

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Individuální výkon a partnerská souhra

Anna Peřinová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 18.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER´S THESIS

INDIVIDUAL PERFORMANCE AND INTERPLAY BETWEEN ACTORS

Anna Peřinová

Supervisor: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Opponent: Mgr. Jana Kudláčková

Date of Defence: 18.9.2019

Academic Degree: MgA.

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Individuální výkon a partnerská souhra

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

Praha, dne

.....

Anna Peřinová

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.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat pedagogům, se kterými jsem se setkala během svého studia na DAMU. Jmenovitě zejména hereckým pedagogům Ladislavu Mrkvičkovi, Petře Špalkové a Danielu Špinarovi za jejich rady a podporu. Velké díky patří také vedoucí ročníku prof. Darji Ullrichové, která mi pomohla při psaní diplomové i postupové práce. Děkuji také své rodině za obrovskou podporu a důvěru, kterou do mě vkládá.

Nakonec bych chtěla poděkovat celému našemu ročníku, se kterým jsem strávila nezapomenutelné čtyři roky.

Anotace

Ve své práci *„Individuální výkon a partnerská souhra“* se zabývám problémy, které ovlivňují kvalitu hereckého výkonu. Vycházím při tom z problémů, na které jsem sama během studia narazila. Dále se snažím popsat vnější i vnitřní herecké předpoklady, které jsou podle mého názoru nezbytné pro herecké povolání. V následující části práce se zabývám problematikou „pravdivého jednání na jevišti“ a „hereckého partnera“ a soustředím se na okamžiky, které pro mě byly během studia a následné praxe stěžejní.

Abstract

The study of "*Individual performance and interplay between actors*" examines the problems which influence the quality of actor's performance. I seek to describe both inner and external assumptions which are in my opinion required for acting. In addition to this I deal with the issue of "the veracity of the act on the stage" and "acting partner" where I am focusing on those moments of my study (and later career) which I find the most essential. Most of the information are based on my own experience.

Obsah

1. Úvod	1
2. Mé problémy v tvorbě	2
2.1. Sebevědomí	2
2.2. Křeč	4
2.3. Tréma	5
2.4. Osobnost	6
3. Vnitřní předpoklady.....	8
3.1. Představivost	8
3.1.1. Další inspirační zdroje	9
3.2. Empatie.....	10
3.3. Ostatní vlastnosti.....	11
4. Vnější herecké předpoklady	13
4.1. Hlas a mluva	13
4.1.1. Dech	13
4.1.2. Herecký mluvní projev	14
4.1.3. Mluva na mikrofon	15
4.2. Pohyb a tělo.....	16
5. Pravdivé jednání na jevišti	18
6. Herecký partner	21
6.1. Napojení.....	21
6.2. Pozornost na partnera	21
7. Psychofyzický typ	24
7.1. Potýkání se s obsazením v rámci psychofyzického typu.....	26
8. Zkoušení v rámci Divadla Disk a na profesionální scéně.....	28
8.1. Kolektiv a vnitřní integrita.....	28
8.2. Běsi	29
8.3. Rok na vsi.....	32
9. Závěr.....	35
10. Zdroje:.....	36

1. Úvod

V divadle jsem prožila prakticky celý svůj život. Můj děda, který je také herec, mě často brával do zákulisí s sebou. Ve vlásenkárně jsem pozorovala, jak se z mého dědy stává zlý cizí pán, v šatně jsem cítila vůni turka a probírala se kostýmy, schovávala jsem se u inspicie, když při zkoušení někteří herci zapomínali text, vybíjeli si to na ostatních a hrozivě křičeli na náповědku. Mahenovo divadlo pro mě bylo vždycky druhým domovem, i když jsem se do jeho chodu nikdy úplně nezapojila. Můj děda si nepřál, abych jako jiné děti hrála na jevišti spolu s jejich rodiči a prarodiči. A tak jsem vždy jen zpozvdálí pozorovala a tajně si přála být jednou jako "ti vyvolení". Zatím jsem se musela spokojit se svým malým dřevěným loutkovým divadýlkem a školními recitačními soutěžemi.

