastavit.

„Často se říká, že herec X má větší talent než Y. Přesnějšší je ale tvrzení, že X má méně zábran než Y.“⁷

3.5 Problematika osvojení herecké techniky

„(...) pokud se chce člověk naučit, jak by sám sebe měl vést jinak a lépe, pak je nutné, aby si s cílem dosáhnout úspěchu vytvořil ty nejlepší předpoklady.“⁸

Kromě nedostatků, které jsem si pro sebe pojmenovala jako neschopnost sebe sama splnit jakýkoli jednoduchý úkol, zatímco ostatní to zvládají docela obstojně, přicházely i nedostatky vyplývající z herecké nezkušenosti začátečníka. Tento problém potká v začátcích studia bez výjimky snad všechny posluchače a je spojen s osvojováním si herecké techniky. Podstatou herecké techniky je ovládnutí vnějších a vnitřních hereckých prostředků, aby jejich postupným rozvíjením a syntézou vznikl „hotový herec“. Osvojení této techniky spočívá zejména v přenastavení zažitých zvyklostí a nabourání naučených šablon. Bylo potřeba nás rozložit a znovu složit v dokonalejší celek. Při tak podrobném ohledávání dalších nedostatků se ale člověk jen těžko ubrání opětovnému sebehodnocení. Všechno bylo katastrofa. Všechno bylo špatně. A bylo poměrně těžké se s tímto faktem srovnat.

⁷ DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

⁸ FELDENKRAIS, Moshé. Silné JÁ : Návod ke spontánnosti. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

3.5.1 Vnější herecká technika

Jako první překážka se ukázalo být moje tělo. Bylo tedy potřeba poprat se s vnější hereckou technikou, která spočívala zejména v ovládnutí tělesného aparátu a zvládnutí techniky jevištní mluvy.

3.5.1.1 Hlas a mluva

Vždycky jsem měla dost charakteristický hlas. Hluboký se zvláštním zabarvením a dost příznačným chraplákem. Tato jedinečnost byla způsobena jednak drobnou zdravotní vadou, jednak nesprávným zatěžováním hlasivek. Abych eliminovala své hlasové nedokonalosti, musela jsem se naučit pracovat s hlasem tak, aby mi sloužil a nebyl jen překážkou. To zahrnovalo hlavně správné dýchání (do bránice), posazení hlasu (do masky), aby byl znělý, uvědomění si vlastních hlasových možností, využívání rezonančních vlastností obličejových dutin i správné postavení těla a zapojení zádových a břišních svalů. O ničem podobném jsem do té doby neměla ani ponětí. Zvládnout všechny tyto požadavky správného mluvního projevu chtělo čas a trpělivost.

Pomoci nám v tom měly také hodiny zpěvu. Já ale nikdy předtím před lidmi nezpívala. Nevěděla jsem o zpěvu takřka nic. Ukázková „tabula rasa“. Praktikovala jsem ho jen potají ve sprše nebo v davu, kde byla možnost schovat se za někoho jiného. Navíc jsem to všechno takzvaně „tahala krkem“, čímž jsem si ještě více ubližovala. Na hodiny zpěvu mi byla přidělena pedagožka Mirjam Javůrková, což se hned po první hodině zdálo jako ta nejnešťastnější volba. Tedy alespoň konkrétně pro mě. Po pár poznávacích cvičeních jsme se přesunuly ke stupnici a k zjištění mého rozsahu. Docela dobře si vybavuji to zklamání v jejím obličejí. Nebyla jsem na tom dobře. Nebo minimálně aspoň ne podle jejích představ. Můj alt a její soprán se zkrátka nepotkaly. Nastal docela náročný dril ve snaze rozšířit můj hlasový rozptyl a vyrovnat se tak její představě ideálního pěveckého rozsahu. Nemusím dlouze vysvětlovat, že moje hlasivky tomu zkrátka uzpůsobeny nebyly.

Další překážka se objevila hned záhy. S nástupem na DAMU souvisí i vyšetření hlasivek, které probíhalo v ordinaci doktorky Vydrové. Tomuto vyšetření

byla přítomna jak paní Javůrková, tak celá třída. Po prvních pár odvážlivcích jsem přišla na řadu i já. Paní doktorka mi stejně jako mým předchůdcům strčila do krku kameru umístěnou na dlouhé kovové tyčince. Následně jsem s velkými obtížemi musela opakovat různé samohlásky. Zatímco vyšetření ostatních se obešlo bez expresivních reakcí, tady se najednou zděsila nejen paní doktorka, ale i paní Javůrková. Celá třída byla vykázána z ordinace a zůstala jsem tam jen já sama napospas dvěma (očividně velkou tragédií zasaženým) poslům špatných zpráv. Na hlasivce jsem měla prasklou žilku. Dle mého nic tak strašného. Beztak jsem s něčím podobným žila půlku svého života. Pro odbornou porotu to ale znamenalo omezení jakéhokoli mluvního projevu. Se stigmatem „poškozeného herce“ jsem byla vydána napospas ročníku a jejich lítostivým reakcím. Chtělo se mi brečet. Ne pro tu prasklou cévku. Protože jsem si začala připadat jako „vadný kus“. To vážně nejsem dobrá k ničemu? Nevím, do jaké míry tahle událost přispěla dalšímu vývoji mé obavy projevit se, ale od té doby jsem se bála nejen zpívat, ale i mluvit. Na každé herecké hodině jsem trpěla, když jsem musela mluvit nahlas. Připadala jsem si nemožně. Nejčastější připomínka, která přicházela ze strany pedagogů, byla „nahlas“ nebo „neslyším tě“. Ještě více jsem se stahovala do sebe. A navíc to nekonečné srovnávání se s ostatními mě začalo pronásledovat doslova na každém kroku.

Asi není potřeba dodávat, že moje první klauzury ze zpěvu dopadly příšerně. Od pedagožky mi byla přidělena píseň, která neodpovídala mému hlasovému rozsahu. Přes všechny pokusy nechat ji v originální tónině, jsem nakonec docílila toho, že jsem ji mohla zpívat o pár tónů níž. I přesto jsem s ní ale bojovala. Z toho strachu, že na zkouškách neobstojím, jsem se zablokovala takovým způsobem, že mi hlas definitivně selhal a já se musela v den klauzur podrobit ambulantnímu léčení, abych to „aspoň odzpívala“. Poprvé jsem se potkala s něčím, co je popisováno jako psychosomatika. Tedy že zdravotní stav je úzce propojen s psychikou. Když je nemocná psychika, tělo tuto nemoc zrcadlí. Ale k tomuto problému se ještě dostanu v kapitole věnované jednotlivým školním pracím.

Z mého hlasu, který jsem dříve vnímala jako přednost, se stal můj nepřítel. Ne úhlavní. Tím byla stále spíš moje hlava. Faktem ovšem zůstává, že ani tohle

mým pochybnostem příliš nepřidalo. Strach ze zpěvu jsem odbourávala ještě dlouho a troufám si říct, že až nanejvýš empatický a profesionální přístup pana docenta Miloše Černého mě přesvědčil o tom, že zpěv mě může i těšit. Ba dokonce mi může dát víru v sebe sama.

3.5.1.2 Pohyb

Zatímco technika mluvního projevu pro mě byla při nástupu na DAMU velkou neznámou, o pohybu jsem něco málo věděla. Vzhledem k tomu, že jsem se v minulosti intenzivně věnovala tanci a k pohybu jsem tím pádem měla vybudovaný celkem přívětivý vztah, tuhle disciplínu jsem a priori považovala za předem zvládnutou. Nebo minimálně méně náročnou. Bláhová představa. Zvládnout svůj pohybový aparát znamenalo kompletní tělesnou přípravu, která spočívala v náročných trénincích, akrobacii, tanci a v neposlední řadě i jevištním pohybu. Všechny tyto složky měly za úkol jediné - zkoordinovat pohyb tak, aby byl na jevišti co nejpřirozenější. Hodiny zaměřené na pohyb mě neskutečně bavily, ve své intenzitě ale působily značně kontraproduktivně. Všechny měly místo v rozvrhu pouze v dopoledních časech a vzhledem k jejich vyčerpávajícímu programu jsem na hlavní předměty, kterými byly herecká a scénická tvorba, chodila unavená. Tam, kde bych měla být naopak stoprocentně bdělá a vědomá si vlastního pohybu, jsem tělo úplně vypouštěla. Ne zcela záměrně, ovšem v rámci ušetření posledních zbytků energie pro mě tohle řešení bylo jediné možné. Důsledkem toho bylo, že jsem většinu času na „jevišti“ spíš stála a nebyla se schopna zaktivovat. V kombinaci s mou nedůvěrou v sebe sama se z mého těla stal můj další nepřítel. To, jak jsem se cítila svobodná při hodinách pohybu, jsem si nedokázala přenést na hodiny herecké. Tam jsem se cítila svázaná. Každý můj pohyb jsem okamžitě hodnotila. Nebylo to moc? Nebylo to málo? Nebylo to zbytečné? Mám stát? Mám se rozejít? Co s rukama? Nepomáhaly tomu ani neustálé připomínky pedagogů. „Důležitý je postoj. Šetři gesty. Ten krok byl zbytečný, zůstaň pevná v postoji.“ Význam postoje jsem ale ještě tak docela nechápala. Špatná interpretace vedla k tomu, že jsem svůj pohyb omezila na minimum. Většinou jsem opravdu jen stála. Sice pevná v postoji, ale absolutně nejistá svým jednáním v prostoru, které vlastně povětšinou ani neprobíhalo. Když se dnes

zpětně koukám na klauzury z prvního ročníku, je to jako sledovat nehybný mluvící obraz. Následky téhle strnulosti a pocit nepatřičnosti na jevišti jsem odbourávala ještě hodně dlouho.

3.5.2 Vnitřní herecká technika

„Schopnost myslet a představivost jsou nám vrozené, ale samotné myšlenky, jakož i obsah a látka našich snů a představ, pocházejí z individuální zkušenosti.“⁹

Jak už napovídá název, vnitřní herecká technika pracuje s prostředky vnitřní povahy. K jejímu pochopení bylo nutné studium určitých materiálů a hereckých metod. Tedy nejdříve teorie, potom praxe. Bylo nutné seznámit se s hereckou metodou Stanislavského, Brechta, i Čechova. Jejich skutečný význam mi byl ale v počátcích nejasný. Neznalost vlastního těla, jeho reakcí a svého hereckého já a především nulové zkušenosti mi nedovolovaly tuto teorii zcela implementovat do praxe. Teoreticky jsem sice určité věci chápala, ale jak je využít při práci byla pro mě velká neznámá. Spoustě termínů jsem nerozuměla. Mohly a měly mi být prospěšné. K tomu ale bylo třeba mít minimálně elementární znalosti. Ty však přicházejí s praxí. Byla jsem z toho zmatená. Neuměla jsem si poradit a většinu času jsem věnovala snaze tomu porozumět. Zbytečně. Ta nevědomost může být v lecčem velmi úlevná a může vést i k jisté formě spontánnosti. Mě ale svázala do další smyčky pochybností. Opět jsem na sebe kladla nesmyslné nároky a srovnávala se se zkušenějšími herci a nedokázala pochopit, proč to neumím zahrát stejně dobře. V té době jsem ale ještě nevěděla, že k dobrému herectví je potřeba pevný základ a léta stavění a bourání, zkoušení, poznávání nových materiálů, než na tomto pevném základě postavíte něco hodnotného a opravdového. Chtěla jsem to všechno hned. A ještě v tom být hned dobrá. S tím souvisí i další aspekt, jenž byl důvodem mých problémů.

⁹ FELDENKRAIS, Moshé. Silné JÁ : Návod ke spontánnosti. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

3.6 Honba za dokonalostí

Z podstaty své povahy jsem člověk, který usiluje o dokonalost. Mám ráda čistotu, jednoduchost, estetičnost, řád. V tomto ohledu jsem na sebe vždycky kladla příliš velké nároky. A někdy jsem až pedantsky vyžadovala dokonalost i od svého okolí. V herectví se tahle vlastnost ukázala být velkou překážkou. Neztratila se, ani se neumocnila, pouze mi ztížila už tak náročné podmínky. Chtít po sobě určitý přístup a výsledky je jedna věc, ale očekávat je i u všech ostatních je bláhovost. Možná jsem ke studiu přistupovala až přehnaně zodpovědně. Bylo to mimo jiné i tím, že jsem byla už dost „stará“, abych si uvědomovala, že můj čas na škole je omezený. Proto jsem ho chtěla využít co nejproduktivněji. Má snaha se ale setkala s nepochopením. Ne všichni na to měli totiž stejný pohled. Trpěla jsem, když jsem viděla, jak někdo nevyužívá svůj talent tak, jak by mohl. Jak jím mrhá. Vadilo mi, když se někdo při práci dostatečně nesoustředil, nevěnoval pozornost tvůrčímu procesu, byl líný, roztěkaný. Stejně tak mě dohánělo k šílenství, když někomu trvalo déle, než něco pochopil. Měla jsem pocit, že se zdržujeme, že čas ubíhá a já ho nevyužívám dostatečně. Nejednou se mi stalo, že jsem se ocitla v roli „prudiče“, který poukazuje na chyby. Mým cílem ale nebylo nic jiného, než chyby zlepšovat. Mohli jsme se všichni donekonečna vzájemně utěšovat, jak jsme skvělí, já jsem ale byla názoru, že je vždy co zdokonalovat.

Další věc, která mě děsila, a která vycházela zejména z mé potřeby věnovat vzdělávání a zdokonalování mé herecké techniky maximální úsilí, byl strach z průměrnosti. Hlavně nebýt průměrná! Stala jsem se tou myšlenkou úplně posedlá. Ničilo mě jen pouhé pomýšlení na to, že budu málo výrazná, příliš ordinární ve výrazu, nezapamatovatelná a nezajímavá. To neustále zabývání se absolutně nepodstatnými úvahami mě zablokovalo ještě víc. A co hůř, čím víc jsem se myšlenkou průměrnosti zabývala, tím víc začala být mou součástí. Nedokázala jsem rozlišit mezi skutečností a představou a začala jsem věřit tomu, že opravdu jsem jen průměrná herečka s průměrným talentem, což mě ještě více brzdilo v tvůrčí činnosti. Honba za dokonalostí a přehnaná urputnost mi nebyla ničím prospěšná. Vedla jen k dalšímu bičování sebe sama a ke zbytečnému hledání chyb.

Místo abych profitovala z toho, co mi jde, jsem se spíš zaměřovala na své nedokonalosti.

„Skutečnost, že nikdy nemůžeme dospět až k cíli, je vynikající východisko; perfekcionismus, usilování o dokonalost nejsou nic než marnivost.“¹⁰

3.7 Kolektiv

Divadlo a herecké umění je veskrze kolektivní záležitost. Proto je nutné s tímto faktem vědomě pracovat. Kolektivní práce může správně a produktivně fungovat jen v tom okamžiku, kdy jsou na sebe všichni účastníci napojeni, kdy na sebe takzvaně slyší. K tomu je potřeba i vzájemná důvěra. Každý ročník je sestaven z lidí, kteří mají společnou jednu věc – herecký talent. Zbytek je ale taková kombinace charakterů a individualit, že by se jen těžko v normálním životě potkaly. Přesto se takto rozdílní lidé musí naučit spolu pracovat. A vlastně i žít, protože studium na DAMU se na dlouhou dobu stane jediným společenským kontaktem. Na nic jiného prostě nezbývá čas.

V tomto ohledu jsem byla postavena před nelehký úkol. A věřím, že jsem v tom nebyla sama. Ke každému si musíte najít cestu. A nejen to. Musíte projevit maximální vstřícnost a důvěřovat mu do té míry, že se mu nebudete bát otevřít. V herectví člověk pracuje s emocemi, a protože emoce jsou vázány na osobní zkušenosti jednotlivce, dříve či později začnete odkrývat všechny stránky vaší osobnosti. Zpočátku jsem s tím kvůli své introvertní povaze měla velké problémy. Musela jsem překonávat určité aspekty své povahy, které s myšlenkou sdílení a otevírání se příliš nekorespondovaly. Bála jsem se, že když se moc otevřu, někdo uvidí mé slabosti a třeba toho nějak zneužije. Otevřít se tvůrčímu procesu ale znamená otevřít sebe sama. Bez toho to nefunguje.

Práce v tak úzkém kolektivu a navíc v takové intenzitě s sebou ale přináší ještě jednu nepříjemnost. Neustále jste konfrontováni s obrazem vaší osobnosti,

¹⁰ DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

se všemi vašimi dobrými i špatnými vlastnostmi. Nikde jinde se totiž neprojeví vaše osobnost tak pravdivě, jako se tomu děje ve vyhrocených, stresových situacích. A těch je při zkoušení v neměnném kolektivu velmi mnoho. Obraz, který vám okolí vyjevuje o vás samotných, nemusí být vždy uspokojivý, většinou spíš v sobě objevíte hluboko zasuté myšlenky a stránky vaší osobnosti, které ani znát nechcete. Střetnutí s realitou však může mít i očistný charakter. Detailní poznání sebe sama je kruté, ale pro hereckou práci nezbytné. Věřím, že v tomto ohledu byla práce ve specifickém „uměle vytvořeném“ kolektivu vlastně nesmírně obohacující. Střet s vlastním, nepříkrášleným a absolutně odhaleným já byl pro mě otevřením očí. V první fázi poznávání to ale byla bezesporu jedna z nejbolestnějších zkušeností vůbec. Setkání se s vlastním nedokonalým „já“ potřebovalo nezatížený pohled bez opovržení sebou sama, toho jsem ale prozatím nebyla schopna. Proto jsem se dokázala tak vědomě trýznit za každou chybu. Proto jsem tak zamávala se svou sebedůvěrou.

3.8 Vztah učitele a žáka

Zákony, které fungují v kolektivu studentů, by se daly aplikovat i na vztah mezi učitelem a žákem. Na začátku je třeba se poznat. K poznávání je nutný vzájemný dialog. Dialog je cestou k oboustrannému respektu a od něj je jen krůček k důvěře.

Učitele jsem vnímala nejen jako vedoucí a vědoucí osobnosti, k nimž mohu vzhlížet, ale také jako partnery v „naší společné cestě“. V přeneseném smyslu by se ten vztah dal popsat jednoduše jako vztah mezi rodičem a dítětem. Bezmezná důvěra, tedy stejná, jakou má dítě ke svému rodiči, může být ale velmi zranitelná a zraňující. *„Někteří studenti jsou odolnější, zdojnější, resilientnější. Mají tzv. hroší kůži, ale jiní jsou senzitivní nebo dokonce hypersenzitivní.“¹¹* Proto je potřeba ke každému jedinci přistupovat individuálně. Na nás se ale často pohlíželo jako na

¹¹ KOHOUTEK, Rudolf. Stresory učitelů a učitelek v České republice. [online]. 5.3.2010 [cit. 20.8.2017]. Dostupné z: <http://rudolfkohoutek.blog.cz/1003/stresory-ucitelu-zakladnich-a-strednich-skol>

kolektiv. Ne vždy mi byly metody našich pedagogů jasné a troufám si říct, že nemusely být vždycky ani správné a ke všem spravedlivé. Nedovolila bych si nikomu upírat jeho pedagogické schopnosti, myslím, že jsme měli obrovské štěstí na vedení a já jsem vlastně zpětně za všechno vděčná. Jen pro mě v začátcích bylo těžké přijmout fakt, že existují určitá pravidla, která se aplikují na všechny bez rozdílu.

Základem k předání jistých znalostí a k osvojení si určitých dovedností, které později adepti herectví využijí v divadelní praxi, bylo naučit nás ovládnout vnější a vnitřní herecké prostředky, stát se hereckým profesionálem. To je obdivuhodný cíl a všechny pedagogické složky dělaly maximum, aby tohoto cíle dosáhli všichni posluchači. V tomto ohledu byl jejich přístup nanejvýš profesionální. I přesto jsem ale možná naivně očekávala větší citlivost a respekt k jednotlivci jako individualitě, která je zranitelná ve své nevědomosti. Vždyť naučit někoho zvládat svůj talent není jen o tom předat mu něco z praktických a teoretických znalostí, je potřeba vytvořit vhodnou půdu pro tak choulostivou záležitost, jako je vytváření nových hereckých osobností. Je potřeba obrovské vzájemné důvěry. Jaký je tedy ten správný pedagogický přístup, který vás sice v pravou chvíli „profackuje“ a ukáže ten správný směr, ale zároveň ve vás neudusá potenciál a touhu na sobě pracovat? Přístup s ohledem na individualitu, přístup nanejvýš empatický?