Ve třinácti jsem se úplně náhodou dostala do amatérského divadelního koužku a od té doby dostal můj sen stát se herečkou jasné obrysy. Následovaly roky, kdy jsem se zběsile snažila dostat na herecké umělecké školy, nejdříve na konzervatoř a od sedmnácti na DAMU, až to konečně v maturitním ročníku vyšlo. Prošla jsem talentovými zkouškami a od září jsem měla nastoupit společně s dalšími spolužáky na vysněnou školu.

Při nástupu mi nedocházelo, kolik práce na sobě samé mě v budoucnu čeká. Byla už jsem dospělá a myslela jsem si, že mě jen tak něco nerozhází. Studium společně s novým kolektivem ale bylo intenzivnější než jsem si dokázala představit. Nejenže jsem musela pracovat na sobě jako na herečce, musela jsem víc pracovat na sobě jako na člověku, poznávat se a znát své chyby a limity a umět je překonávat.

2. Mé problémy v tvorbě

"Naše představy žádné zábrany neznají, protože jsou přímým a spontánním projevem naší tvůrčí individuality. To, co překáží hercově práci je důsledkem buď nedostatečně vyvinutého těla, nebo osobních psychických vlastností jako je rozpačitost, nedostatek sebedůvěry či obava, že zapůsobíte špatným dojmem (zvláště při první zkoušce). Žádný z těchto rušivých prvků naše tvůrčí individualita nezná, je prostá jakýchkoliv osobních psychických zábran stejně, jako naše představy nejsou spoutány hmotnými těly." – ¹

Herectví je ze své podstaty psychosomatická disciplína. Znamená to, že se v ní střetávají a ovlivňují dvě různé složky: fyzická a duševní. Je těžké popsat svoje vlastní problémy, protože každý problém souvisí s jiným, jeden se do druhého přelévá. Navíc se při každém novém zkoušení může objevit problém, se kterým jsem se doposud nesetkala. Překážky, které musím zdolávat, nejsou v hereckém povolání nijak ojedinělé a myslím, že se s nimi setkává téměř každý umělec v různé míře. K tomu, abych do hloubky porozuměla svým problémům je ale třeba si je podrobněji popsat, protože jen tak mohu pracovat na jejich řešení.

2.1. Sebevědomí

To, že jsem dostala na konci prvního ročníku tzv. napínák, mě výrazně ovlivnilo během celého následujícího studia, v tom dobrém i v negativním slova smyslu. Nejprve jsem se kvůli kritice mého hereckého posunu naprosto zhroutila. Celé prázdniny jsem přemýšlela nad tím, že možná bude lepší studium na DAMU opustit, měla jsem pocit, že se pro herecké povolání nehodím a že dělám chybu. Útěchou ale bylo, že jsem nebyla doopravdy vyhozená a že jsem tím vlastně dostala druhou šanci. Rozhodla jsem se ji využít.

¹ ČECHOV, Michail; Hercova cesta O herecké technice. KANT. Praha, 2017. s. 214

Vědomí, že můžu být další semestr vyhozená mě děsilo, na druhou stranu mě tato negativní motivace svým způsobem nastartovala.

Potřebovala jsem sobě i mým pedagogům dokázat, že mám na to se udržet na škole a možná, pokud se mi to podaří, být poté skutečně profesionální herečkou.

Nakonec jsem se přes všechny své nedostatky na škole udržela, podle hodnocení pedagogů v prvním semestru druhého ročníku to vypadalo, že jsem se ubrala správnou cestou. Začala jsem konkrétněji přemýšlet nad postavou a snažila jsem se vyvarovat sebeprožitku, což byl jeden z mých hlavních problémů.

Místo toho, abych se po pozitivním hodnocení vnitřně zklidnila, ve mně ale zůstal pocit méněcennosti a vlastní nedostatečnosti. Vnitřně jsem nad sebou neustále pochybovala. Nedokázala jsem se úplně zbavit myšlenky, že herectví není tak úplně pro mě. Mezi svými spolužáky jsem si připadala jako nejslabší článek, svou osobnost jsem v rámci ročníku vnímala jako nevýraznou a zbytečnou.