Všichni jsme dělali chyby. Neznali jsme se a na základě té neznalosti docházelo k různým nedorozuměním a nesprávným interpretacím některých poznámek. Korelací těchto okolností se následně v některých studentech vytvořilo cosi, čemu říkáme nedostatek sebevědomí. Pro jeho opětovné získání bylo potřeba nejen vlastní iniciativy, ale i podpory zvnějšku.

4 Studium

Ráda bych tuto část práce věnovala rolím, které mě potkaly během studia na DAMU, a které měly s problematikou sebevědomí a svobodné tvorby co do činění.

4.1 První ročník

Začátek DAMU se pro mě stal i začátkem koloběhu pochybností, které mě provázely i další roky studia. O některých už jsem se zmiňovala v předchozích kapitolách. Byly spojené zejména s nedostatečně zvládnutou hereckou technikou, se studem a strachem se projevit. K tomu se přidaly bloky z hodin zpěvu, totální vyčerpání a neustálé zoufání si nad nedostatečností.

4.1.1 První semestr

Herecké hodiny jsem si v duchu svého pohybového minimalismu doslova „odstála“, zatímco hlavou mi neustále běhalo Donnellanovské: *„Nevím, co dělám. Nevím, co chci. Nevím, kdo jsem. Nevím, kde jsem. Nevím, jak se mám hýbat. Nevím, co bych měl cítit. Nevím, co říkám. Nevím, co hraju.“*¹² Výhled blížících se klauzur a tolik očekávaného hodnocení mě přiváděl k ještě většímu zoufalství. Budou mě hodnotit. Co když mi řeknou, že jsem k ničemu? Snažila jsem se soustředit na práci, ale stejně jsem nedokázala přestat myslet na všechny svoje nedostatky. Ten opravdový problém měl ale přijít až se zkoušením úryvku ze hry Tramvaj do stanice Touha, kterou s námi nazkoušela studentka režie a dramaturgie Barbora Hančilová. O úskalích zkoušení jsem se podrobně rozepisovala už ve své postupové práci, proto nyní nebudu zacházet do detailů. Zastavím se jen u těch okolností, které reflektují příčiny mých stupňujících se problémů.

¹² DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

Kromě tradičního stresu z první společné práce a prvních „samostatných“ klauzur se dostavilo ještě něco, co bych nazvala tvůrčím blokem. Všichni jsme byli nezkušení a nikdo z nás pořádně nevěděl, jak se „to“ má dělat. My herci jsme se cítili ztraceni v prostoru i v motivacích postav a Bára ještě neuměla přesně vyjádřit, co po nás chce. Nedokázali jsme si vzájemně vyhovět, což později vedlo k naprosté neschopnosti dialogu. A kde není dialog, není porozumění. Zavřeli jsme se vůči sobě navzájem. Snažila jsem se v sobě potlačovat jakékoli pocity vzpoury, ale stejně jsem si ke zkoušení postupně vypěstovala odpor. Nechtěla jsem chodit na zkoušky, protože se to nikam neposouvalo. Připadala jsem si hloupě a pokaždé, když na mě v dialogu „přišla řada“, musela jsem se strašně přemáhat, abych vůbec otevřela pus. Byla jsem nervózní, vystresovaná a všechno, co jsem udělala, jsem okamžitě hodnotila, protože jsem se bála, že se znemožním. Nemohlo to skončit jinak, než nechutí, kterou jsem se vši silou snažila potlačovat. Když ale něco mermomocí potlačujete, projeví se to někde jinde. V době vrcholného zkoušení jsem onemocněla. Docela vážně. Nepřisuzovala jsem to zkoušení, protože jsem se s něčím podobným ještě nikdy nesetkala, ale zcela zjevně šlo o psychosomatiku. *„Psychosomatika (psyché – duše, soma – tělo) je pohled na zdraví a nemoc, kdy vycházíme z toho, že tělové a psychické prožitky spolu úzce souvisí. Tělo projevuje nemocí nebo příznakem skrytý duševní nesoulad. (...) Napětí plynoucí ze sebepotlačování se uvnitř systému pacienta projeví jako nemoc.“*¹³ To, co mě trápilo, se projevilo tímto způsobem a bohužel se tato událost podepsala na mém sebevědomí. Začala jsem si vyčítat svou slabost. Byla jsem to zase já, kdo měl problém a navíc ještě ztěžoval práci ostatním. Jediný element ročníku, který nezvládal velkou zátěž. Zlobila jsem se na sebe, což ještě více zhoršovalo můj zdravotní stav. Alergie na antibiotika byla posledním stupněm celé zdravotní anabáze. Pokazilo se všechno, co mohlo. A byla to moje vina. Kvůli nemoci jsem

¹³ CHYTILOVÁ, Adriana. Co je psychosomatika a psychosomatická onemocnění? *Psychosomatika – psychoterapie* [online]. [cit. 6.8.2017] Dostupné z: <http://psychosomatika-psychoterapie.cz/co-je-psychosomatika-a-psychosomaticka-onemocneni/>

se nakonec nemohla zúčastnit klauzur a zkoušení se protáhlo o další týdny plné utrpení.

Hodnocení a tedy i první velká zpětná vazba našeho vedení se rovněž muselo obejít beze mě. Takže zatímco ostatní už takzvaně věděli, na čem jsou, a mohli s tím dále pracovat, já jsem nadále zůstávala v nevědomosti. Očekávala jsem, že po našem individuálním termínu klauzur dostanu i individuální hodnocení. Jediné, co přišlo, byla ale jen nicneříkající známka v KOSu¹⁴. Žádný zájem ze strany pedagogů se mnou mluvit. Jistě, mohla jsem si o hodnocení říct sama, já se ale bála, že by to bylo moc troufalé po všech těch problémech, které jsem způsobila. Mlčky jsem to přešla. Nebo jsem se alespoň snažila předstírat, že mě to nezajímá a už vůbec, že mě to nějak omezuje v dalších pracích, které následovaly.

4.1.2 Druhý semestr

Do dalšího semestru jsem vstupovala v napětí. Všichni ostatní byli uvolnění a více či méně spokojení s hodnocením své práce v semestru prvním. Ten obrovský rozdíl mezi jejich uvolněností a mým vnitřním neklidem, který jsem se vehementně snažila schovávat, mě ještě více izoloval od skupiny. Workshop věnovaný commedii dell'arte, jsem přetrpěla s neutuchající paranoiou, že všechno, co dělám, není dostatečné. Dostala jsem se do křeče, z níž jsem se nedokázala vymanit. V kontextu toho si vzpomínám, jak pan Pavelka po jednom mém předvádění etudy řekl: „Vy se pořád bojíte nám něco ukázat. Stále si něco schovávejte pro sebe.“ Jistěže v tom měl pravdu, já se toho strachu ale neuměla zbavit.

Potřebovala jsem alespoň malý úspěch. Něco, co by mě nakoplo a dalo mi zase sílu věřit, že to všechno má smysl. Že nejsem jen ztracený případ. Ale jakoby všechno mluvilo proti. Částečně mi pomohlo až zadání, které mělo být naší samostatnou prací. Ve skupině jsme měli vytvořit krátkou etudu na libovolné téma s využitím charakterů typických pro commedii dell'arte. K dispozici nám byl veškerý materiál, který jsme si odnesli z workshopu. Společně s Kamilou

¹⁴ Studijní informační systém KOS.

Trnkovou, Michalem Lurie a Adamem Vaculou jsme se pustili do krátkých improvizací. Smršť různých nápadů ale vedla spíš ke zmatku. Bylo potřeba, aby nás někdo směřoval, vymyslel zápletku, zkrátka jsme potřebovali režijní složku. A protože jsem s tím měla malou zkušenost, byla jsem pasována do této role já. Nevím, jestli to byla důvěra, kterou ve mě vložili spolužáci nebo jen radost z toho, že na nás chvíli nikdo nedohlíží a můžeme si tedy dělat, co chceme, ale poprvé za dobu studia jsem se cítila opravdu svobodná. Bavilo mě vymýšlet různé situace, dát průchod fantazii, zkrátka si beztrestně hrát. Najednou jsem se nebála improvizovat a dokonce jsem i přestala hodnotit každý svůj krok. Zbavila jsem se ustrašenosti a vydala jsem se na cestu zkusit všechno i za cenu ztrapnění se. Nakonec vznikl s přispěním studentky režie a dramaturgie Pavly Dostálové plnohodnotný jevištní tvar, který jsme nazvali Činéma. Osvobodilo mě to. Ovšem jen na chvíli.

Brzy na to nám bylo sděleno obsazení dvou kusů, jejichž nastudování bylo náplní herecké a scénické tvorby. Nevypadalo to pro mě nijak valně. V Dezertérovi z Volšan, kterého režíroval Honza Holec, jsem dostala roli staré matky, jež ve hře neměla velký prostor, a v Idiotce, kterou pedagogicky vedl pan Töpfer, jsem se měla alternovat s Janou Kotrbatou. Snažila jsem se nepodléhat další vlně pochybností, která mě zavalila a hlavně nehodnotit svou úlohu jako podřadnou. Zkoušení Dezertéra bylo vlastně docela zábavné, až na to, že většina zkoušek byla věnována ústřední dvojici, kterou představovali Viktor Javořík a Tereza Terberová. Na „moje scény“ už nezbývalo tolik času, byla jsem tedy donucena pracovat na roli z velké části sama. Postava staré matky mi nebyla nijak příjemná. Mrzelo mě, že byla tato úloha svěřena zrovna mně, brala jsem si to osobně. Vědomě jsem se snažila potlačovat odpor, abych zase nespadla do toho sebezničujícího koloběhu. Byla jsem si vědoma toho, že nemám nijak velkou roli, rozhodla jsem se ale, že se z ní pokusím vydolovat maximum. Byla to vlastně docela výzva. Starou bábu, vycházející z typologie Pantaloneho, jsem si vyzkoušela už v etudě s názvem Činéma. Přemýšlela jsem, které herecké prostředky bych mohla využít při tvorbě staré matky. Chtěla jsem se tím inspirovat jen v určitém ohledu, protože jsem si byla vědoma, že musím vytvořit úplně jinou a novou postavu. Začala jsem vnější

charakteristikou. Snažila jsem se nějak si ji představit. Z replik v textu se toho o ní dalo vyčíst dost, nicméně pořád jsem byla mladá holka, která musí zahrát starou ženu. Ovšem bez toho benefitu, že staře vypadám. Musela jsem tedy pracovat s materiálem, který mi nabízelo moje tělo. Chtěla jsem se vyhnout prostému ukazování. Potřebovala jsem něco, co by ji definovalo. Co by mi pomohlo zestárnout nikoli fyzicky, ale mentálně. Vymyslela jsem si, že moje postava bude žena, která se stárnout bojí. Nebo ještě lépe, která z něj má panickou hrůzu. Zvolený vnitřní pocit se zdál být dobrým východiskem a s takto nastaveným charakterem začaly přicházet i různé nápady na rozehrávání situací. Přidání nové okolnosti ozvláštnilo jinak docela nezajímavé repliky a postava se stala konkrétní a živoucí. Strach ze stárnutí jsem zapracovala pomocí různých vnějších hereckých prostředků. Například první scéna a tedy i seznámení s postavou byla postavena na tom, že jsem vkráčela do místnosti s plátky okurek na očích. V jiné scéně jsem se prohlížela v zrcátku a zkoumala svoje vady na kráse – napínala jsem si kůži na krku.

Jak jsem se už zmiňovala, moje scény se příliš nezkoušely a zpětná vazba směřovala spíš k ostatním studentům. Musela jsem se v tomto ohledu spolehnout hlavně na sebe. Trápilo mě, že se mi pedagogové a režisér tolik nevěnují a možná jsem si to špatně interpretovala jako jejich nezáměr.

Mnohem víc mě ale trápilo zkoušení Idiotky, kde jsem se poprvé setkala s alternací. Byla to zkušenost ve všech směrech nedobrá. Sklony ke srovnávání se tady ještě více prohloubily, protože jsem jasně cítila, že moje alternace dostává při zkoušení větší prostor. Mnohdy se stávalo, že jsem se na zkouškách ani nedostala do prostoru. Vnímala jsem to jako zradu. Pochopitelně mi velice brzy došlo, že je na vině prostý fakt, že se pedagogovi líbila v roli více Jana Kotrbatá. Vlastně svou oblibu jejího herectví ani nijak neskrýval, což by se dalo vnímat vlastně jako docela férové jednání. Nicméně poznámka „Nechtěla byste to spíš režirovat?“ mířená mým směrem byla přesně tím, co jsem slyšet nepotřebovala. Zase jsem si připadala nemožně a zbytečně a ten pocit jsem si nesla i do klauzur. Přes všechnu nechuť jsem se nakonec vybičovala k celkem uspokojujivému výsledku a vlastně až na klauzurách jsem zakusila opravdovou radost z tvorby. Teprve tam

jsem se začala opravdu snažit. Do té doby mi jakákoli iniciativa přišla zbytečná. Alternace byla novou zkušeností, na kterou jsem v této fázi studia nebyla připravená. Nechtěla jsem být srovnávána s někým jiným. Potřebovala jsem pracovat nezávisle na tom, jak danou situaci zapracuje „ta druhá“. Neuměla jsem ještě přijít s vlastními řešeními a ani jsem nevěděla, do jaké míry můžu měnit aranžmá, zkusit to jinak, po svém. Doufala jsem, že se nic takového nebude dlouho opakovat a já dostanu šanci projevit se.

4.2 Druhý ročník

Druhý ročník byl pro mě, dá se říct, zlomový. A to ve všech směrech. Nejenže jsem se opět musela vyrovnávat s alternací (a to rovnou dvojnásobnou), ale musela jsem se poprat i se zcela novou úlohou, která mě potkala – hlavní rolí.

4.2.1 První semestr

Rány, které si moje osobnost nesla z prvního ročníku, se ještě ani pořádně nezahojily a už mi byly uštědřeny další. První přišla s obsazením hry *Paraziti* Mariuse von Mayenburga, kterou jsme měli nastudovat na hodinách herectví s pedagogem Tomášem Pavelkou. Alternace jedné ze tří postav padla na mě a na Janu. Nedokázala jsem pochopit, proč byly rozděleny role tak nepoměrně. Byl to záměr? Nebylo to totiž jediné zkoušení, při němž jsme se v té době měly střídat v jedné roli. Oběma nám byla nabídnuta i role v připravované inscenaci *Ted' ne! aneb Na tohle ted' není ta pravá chvíle* v režii našeho vedoucího ročníku Daniela Hrbka. Přestože jsem si nesmírně vážila jeho důvěry, neustále mě přepadaly myšlenky na to, že je to možná všechno jen zkouška. Že se mám učit od Jany, která je lepší a zkušenější. Výsledek obou alternací asi není těžké (s ohledem na moje sklony k podceňování a srovnávání) předvídat. Místo, abych se smířila se vzniklou situací a snažila se i z toho špatného vytěžit jen to nejlepší, úplně jsem se zablokovala. Nebyla jsem schopná pracovat. Pořád jsem měla pocit, že mě někdo hodnotí, že někdo zákonitě musí srovnávat můj výkon s Janiným. Navíc postava Betsi ve hře *Paraziti*, byla nejméně výrazná. V nelehké úloze jsme byly odkázány zejména na nabídky našich kolegů a nepomáhaly ani připomínky pana

Pavelky, abychom jen stály a říkaly text. Po významu a s potřebnou emocí. Plnila jsem všechny připomínky, jak nejlépe jsem mohla, ale pořád mi to připadalo málo. S ohledem na expresivní polohy spolužáků Adama Vaculy a Terezy Terberové to bylo pochopitelné. Postava Betsi měla tendenci upadat spíše do introvertních poloh. Expresivita proto nebyla žádoucí. Já ale chtěla dosahovat stejných výsledků jako spolužáci, což bylo samozřejmě v takto nastolených podmínkách nemožné. Myslela jsem pořád jen na to, že oni opravdu hrají a já jen stojím. Nikam se neposouvám. Alternace ještě více prohlubovala mou zoufalost. Zkoušení bylo vlastně rozděleno mezi dva lidi. Čas, který nám byl vyhrazen, jsme musely ještě spravedlivě rozpůlit. Znamenalo to taky méně pracovat. V procesu jsme se často musely vystřídat právě ve chvíli, kdy jedna z nás začínala přicházet postavě na kloub. To přerušování během zkoušení a nutnost sledovat tu druhou byla zničující. Velice brzy byl mezi námi dvěma a zbytkem skupiny vidět rozdíl v posunu. Na to, abychom si osahaly situaci a pochopily motivace postavy, jsme potřebovaly stejný prostor jako ostatní. Poskytnut nám ale nebyl. Trápily jsme se tím bezesporu obě, a i když nás společný problém mohl spojit, spíš jsme se sobě odcizily. Nebyly jsme schopné spolu pracovat a ve výsledku jsme se staly rivalkami. Nebylo to příjemné, zvláště v tak úzkém kolektivu. Cestu jsme k sobě našly prakticky až ke konci studia.

Paralelně s hereckou tvorbou probíhalo také zkoušení *Maryši* v režii Jana Holce, kde jsem dostala svou první velkou roli. O procesu zkoušení jsem se podrobně rozepisovala v postupové práci, proto bych se u něj chtěla zastavit jen ve zkratce. Přidělení role pro mě bylo důležitým momentem. Konečně jsem dostala prostor předvést, co ve mně je. K úkolu, jenž mi byl svěřen, jsem přistupovala s maximální zodpovědností a věřím, že v danou chvíli jsem tuto příležitost dokázala proměnit v celkem slušný výsledek. Nevěřila jsem si, ale vší silou jsem se snažila nepodlehnout pochybnostem a nenechat se jimi opět rozhodit. Kdyby se neobjevily určité životní okolnosti a existenční problémy, nejspíš bych to tehdy ustála bez větších problémů. Nicméně i ty bolestivé okamžiky a jedno velké selhání, které bylo výsledkem jedné náročné zkoušky, během níž jsem se pod vlivem všech nátlaků, nespavosti a hladu psychicky sesypala, byly ve výsledku cenným materiálem v procesu tvorby. Ten semestr mě naučil hodně. Role Maryši

pro mě byla v průběhu studia jednou z nejzásadnějších a práce, kterou jsem na ni společně s pedagogy udělala, mě v mnohém posunula. V hodnocení jsem dopadla nejlépe z celé třídy a ten pocit, že jsem konečně dokázala vytvořit něco hlubšího a smysluplnějšího, byl nepopsatelný.

4.2.2 Druhý semestr

Po prvním semestru jsem konečně dosáhla kýženého pocitu, že jsem něco opravdu udělala, že jsem doopravdy pracovala na postavě a naučila se něco, co budu moct využít v další práci. Objevila jsem v sobě sílu, o které jsem ani nevěděla. Spokojenost ale neměla trvat dlouho. V novém semestru nás čekal i nový úkol. Na scénické tvorbě jsme měli nazkoušet zdramatizovaný text F. M. Dostojevského *Uražení a ponížení* v režii Jana Holce. Po *Maryše* první opravdu společná práce celého ročníku. Jako kolektiv jsme sice pracovali už v předchozím semestru, pořád šlo ale o syntézu dvou dramát¹⁵. Nyní jsme se ale měli všichni podílet na jedné věci. Fungovat jako ansámbl, což s sebou přinášelo různá úskalí. Jedno z nich bylo to, že ne všichni studenti dostali stejný prostor. Hlavních rolí bylo málo a jejich rozdělení pramenilo jednak z typovosti postav, jednak z faktu, že se v nich musí spravedlivě vystřídat ti studenti, kteří měli v předchozím semestru prostoru méně. Vzhledem k hlavní roli v *Maryši* jsem přicházela v úvahu jen do obsazení vedlejších postav. Nejdříve mi byla přidělena nemluvená role matky. Po řadě peripetií ale byla nakonec z textu úplně vyškrtuta a já jsem převzala jednu ze dvou rolí, které měla hrát Kamila Janovičová. Nehledě na to, jaké trápení to působilo jí, jsem se ani já v nové „roli“ necítila komfortně. Nejenže jsem musela přezkoušet už „nazkoušené“, ale znovu se u mě projevil známé pocity nepotřebnosti a frustrace.