Je složité popsat, jakým způsobem mě úplná ztráta sebevědomí ovlivňovala. Na jednu stranu jsem měla potřebu neustále něco dokazovat, a tím jsem se vybičovávala k lepším výkonům. Snažila jsem se pracovat soustředěně a naplno. Na stranu druhou jsem se začala děsit kritiky, a tím jsem vlastně sama zablokovala, protože jsem měla strach zkoušet něco nového a nabízet nová řešení na zkoušce. Když jsem například během zkoušení pocítila, že bych měla něco udělat, bála jsem se, že to bude vypadat hloupě a tak jsem radši neudělala nic. Na moje jednání na jevišti příliš působila autocenzura, místo toho abych se otevřela a jednala intuitivně. Moje sebevědomí až příliš ovlivňovalo tvůrčí svobodu, bála jsem se projevit.

Nechci, aby to působilo tak, že jsem se celé studium plácala ve vlastních problémech. Rozhodně tam byly světlé momenty. Dopředu mě vždy popohnal nějaký malý úspěch, vědomí, že jsem šla správnou cestou a že jsem to zahrála podle vlastních představ (i když jsem pak zpětně viděla spoustu problémů). Navíc se moje sebevědomí zvyšovalo i díky pozitivním reakcím diváků a pedagogů, protože mě utvrdilo v pocitu, že to dělám správně. Jako příklad, kdy

jsem byla celkem spokojená se svou prací, mohu uvést například roli Vendulky v *Probouzení jara*, kterou jsem rozebírala ve své postupové práci.

Další velký problém s nedostatkem sebevědomí jsem začala pociťovat při zkoušení absolventských inscenací v Divadle Disk. Pro studenty je Disk místo, kde si mohou vyzkoušet skutečný divadelní provoz, ale jeho další funkcí, která se ke konci zdála výraznější a důležitější, je ukázka našich hereckých prací pro naše budoucí režiséry a zaměstnavatele. Na jevišti Disku se mi začalo pohybovat zase hůře, až moc jsem si uvědomovala, že na tuto reprízu přišel tenhle důležitý člověk a na tu jinou zase ten jiný. Nevím, do jaké míry byl můj vnitřní stres na jevišti vidět, ale pro mě se tyto chvíle zásadně lišily od momentů, kdy jsem se dokázala uvolnit. Když jsem totiž byla pohlcená strachem, nedokázala jsem zkoušet nic nového, inscenace se pro mou postavu v ničem neposunula, a tak jsem jen formálně odehrála to, co už bylo nazkoušené.

Moje herecké sebevědomí mi určitě zvýšil fakt, že jsem naštěstí na konci studia byla přijata do angažmá. Ale i tam s tímto problémem musím neustále zápasit. Uvědomuji si, že to pro mě bude nekonečný, stále se opakující problém, ale jsem za to ráda a je důležité, aby mě příliš neomezoval v tvůrčí práci. Pan Horanský nám vždy říkal: Zhanobte se. Pochopila jsem to tak, že je třeba sebrat sílu, přemoci vlastní stud a zkusit něco nového. I za tu cenu, že budu vypadat hloupě. Je pravda, že se mi několikrát během studia zhanobit podařilo, akorát jsem se pak vždy zhanobená cítila.

Stud a neúspěch se teď snažím brát jako nutnou součást herecké práce. Na základě toho se tolik nebojím zkoušet nové věci a díky tomu občas přicházím na řešení, která bych jinak neměla možnost objevit.

2.2. Křeč

Na hodnocení v prvním ročníku mi bylo vytýkáno, že nemám na jevišti žádnou energii. Teď zpětně vím, že to bylo důsledkem mnoha chyb, kterých jsem se dopouštěla jako je obecné jednání nebo nedostatek soustředění. Hned po hodnocení jsem si ale tuto výtku vyložila tak, že musím být neustále v napětí. Bohužel jsem ale nebyla v napětí za postavu, což je žádoucí, ale byla

jsem v napětí za sebe. Myslela jsem si, že energii pocítím tím, že každý kousek mého těla bude neustále v napětí.

Myslím, že to byl i problém soustředěnosti na jevišti. Místo toho, abych byla soustředěná na situace, jsem se soustředila na sebe a na to, abych měla energii. Vnitřní napětí ve mně vyústilo ve svalovou křeč.