Zkoušení jsem trávila pozorováním práce ostatních, během kterého jsem si odbyla svých pět vět „do počtu“ a tím má herecká práce končila. Pozornost byla

¹⁵ Klauzurní cvičení bylo vytvořeno spojením dvou českých dramát *Maryši* a *Gazdiny roby*, které se v inscenaci vzájemně prolínaly. Takto vzniklý tvar nesl název *Maryšo! Evo! Dom!*, a později byl uveden jako součást repertoáru divadla Spektákl ve Studiu Švandova divadla.

věnována hlavním rolím, a tak mi nezbylo nic jiného, než si postavu vytvořit sama. Vymyslela jsem si základní hereckou akci, a když na mě při zkoušení konečně přišla řada, s velkým očekáváním jsem předvedla režisérovi výsledek své práce. Odezva se ale nekonala. S tichostí to přešel a zkoušelo se dál. Takhle to pokračovalo i na dalších zkouškách a vedlo to až k tomu, že jsem se přestala snažit cokoli přinášet. V duchu zkoušeného dramatu jsem se opravdu začala cítit uraženě a ponížně. Ta nespravedlnost mě sžírala a míra sebedůvěry se opět přiblížila k alarmujícím hodnotám. Měla jsem pocit, že jen mrhám časem, který jsem mohla zužitkovat jinak, plodněji. V té době mi došlo, že byla Maryša možná mou jedinou velkou rolí na škole a že možná nemám ani právo očekávat něco dalšího. Pořád tady ale byli ostatní spolužáci/spolužačky a nešlo přehlížet prostý fakt, že někdo dostává větší prostor pravidelně a na jiné se takříkajíc „kašle“.

4.3 Třetí ročník

„První den ve škole...Začíná to vždycky tak euforicky, všichni jsme plní nadšení a energie. Je mi smutno, když si uvědomím, jak budu za chvíli zničená. Další dávka sebezničování, kterým jsem bůhvíproč tak fascinovaná, posedlá. Už ať je konec.“¹⁶

Nastávající třetí ročník měl být finální přípravou před vstupem do divadla Disk. S jeho začátkem však přišla především obrovská krize. Nakumulovala se trápení předchozích událostí a přidala se nová, ještě větší a bolestivější. Zejména krize vlastní osobnosti a ztráta přesvědčení, že se chci stát herečkou. Uvědomila jsem si, jak mě škola (ale možná i to povolání) ničí a po prázdninách jsem neměla chuť se tam vracet. Snažila jsem se s tou nechutí nějak psychicky vyrovnat, říkala jsem si, že je to třeba jen přechodný stav, který mě za chvíli přejde. Nepřikládala jsem tomu tak velký význam. Problém ale přehlížením nezmizel, jen se prohluboval.

¹⁶ Zápisky z osobního hereckého deníku.

4.3.1 První semestr

Na základě promarněného letního semestru mi byly přiděleny hned tři role. V herecké tvorbě jsme pod vedením pana Pavelky inscenovali *Podzimní hru* české autorky Markéty Bidlasové. Na scénické tvorbě byly v plánu Čechovovy *Tři sestry* pod režijním vedením pedagoga Tomáše Töpfera a Strindbergova *Slečna Julie* v režii studenta Jana Holce. Abych mohla figurovat v obou „scénických“, dostala jsem dvě vedlejší role – Natašu ve *Třech Sestrách* a Kristýnu ve *Slečně Julii*. Zpočátku jsem možnost vyzkoušet si dvě věci najednou brala jako výzvu. Brzy se ale objevila jedna přitěžující okolnost. Práci na obou scénických tvorbách mi ztěžovala skutečnost, že jsem se plně nemohla věnovat ani jedné roli. Často jsem přebíhala z jednoho zkoušení na druhé, načež se na mě někdy ani nedostalo nebo jsem (v případě *Slečny Julie*) jen seděla na židli, hrála spánek a dotvářela tím dvěma hlavním postavám atmosféru. Role Nataši byla zábavná a skýtala řadu možností, jak ji pojmout. Po několika pokusech vyzkoušet si nějakou z poloh, které mě napadaly, jsem ale byla velice rázně zastavena v jakékoli další iniciativě. Mým úkolem bylo hlavně splnit režisérovu zcela konkrétní představu, v tomto případě představu pedagoga Tomáše Töpfera. Kvůli dvěma paralelním zkoušením jsem nedokázala patřičně využít potenciálu ani jedné z postav. Nemohla jsem se tomu věnovat naplno a ta polovičatost mě ubíjela. Připadala jsem si nesvobodná, nepotřebná, zbytečná, opomíjená. Měla jsem pocit, že nikam nepatřím, že obě skupiny můžou pracovat nezávisle na mojí přítomnosti. Že jsem jen nepatrný kousek skládačky, jehož ztráta by stejně nijak neovlivnila výsledný obraz. Nikomu bych nechyběla. Deptalo mě sledovat, jak se všichni zdokonalují, zatímco já nedokážu splnit jedinou režijní poznámku.

„Snažím se nějak nahodit face, pracovat zodpovědně a naplno, ale jediné, co mi neustále bliká v hlavě je marnost a zoufalství. Nedokážu to na zkouškách už ani skrývat. Jsem protivná, a i když se s tím snažím bojovat, cítím, že vším, co dělám, jdu proti tomu. Celou svou bytostí. Už nemůžu.“¹⁷

¹⁷ Zápisky z osobního hereckého deníku.

K tomu všemu se navíc tradičně objevily pochybnosti. Proč někteří jedinci hrají neustále hlavní role a já dosáhnu jen na post „druhých houslí“? Rozhodně jsem nebyla jediná, kdo tím trpěl a kdo si tyhle nerovnosti uvědomoval. Chvála taky často směřovala jen jedním směrem, a tak se stávalo pravidlem, že jsem byla chtě nechtě nucena se srovnávat s těmi lepšími. Bylo náročné se vyrovnat se svou pozicí, přeci jen jsem nebyla natolik sebevědomá, abych nad tím mávla rukou. Zabývala jsem se tou myšlenkou možná víc, než bylo zdrávo, vyřešit jsem to ale stejně nedokázala.

Uvědomuji si, že v takovém rozpoložení jsem musela být nesnesitelným elementem. Psychicky jsem na tom nebyla dobře a to neustálé narážení na skutečnost, že s tím nejsem schopna bojovat, mě ještě více odrovnávalo. Uvnitř jsem křičela, žadonila o pozornost, ale na povrch se dostávalo jen rozhořčení a zášť. Přesně, jak to popisuje Declan Donnellan: *„Vždycky tu je rozpor mezi tím, co cítíme, a tím, co chceme vyjádřit.“*¹⁸ Přicházela jsem o kamarády, nedokázala jsem se s nikým bavit, byla jsem se svým trápením sama. A rady typu „Tak si to tolik neber.“ mi v ničem nepomáhaly.

*Jak často slyšíme výzvu „Seber se!“ Ví vůbec někdo, jak se člověk může dát dohromady? A i kdyby si myslel, že to ví, uměl by to také říci tak, aby mu ostatní porozuměli? (...) Neurotik si zajisté tu námahu dává, ale místo toho, aby se „dal dohromady“, vlastně se úplně zhroutí. Myslí si, že postupuje správně, a dělá pravý opak.“*¹⁹

Jedinými světlými momenty byly hodiny herecké tvorby s panem Pavelkou, kde jsme si mohli svobodně hrát a zkoušet a mě neuvěřitelně bavilo zkoumat to nepřeborné množství možností, jež mi nabízel právě pocit tvůrčí svobody. Najednou jsem si na jevišti nepřipadala hloupě ani zbytečně. Nepřítelem mi nebylo

¹⁸ DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

¹⁹ FELDENKRAIS, Moshé. Silné JÁ : Návod ke spontánnosti. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

ani moje tělo. Gesta, jakkoli výrazná, mi nepřišla nepatřičná. Tvořila jsem bez zábran a přestala jsem hodnotit každý svůj krok. Postava Nataši v *Podzimní hře* byla v tom nešťastném období mou jedinou radostí. Radost z tvorby a z bytí na jevišti ale neměla trvat dlouho.

4.4 První disková inscenace

S prvním semestrem třetího ročníku přicházely i zprávy o tom, co nás bude čekat s nástupem do divadla Disk. Vnímala jsem ten krok jako zlomový a tím pádem jsem mu přikládala i značnou důležitost. Měli jsme tam přece zužitkovat vše, co jsme se během studia naučili. Na základě naší diskové práce si nás budou ředitelé divadel a umělečtí šéfové vybírat ke spolupráci. Zjištění, že naše první disková inscenace bude Brechtův *Dobrý člověk ze Sečuanu*, navíc v režii Petra Kracika, absolutně odporovalo mojí představě. Drama, postavené na jedné hlavní dvojroli a spoustě vedlejších postav neskýtá příliš hereckých příležitostí. Pokud nehrajete zrovna onu hlavní roli. Po předchozích zkušenostech jsem neočekávala žádný zázrak. A on skutečně nepřišel.

Pan Kracik se chodil poctivě dívat na zkoušky *Tří sester*, aby mohl na základě pozorování rozhodit obsazení připravované inscenace. Já jsem se ale na zkouškách objevovala jen sporadicky, takže jsem na jeho přítomnost neměla zrovna „štěstí“. Když jsem dorazila na zkoušení svých výstupů, on už většinou odcházel. Ten nezájem z jeho strany mě urážel. Netoužila jsem po hlavní roli, ale chtěla jsem alespoň, aby mě viděl hrát. Shodou nešťastných náhod se jednou stalo, že se změnil ferman zkoušení na poslední chvíli a já přišla na zkoušku *Tří sester* nepřipravená. Naučila jsem se jiný text, než se měl zkoušet. Bohužel to byla právě jediná moje zkouška, na které byl přítomen i pan Kracik. Cítila jsem se trapně. Bez znalosti textu jsem nebyla schopna jednat v situaci, pouze jsem plnila připomínky pana Töpfera k rozmístění v prostoru a četla text z papíru. Předvedla jsem se v tom nejhorším světle a ještě jsem vypadala nezodpovědně. Od spolužačky jsem se později dozvěděla, že o mě pan Kracik mluvil jako o „té, která se neučí texty“. To mě dopálilo ještě víc. Viděl přece jen jednu zkoušku, vůbec mě neznal.

Obsazení Sečuanu bylo oznámeno brzy poté a mně byla přidělena role vdovy Šinové. Zklamalo mě to, ale pořád jsem doufala v nějaký režijní koncept, který by vyvrátil mou beznaděj. Snažila jsem se nezatěžovat předsudky.

4.4.1 Dobrý člověk ze Sečuanu

První čtené zkoušky probíhaly celkem standardně. Hodně jsme se věnovali textu a při prvním kontaktu se ho snažili nijak neinterpretovat a nezatěžovat významy. Docela dlouho jsme jen „seděli u stolu“, což se ukázalo být přínosné hlavně pro snazší zapamatování už tak docela náročných replik. Vstup do prostoru tak byl mnohem jistější a nezatížen zbytečným vzpomínáním na to, co máme říkat. Jistota se ale vytratila s první režisérovou poznámkou, která vedla mým směrem. První zkoušky v prostoru bývají pro herce nelehké. Je třeba zbavit se ostychu a nebát se prvotních chyb, které se s dalším zkoušením pomalu vytrácejí. Většina herců musí bojovat s pocitem trapnosti a strachu a jak říká Donnellan *„Pocit vlastní trapnosti a sebeuvědomění může být pro herce nejhorsším nepřítelem.“*²⁰ Je proto nutné být jako režisér trpělivý a empatický. Já se dočkala spíš opaku. Nejdřív mi byl se slovy „Tohle bude tvoje hlavní rekvizita“ vražen do ruky litinový hrnec a následně mi s prvním textovým šokbrnutím bylo rázně sděleno, že já jsem jediná, kdo si na zkoušení nemůže dovolit neumět text. Režisér evidentně narážel na zkušenost ze zkoušky *Tří sester*. Mírně zaskočena jeho reakcí jsem se snažila pracovat dál. Opakovalo se to ale i na dalších zkouškách. Stačilo říct jedno slovo jinak a už jsem to zase měla na talíři. Brzy jsem z toho byla tak vynervovaná, že jsem se pokaždé rozklepala, než jsem měla říct svou repliku. Čím víc jsem se ale soustředila na text, tím víc jsem chybovala. Strach ze selhání mě úplně ovládl a pomýšlení na to, že musím na scénu, mi způsobovalo stavy nepříjemné úzkosti.

Režisérova jasná představa mi nedávala ani příliš možností interpretace postavy. Chtěl po mně prostý příchod na scénu a odříkání textu. Hlavně se nesnažit nic hrát a nezabývat se emocemi. Byla jsem zase na začátku. Nevěděla jsem si

²⁰ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

rady. Každý pohyb byl křeč, překážely mi ruce i nohy a hlavně ten hrnec, který jsem musela pořád držet v rukách. Ale aspoň jsem se měla čeho držet, abych se úplně nezhroutila. Snažila jsem se přinášet nějaké nápady, většinou si jich ale pan Kracik ani nevšiml. V jistém ohledu to bylo pochopitelné, byl odpovědný za podobu celé inscenace a nezbyval vždycky čas na jednotlivosti. Já ale potřebovala aspoň minimální pozornost. Záleželo mi na mé první diskové práci. Přece jen jsem se tím měla budoucí rok prezentovat.

Bohužel jsme si k sobě nenašli cestu ani jako lidé. Nerozuměla jsem jeho humoru a nesouhlasila s jeho interpretací. Téma celé inscenace pro mě zůstalo záhadou. Víím, že jsem tomu nedorozumění přispívala svým postojem k němu, ale pořád jsem cítila z jeho strany nespravedlnost a nedokázala jsem mu odpustit.

A pak přišla ještě jedna rána. Na inscenaci s námi kvůli velkému počtu postav spolupracovali i studenti z nižšího ročníku. Jeden z nich v půlce zkoušení odešel ze školy a jeho role tudíž musela být přidělena někomu z nás. Rozhodnutí padlo z čistě praktických důvodů na mě. A tak jsem kromě postavy Šinové bojovala ještě s Policistou. Problém byl u obou stejný - nedostatečný režijní výklad a nedostatečná režisérova pozornost. Pokusila jsem se postavu policisty nějak interpretovat, a ačkoli jsem si byla vědoma, že existuje mnoho způsobů jeho pojetí, režisér byl spokojený hned s mou první nabídkou. Ta spokojenost byla ale vyvolána spíš nedostatkem času se tím nějak více zabývat. Mohla jsem dělat víc? Mohla. Jenomže mně všechno připadalo zbytečné.

Zkoušení se pro mě stalo noční můrou. Stavby úzkosti se prohlubovaly s každou další zkouškou a já přestávala v tom všem vidět smysl. To, co mi kdysi působilo radost, se stalo hlavním zdrojem mých stavů beznaděje. Každý vstup na scénu bylo jako působit si dobrovolně bolest. Nedokázala jsem mluvit. Přemáhala jsem návaly pláče, abych se nesesypala přímo na jevišti. Nahromaděné emoce jsem ventilovala po zkouškách na toaletách, kde jsem se nejdřív musela vyplakat, abych byla schopná alespoň absolvovat cestu domů.

„To neustálý vracení se na jeviště...opakovaná vědomá sebevražda. Koloběh sebezničování, procházení očištěm a vracení se zpátky na začátek. Nejde to zastavit. Už nejsem strůjcem svého rozhodování. Jsem svědkem a zároveň původcem pomalého umírání své herecké osobnosti na prknech, co znamenají svět a dost možná i jedinou mou nadějí na život. Zemřu tím, čím jsem chtěla být živá. Hrůzný oxymorón.“²¹

Možná to někomu může připadat banální, ale komu vlastně přísluší hodnotit individuální zkušenost. Některé věci vás můžou sebrat, i když si je nechcete připustit k tělu. A mně se psychická bolest začala měnit ve zcela konkrétní, fyzickou bolest. Hroutila jsem se. Nedokázala jsem myslet už na nic jiného, než jak to trápení ukončit. Jediné východisko byl odchod ze školy. To rozhodnutí bylo osvobozující. Nepřišlo znenadání, bylo výsledkem dlouhodobého zvažování. Nechtěla jsem se vzdávat, ale cítila jsem, že začínám být přítěží i pro své spolužáky. Připustit si, že něco je zkrátka už nad vaše síly, je prvním krokem k překonání překážky. Rozhodla jsem se svůj připravovaný odchod ze školy s někým konzultovat a to, že jsem se nakonec rozhodla zůstat na DAMU a bojovat, přisuzuji hlavně svým dvěma pedagogům, shodou okolností právě vedoucí a oponentovi své diplomové práce, kteří mi pomohli sesbírat poslední kousky sil a nevzdávat se. Díky nim jsem zase dokázala uvidět to dobré, věřit si. Nebyla to otázka chvíle, ten přerod se odehrával docela dlouho. Oporou mi bylo jednak hledání své ztracené sebedůvěry na terapiích, kam jsem začala docházet, jednak nabídka spolupráce na jedinečném projektu Pomezí, kterého jsem měla tu čest být součástí.

²¹ Zápisky z osobního hereckého deníku.

4.5 Pomezí

Pomezí je jedinečný projekt imerzivního²² divadla v režii Lukáše Brychty, Štěpána Tretiaga a Kateřiny Součkové, v němž mi byla přidělena role Gabriely. Gabriela je labilní herečka, která se vinou své nešťastné povahy dostane do bezvýchodné situace, z níž se snaží dostat pomocí různých intrik. Motiv rozhodování se mezi vlastním prospěchem a překročením určitých limitů se pro ni stane osudným. Ale zpět k věci. Zajímavé a přínosné bylo na Pomezí nejen zkoušení, kde jsem poznala zcela nové formy herecké práce, ale zejména reprízování, které je specifické svou proměnlivostí, závislé na vnímavosti a osobním vkladu herců i diváků. V době, kdy jsem si procházela svou největší krizí, byl pro mě tento projekt zásadní zejména v hledání ztracené sebedůvěry. Pokusím se teď vysvětlit proč.

První zvláštností bylo, že inscenace neměla předem daný text. Ten vznikl až postupným procesem zkoušení. V začátku jsme jako herci měli k dispozici pouze velice podrobný životopis postavy, na kterém jsme ale během prvních (individuálních) zkoušek spolupracovali s režijní a dramaturgickou složkou. Podíl na konečném výsledku byl ze strany herců významný a záleželo z velké části na našem názoru a pohledu na postavu. Zájem o můj názor a možnost na tvorbě participovat mě zaskočil, ale zároveň mě maximálně zaktivizoval. Byla mi svěřena důvěra. Základ v podobě životopisů jsme později rozšířili o další podstatnou informaci, totiž o vzájemné vztahy jednotlivých postav. Podrobně jsme se zabývali každou vztahovou rovnicí zvlášť a mě nesmírně bavilo přemýšlet o postavách pouze v kontextu toho, co bych se o nich mohla dozvědět jen z „našich“ společných zážitků a zkušeností. Věděla jsem tedy jen to, co bych věděla i v normálním životě. Ostatní části příběhu (motivace, povaha, i to, odkud kam postava v příběhu směřuje) pro mě zůstávaly skryty, což se ukázalo jako další tvůrčí materiál pro

²² Imerzivní divadlo je specifický divadelní tvar, jehož podstatou je paralelně se odehrávající příběh několika postav na několika různých místech. Výsledný prožitek je tak zcela závislý na divákově volbě, kterou postavu či příběh chce sledovat.

pozdější zkoušení v prostoru. Přemýšlení o postavě se brzy přetransformovalo v přemýšlení za postavu a moje „herečka“ se mi začala zjevovat ve zcela konkrétních obrysech. Jednání v situaci díky tomu bylo přirozeným procesem, ne jen mučivým přemýšlením o tom, co by teď asi moje postava udělala, jak by za daných okolností reagovala, jakou by zvolila strategii k dosažení svého cíle atd. S dobře vybudovaným základem byl přechod do prostoru mnohem jednodušší a příjemnější. Dokonce mi nescházel ani text a předem napsané dialogy.