Jako příklad, kdy jsem musela bojovat se svalovou křečí, uvedu klauzuru Othella, kterou jsme s panem Mrkvičkou zkoušeli ve druhém ročníku a kde jsem ztvárňovala postavu Emílie. Touto rolí už jsem se podrobněji zabývala ve své postupové práci, a tak se budu soustředit pouze na problém svalové křeče, který teď vidím mnohem jasněji. Na začátku zkoušení jsem totiž měla velký problém s plevelným gestem, a tak mi pan Mrkvička doporučil, abych měla ruce neustále podél těla. Kvůli tomu jsem se ale na jevišti pohybovala nepřírozeně a obě ruce jsem měla neustále v napětí. Později jsem ale došla k tomu, že Emílii charakterizují velká a přehnaná gesta. Kvůli křeči jsem ale nedokázala gestům dodat patřičnou lehkost. To samé jsem pocítila i při mluvě. Kvůli křeči jsem najednou nedokázala ovládat slova a věty, zbytečně jsem dávala důraz skoro na každé slovo a můj projev působil nepřírozeně.

S křečí jsem nebojovala jen já. Můj spolužák si pomocí křeče často dopomáhal k emocím, které se mu nedostavily přirozeně. Výsledkem byl nejen velmi křečovitý projev ale i to, že ztratil kontrolu nad sebou samým a často se stávalo, že ho křeč strhla k tomu, že ublížil sobě nebo někomu jinému, aniž by si to uvědomoval.

2.3. Tréma

S trémou bojuje snad každý herec. Pocit nervozity před představením může být svým způsobem nápomocný, může herci pomoci k lepšímu výkonu, v nejlepším případě ho pocit nervozity opustí krátce po příchodu na jeviště. Tréma ho ale nesmí celého pohltit a provázet i během výkonu.

V prvních ročnících studia jsem trému nemohla brát jako něco pozitivního, protože mě nepříjemně ovlivňovala celé dny před klauzurami. Většinou jsem nemohla spát ani jíst, krátce před odehráním klauzury jsem se celá vnitřně

třásla a tento třes byl pak samozřejmě vidět i na jevišti. Klepaly se mi nohy a v těch horších případech jsem měla i roztřesený hlas.

Tím, že získávám zkušenosti, se trémy na jevišti postupně zbavuji. V současné době trému na jevišti většinou nemívám, ale nebývá to stoprocentním pravidlem. Když začnu být nesoustředěná, tréma mě dokaže znovu pohltit, najednou mám pocit, že jsem zapoměla text nebo že nevím, jaká situace bude následovat. V takový moment mi většinou pomůže to, že se zaměřím na konkrétní jednání a na situaci.

Před představením se snažím na výkon soustředit a připravit se. Pokud nemám mnoho textu, zopakuji si ho celý. V případě, že mám hlavní roli a na jevišti jsem prakticky pořád, čtení textu před představením mě spíš zmate, a tak se raději připravuji den předem. V rámci přípravy se pokaždé rozmluvím. V Divadle Disk jsme se také s celým ročníkem před každým představením sešli a společně si zakřičeli "válečný pokřik". To samé děláme v Klicperově divadle před představením Bratrů Karamazových. Myslím, že toto kolektivní setkání a naladění na výkon je nesmírně důležité. Vyvolá pocit, že jsme v tom všichni spolu a podpoří vzájemnou souhru.

2.4. Osobnost

Mou další překážkou v tvorbě byla částečně i moje osobnost. Po hodnocení jsem se sama v sobě úplně ztratila. Neunesla jsem kritiku a brala jsem ji příliš osobně, protože jsem vnitřně nedokázala oddělit svou práci od sebe samé. Myslím, že u herectví je to celkem častý problém. Postavu od herce přece nelze tak úplně oddělit, protože nástrojem pro vytváření postavy je sám herec.

S vědomím, že jsem chybovala, jsem se začala víc a víc uzavírat do sebe. Musím se přiznat, že to je problém, se kterým bojuji doteď. Když cítím, že jdu správnou cestou, bývám na zkouškách v mysli neustále přítomná, dokážu improvizovat a nabízet řešení. Když ale cítím, že mi něco nejde, přestávám věřit sobě samotné a začínám být zakřiknutá před svými kolegy i režisérem. Divadelní zkouška pak nejen pro mě, ale i pro ostatní nikam nevede.