Na první zkoušce v prostoru nám byla nastíněna jednoduchá situace. Bez větších detailů jsme byli seznámeni s jádrem situace a s jakýmsi začátkem a koncem, k němuž jsme měli dospět. Úkolem nás herců bylo „vyplnit prázdná místa“, což spočívalo zejména v improvizaci a ve zpracovávání nabídek hereckých partnerů. To vše vždy v mantinelech našich postav, které jsme si předem vytyčili. Mnohé vzniklé situace nakonec nebyly do konečného tvaru inscenace vůbec zařazeny, pro nás herce ale byly velmi užitečným materiálem a staly se dalším stupněm, na němž jsme mohli postavy stavět.

Během zkoušení byla velice přínosná i neustálá zpětná vazba, kterou nám dával celý inscenační tým. Kdykoli jsme se nepatrně posunuli za hranice našich postav, byli jsme na to upozorněni. Díky tomu se nestávalo, že bychom se začali ztrácet v motivacích a stali se tak oběťmi boje mezi naším vlastním charakterem a charakterem postavy.

Další novou zkušeností pro mě bylo sledovat při práci studenty z katedry alternativního a loutkového divadla. Jejich způsob zkoušení byl v něčem neuvěřitelně nezávislý. Svobodný. Fascinovalo mě to. Toužila jsem po stejné nezávislosti při tvorbě. Tajemství herecké svobody jsem ale odhalila až s prvními uvedenými inscenace a s jejím reprízováním. Velice brzy jsem pochopila, že to, co jsme nazkoušeli je stabilní jen do té doby, než začne být situacím přítomen divák. Ten je totiž do jisté míry další tvůrčí složkou imerzivního divadla. Nejdřív mě přítomnost pozorovatelů zaskočila, snažila jsem se je ignorovat, nebrat je do hry. Když jsem ale viděla, jak „alterňáci“ dokáží využít každé příležitosti je kontaktovat, zlákal mě pokoušení zkusit si to taky. Odhodlala jsem se vystoupit ze zajetých

kolejí a nechat se strhnout přítomností. Improvizace byla stejně jednoduchá jako při zkoušení. Stačilo jen zpracovávat nabídky partnerů, kterými v tomto případě byli diváci. Mohlo se stát cokoli, ale to ohrožení bylo v jistém smyslu vlastně velmi osvobozující. S každou další reprízou jsem se uvolňovala víc a víc. Zaplavovala mě neskutečná radost z tvorby, obohacovala mě každá nová zkušenost a já jsem se konečně začala cítit sebevědomě. Pochopila jsem, že se sem tam něco nemusí povést, žádný drobný neúspěch mě ale nikdy nerozhodil natolik, abych se jím musela nějak významně zabývat. Neustálý režijní dohled mi poskytoval zpětnou reakci a mně pomohlo, že mimo připomínky týkající se drobných nedostatků, přicházela i pochvala. Pozitivní hodnocení mě ještě více zbavilo strachu a já jsem konečně zažila ten krásný pocit, že můžu všechno. Pomezí mě zachránilo před úplným selháním. Přišlo na pomoc v tu pravou chvíli a já jsem ze zkušeností, které jsem tam získala, mohla čerpat i v další tvorbě. A nejen to. Domnívám se, že jsem díky němu získala i tolik potřebný nadhled a přestala všechno brát moc vážně.

4.6 Čtvrtý ročník

Poslední ročník na DAMU se pro mě stal rokem, v němž jsem si uvědomila spoustu důležitých věcí. Poznala jsem klady i zápory reprízování, pod vlivem nabytých zkušeností a pocitu svobody zdokonalila svou hereckou techniku, naučila jsem se nebýt na sebe tolik přísná, ale především jsem obhájila svoje postavení herečky sama před sebou. A to byl pro mě nejtěžší úkol.

4.6.1 Pomona

Třetí a předposlední disková inscenace, kterou jsme nazkoušeli s naším ročníkovým režisérem Janem Holcem, byla hra mladého britského autora Alistaira McDowalla. Já dostala roli ústřední postavy Ollie. Byla jsem tím překvapena. Přeci jen jsme měli s režisérem oba ještě v živé paměti náladu posledního společného zkoušení *Slečny Julie*, které jsem ovlivňovala svým negativním postojem. I přesto mi ale nakonec Honza svěřil důležitý a nelehký úkol. A já se na tu práci moc těšila,

protože po dvou klasických titulech (*Dobry člověk ze Sečuanu* a *Téměř TŘI SESTRY*²³) jsme se konečně mohli patřičně vyřádit na hře současného dramatika.

Zkoušení *Pomony* bylo náročné. Neexistovala snad jediná polehčující okolnost. Text byl velmi složitý a bylo nesnadné se v něm orientovat. Stejně jako v jednotlivých postavách, které neměly zrovna pevný charakterový základ. A postava Ollie byla ze všech nejnejasnější. Akční příběh byl totiž postaven na prolínání reality a virtuálního světa a moje postava se pohybovala na jejich rozhraní.

Ačkoli byla Ollie v příběhu hlavní postavou, v dialogích byly dominantní spíš ostatní postavy. Důvod byl prostý – dovoloval jim to text. Moje postava byla v dialogu často pasivní, s minimem replik. Bylo nutné se s tím vypořádat herecky a nepropadat panice. Určité formě paniky jsem se ale nevyhnula. Zkoušení bylo kvůli letním prázdninám rozděleno na dvě půlky. V první půlce bylo potřeba situace „nahrubo“ načrtnout, v té druhé je pak pilovat do konečné inscenační podoby. Zatímco situace ostatních postav byly řekněme jasnější, a bylo tedy jednodušší jim porozumět, moje situace byly složitější a potřebovaly přesný režijní výklad. Bohužel ani já ani režisér jsme zpočátku netušili, jaká by Ollie měla být a k čemu by vlastně v příběhu měla dospět. V textu nebyl zcela jednoznačný závěr, a tak bylo potřeba to takzvaně vymyslet. Režisér zvolil taktiku „pojdme zkoušet a ono nás něco napadne“. Zkoušení závěrečné scény bylo náplní jedné z prvních zkoušek vůbec, což jsem považovala v danou chvíli za naprosto zbytečné vzhledem k neurčitému konci. Místo abychom se věnovali výkladu a vytvořili si tak pevný základ, plácali jsme se v obecných emocích, které si navíc vyžadovaly expresivnější polohu a třebaže mohla být zkouška prospěšná režisérovi, mně přišlo, že jen bezcílně a beze smyslu pobíháme po jevišti.

Bezradně jsem se ale cítila i na jiných zkouškách. Říkala jsem věty, ale jejich význam mi unikal. Postavy ostatních spolužáků získávaly docela konkrétní obrysy

²³ Scénická klauzura 3. ročníku se později upravila v inscenační tvar s názvem *Téměř TŘI SESTRY*, který se stal plnohodnotným titulem v divadle Disk.

a já jsem se zatím potácela v tom, jak vlastně budu svou „hrdinku“ koncipovat. Prvotní režisérova představa byla akční hrdinka. Drsná a nelítostná. Tohle nastavení mě ale paradoxně vedlo k ještě větší pasivitě. Zoufale to potřebovalo změnu, nápad, nový pohled na postavu. Honza měl ale spoustu práce i s ostatními, takže se řešení mého problému neustále posouvalo na později. Na poslední zkoušce před začátkem prázdnin, kdy se projela celá hra, jsem si poprvé uvědomila ten propastný rozdíl mezi mnou a zbytkem ročníku. Jejich scény byly prakticky hotové, ty moje byly zatím jen orientačně postavené. Půlka z nich se dokonce nezkoušela vůbec, protože jsme zkrátka nevěděli, jak na to.

Věděla jsem, že opravdová práce mě bude čekat až v nastávající fázi zkoušení, která měla začít po prázdninové pauze. Dosavadní zkoušení mě zahltilo spoustou otázek, na něž jsem neznala odpověď a bohužel mi při jejich hledání nemohl pomoci ani režisér. Kdo je moje postava? Jaké má vlastnosti? Jak vypadá? Jaké jsou její motivace? Zachvacovala mě panika tím víc, čím více se blížilo datum premiéry. Pořád jsem neměla nic „hotovo“. Zařekla jsem se, že nezačnu vyšilovat, jako jsem to měla ve zvyku, a že se nenechám strhnout pochybami. Udělám prostě vše, co bude v mých silách.

Na poslední chvíli nakonec přišel režisér se spásným nápadem. Ollie bude malá holka, co se dostala do víru okolností, které je nucena aktivně řešit. Ta náhlá zvědavost, jež byla pro postavu nezbytná, a také pojmenování cíle, byly nakonec klíčové. Najednou do sebe začalo všechno zapadat. Jako bych k postavě dostala mapu. Pomohlo mi to přesné pojmenování. Začala jsem se cítit svobodně a jednání v situaci se stalo přirozeným. Pomoc přišla i od pedagogů, kteří se poctivě chodili na zkoušky dívat. Pod jejich hereckým vedením jsem se začala ještě více uvolňovat, společně jsme hledali a nacházeli řešení a já se tím nechala samovolně unášet.

Tehdy jsem pochopila, že můj pocit nesvobody a nízké sebevědomí jsou determinovány zejména pocitem ztráty pevné půdy pod nohama, ztráty jistoty a důvěry – a to nejen v sebe sama, ale i ve schopnosti ostatních. Došlo mi, že jejich cílem není jít proti mně, opomíjet mě, záměrně mě přehlížet nebo mi jen „udílet

lekce". Jsou jen stejně bezradní jako já, stejně tápající a potřebují k nalezení jistoty stejný čas. Uvědomila jsem si důležitost vzájemného naslouchání, nikoli ve smyslu „slyším, co říkáš“, ale ve smyslu naprosté empatie, vnímání toho druhého. Dívala jsem se na to špatnou optikou, žila jsem s neustálým pocitem křivdy a až příliš se zabývala sama sebou.

Neznamenalo to, že by najednou zkoušení začalo být jednodušší a všechno se dělo automaticky. Vlastně až do premiéry byla většina věcí stále nejasná. Dokonce ani s premiérou nepřišel ten úlevný pocit, že máme hotovo. Po zkušenosti z Pomezí mě to ale nijak nerozhodilo. Prostě jsem si připustila skutečnost, že na postavě budu dále pracovat během reprízování a že možnost dotáhnout to k mé spokojenosti tady přeci jen je. A opravdu. Každá další repríza Pomony byla další zkouškou a každá taková zkouška s sebou nesla nové poznání, nový pohled. Troufám si říct, že jsem postavu zcela neuchopila vlastně nikdy, to mi ale nijak nekazilo pocit, jenž jsem během repríz měla – ten pocit svobody, možnost hrát si, zkoušet, hledat různé polohy, TVOŘIT.

4.6.2 Kamarádi

To nejlepší na konec. V případě inscenace *Kamarádi* se české přísloví rozhodně nemýlilo. Kamarádi, autorská hra studentky Barbory Hančilové v úpravě a režii Adama Svozila a Kristýny Kosové byla pomyslnou třešničkou na dortu a moje postava Máji skutečnou odměnou. Vzhledem k tomu, že byla hra psána našemu ročníku na tělo, měli všichni až na jednu výjimku²⁴ poměrně stejný prostor. Text byl navíc výpovědí naší generace a díky svérázné interpretaci režijního tandemu Kosová – Svozil byl převeden na jeviště s patřičným nadhledem.

Práce na inscenaci mě od začátku bavila a zajímala. Nový režijní přístup, s nímž jsem se doposud nesešla, byl nesmírně inspirativní a podněcoval mě ke kreativnímu myšlení. Bylo občas těžké vyhovět režisérovi v přesné intonaci jednotlivých replik, kterou až pedanticky vyžadoval, svůj význam to ale mělo. Jeho

²⁴ Studentky Kamila Janovičová a Kamila Trnková alternovaly roli Lenky.

poměrně jasná představa nás od začátku vedla a já jsem si nikdy nepřipadala ztracená nebo bezradná. Otevřeně přistupoval k nápadům, jež jsme přinášeli, a mě to ještě více burcovalo k tvůrčí iniciativě. Nic se předem nezhazovalo, všechno jsme zkusili a mnohé naše vlastní nápady byly nakonec využity. Na zkoušky jsem chodila uvolněná, připravená udělat cokoli bez zbytečného pocitu trapnosti nebo obavy ze selhání. Nikdy jsem se necítila hloupě. Nepochybně na tom měl svůj podíl i fakt, že jsme si takříkajíc „sedli“. Během zkoušení nastaly i chvíle, kdy se nevědělo, jak dál, já ale režijní složce naprosto důvěřovala a nikdy jsem se nenechala ovládnout pocitem strachu. Radost z tvorby vždy spolehlivě zahlala jakékoli pochyby. Zpětná vazba přicházela po každé zkoušce, a tak jsem na další zkoušení mohla chodit poučená a připravená.

Postava Máji byla (z mého pohledu) mou nejzdařilejší rolí a stejně jako v případě Pomony nebo Pomezí i ona byla zdrojem další tvůrčí práce, která přicházela s reprízováním. Vzbuzovala ve mně touhu se dále zlepšovat, přicházet s dalšími novými nápady a já jsem se konečně dokázala na jevišti cítit sebevědomě. V souvislosti s touto inscenací bych ráda uvedla ještě jedno české přísloví – Konec dobrý, všechno dobré. Protože ačkoli nebylo všechno vždycky dobré, k něčemu to nakonec vlastně dobré bylo.

4.7 Konec jedné (derni)éry

S ohledem na jisté prozření, jež bylo důsledkem nahromaděných zkušeností posledního roku, jsem se potřebovala vypořádat ještě s jedním strašákem. Uzavřít poslední děsivou kapitolu, která mě stále trápila – inscenaci *Dobry člověk ze Sečuanu* a roli Šinové. K té inscenaci jsem si za rok reprízování (i přes veškerou snahu) vybuodovala celkem silný odpor. A derniéra se zdála být nejlepší příležitostí k „vyrovnání účtů“. Kromě pocitu zadostiučinění, že můžu konečně dát najevo, co si o tom myslím, jsem cítila i potřebu to uzavřít tak nějak hezky, tvůrčím způsobem, což v sobě skrývalo i jakýsi terapeutický potenciál. Nevěděla jsem, jakým způsobem tu hru nebo svou postavu „zprzním“, nicméně fakt, že můžu takto činit beztravně a ještě si na tom vyzkoušet schopnost improvizovat, mi dávala ohromný pocit svobody. Šinová režiséra Kracika byla jednostranně vyložená,

uřvaná, nepříjemná ženská. Moje „derniérová“ Šinová měla být té původní vzdálená. Netušila jsem jak, před představením jsem si jen namalovala kolem očí obrovské tmavé kruhy a čekala, co mě napadne. Těsně před mým prvním vstupem na jeviště jsem ještě pořád neměla jasno. S prvním krokem do jevištního prostoru se ale postava jakoby sama vyloupila. Jako by v mé představě taková byla vždycky, jen čekala, až se bude moct ukázat. Je těžké popisovat, co se stalo. Byla jsem tak zaskočená tou náhlou inspirací, že jsem si ani zpětně nedokázala vybavit jednotlivosti mého nově vzniklého charakteru. Byla jsem zaplavená přílivem nápadů, které jsem ihned proměňovala v hereckou akci. Bavilo mě jednat v danou chvíli, bezprostředně reagovat na podněty, dávat zajetým replikám nový a jasnější význam. Možná by někdo mohl namítnout, že byla ode mě drzost dovolit si takový zásah, mně to ale pomohlo utvrdit se v tom, že se konečně můžu cítit na jevišti svobodně. Úplně jsem se zbavila potřeby neustále se hodnotit a především jsem objevila svou vnitřní sílu. Inscenace, kterou jsem nesnášela, skončila jednou z nejhezčích derniér a mě mrzelo jediné – že jsem dříve neměla dost odvahy, abych bojovala se svými strachy a více se neprosazovala. Kdybych to dokázala už předtím, třeba bych Šinovou mohla hrát „derniérovým“ způsobem po celou dobu reprízování. Ale to by byl jiný příběh.

Závěr

Bude to znít jako klišé, ale všechno zlé je pro něco dobré. Ty čtyři roky na DAMU byla lekce – herecká i životní. Pochopila jsem, že každá taková zkouška může být navzdory nepříjemnostem, jež způsobuje, prospěšná. Uvěřit vlastní neschopnosti je mnohem jednodušší než věřit ve vlastní schopnosti a připustit si jedinečnost. Často jsem si pokládala otázku, jestli jsem schopná to všechno ustát, jestli jsem pro tenhle obor ten správný adept, jestli jsem dostatečně silná a sebevědomá, abych ustála vlnu kritiky, která se na nás denně sypala s takovou kadencí, že nechat ji po sobě stékat nebylo řešením, stejně jako brát si ji příliš k srdci. Ale kritika tady bude vždycky, vždycky budu něco „dělat špatně“ a ne vždy půjde moje úsilí ruku v ruce s konečným výsledkem. Chyby, jichž jsem se na sobě dopustila, měly katastrofální dopad na mou osobnost a v kontextu toho i na mé herectví. Namísto toho, abych se zaměřovala na to, co si vzít z dané zkušenosti, jsem se zabývala spíš tím, proč se všechny nespravedlnosti dějí právě mně. Ublíženecky jsem zodpovědnost za nepříjemnosti házela na všechny okolo, místo abych se zastavila sama u sebe. Zpětně uznávám, že jsem si spoustu z toho vlastně způsobovala sama. Částečně mi pomáhalo i zjištění, že podobný problém trápí i některé další spolužáky nebo dokonce profesionální herce. Vědět, že v tom nejsem sama, bylo osvobozující. Nicméně každou špatnou zkušenost bylo potřeba začít brát jako východisko pro další práci. Došlo mi, že musím jít vždycky do všeho naplno, že se nesmím nechat semlít okolnostmi nebo zablokovat přílišnou sebekontrolou a (konečně) věřit nejen sama sobě, ale i ostatním. Objevit v sobě víru ve vlastní schopnosti bylo nejspíš tím nejdůležitějším bodem mé cesty k herecké svobodě a cítit se svobodně při tvůrčí práci a na jevišti zase tím nejhezčím objevem, který mi navzdory všem překážkám DAMU poskytla.

Jsem teď silnější, bohatší, zkušenější. Čeká mě ještě dlouhá cesta, nicméně ten pocit neznáma už mě neděsí. Přijímám všechny výzvy.

Donnellan říká: *„Dobře žít znamená dobře hrát.“* A já se budu snažit žít, jak nejlíp to půjde.

*možná
že si časem budem pamatovat*

*jenom to pěkný a
na všechno to špatný zapomenem*

*možná že
si časem budem pamatovat jenom to pěkný a
na všechno to špatný
zapomenem protože*

přijdou horší věci

(Jan Těsnohlídek, Básně 2005 – 2013)

Použité zdroje

DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*. 1. vyd. Praha : Brkola, 2007. 248 s. ISBN 978-80-903842-1-7

FELDENKRAIS, M. *Silné JÁ : Návod ke spontánnosti*. 1. vyd. Praha : Pragma, 2014. 316 s. ISBN 978-80-7349-405-6

CHYTILOVÁ, A. *Co je psychosomatika a psychosomatická onemocnění?* Psychosomatika – psychoterapie [online]. [cit. 6.8.2017] Dostupné z: <http://psychosomatika-psychoterapie.cz/co-je-psychosomatika-a-psychosomaticka-onemocneni/>

KOHOUTEK, R. *Stresory učitelů a učitelek v České republice*. [online]. 5.3.2010 [cit. 20.8.2017]. Dostupné z: <http://rudolfkohoutek.blog.cz/1003/stresory-ucitelu-zakladnich-a-strednich-skol>

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*. 2. rozšířené vyd. Praha : KANT, 2014. 324 s. ISBN 978-80-7437-141-7