V takovou chvíli víc "práce na roli" udělám doma, protože nejsem schopná kreativně zkoušet. Mimo zkoušku jsem pak zahlcená myšlenkami, jak to mám udělat, zkouším různé intonace, ale na přímo na zkoušce se mi nic z mých představ zkoušet nepodaří. To je samozřejmě špatně.

Poslední dobou se své chyby a nedostatky snažím nebrat tak vážně. Neznamená to, že se nepokouším o co nejlepší výkon, ale je pro mě důležité při práci neztrácet humor. Pan Mrkvička nám vždy říkal: Je to jen divadlo. Při těžších chvílích se snažím tuhle větu neustále opakovat. Pro svobodnou tvorbu považuji za důležité to, aby práce tzv. "nepřerostla přes hlavu" a umět brát neúspěchy s nadhledem.

3. Vnitřní předpoklady

Vnitřními hereckými předpoklady rozumím vlastnosti, které jsou součástí herecké osobnosti a které stejně jako předpoklady vnější může neustále rozvíjet a kultivovat. Aby se herec uměl vcítit do postavy, potřebuje velkou dávku empatie. Aby mohl postavu vytvořit musí zapojit svou fantazii. Troufám si říct, že bez těchto osobnostních předpokladů by ani nemohl být hercem.

3.1. Představivost

Jsou herci, kteří mají pocit, že z textu postavu pochopili a spokojí se s prvními poznatky, které o postavě zjistili při prvních čtených zkouškách. Kvůli tomu ale může postava postrádat hloubku.

Originalita výkonu nespočívá ve zpracování toho, co už víme, ale v hledání toho, co je nám skryté. Dramatik nám jen poskytne první představu, jakýsi námět, podle kterého pak postavu tvoříme. Herec musí vědomě používat své představy, chytit je a dál je rozvíjet.

První představa mé postavy vzniká na první zkoušce. Zatím se objevuje jen v nejasných barvách, později s dalšími čtenými a prostorovými zkouškami získává jasné obrysy.

„K jejich zdokonalení, k tomu, aby dosáhly výraznosti, která by vás uspokojovala, bude zapotřebí vaše aktivní spolupráce. Co pro to máte udělat? Musíte jim klást otázky, jako byste se ptali přítele. Někdy jim musíte dávat silné příkazy. Tím, jak se budou pod vlivem vašich otázek a příkazů měnit, dají vám odpovědi, které uvidíte svým vnitřním zrakem.“²

Při rozvíjení představivosti považuji za nejdůležitější pozorování okolního života. Při tvorbě postavy často vycházím z lidí, se kterými se v životě setkávám. Inspirací může být třeba jen nepatrné gesto, způsob chůze nebo jejich energie. Všechny věci, co jsou nové a zvláštní se snažím ukládat do paměti, abych s nimi jednou v budoucnu mohla pracovat. Například při

² ČECHOV, Michail; Hercova cesta O herecké technice. KANT. Praha, 2017. s. 153

procházkách potkávám lidi se zvlášním typem chůzí, kterou se pak snažím napodobit.

„V běžném životě můžeme často pozorovat lidi kolem nás zblízka a velmi pozorně, a přesto nejsme schopni proniknout dost hluboko do jejich vnitřního světa. Některé oblasti psychiky nám zůstanou vždy skryté, vždy budou mít svá tajemství, která nebudeme schopni odhalit. Ale to neplatí o našich představách. Proč? Protože ať už jsou jakkoli nové a nečekané, jsou to konec konců vaše výtvořky, jejich prožitky jsou vaše vlastní.“³

Za dobrý inspirační zdroj považuji také samotné divadlo - nebo spíše lidi, které jsou jeho součástí. Divadelní svět je plný lidí, kteří neustále rozebírají ostatní, zamýšlejí se nad emocemi nebo pohnutkami sebe nebo ostatních. Nad lidmi, kterými se obklopuji se často zamýšlím a snažím se pochopit jejich emoce a povahu. To mi pak pomáhá k tomu, abych dokázala pochopit i svou postavu.

3.1.1. Další inspirační zdroje

V prvním ročníku jsme měli tzv. hereckou propedeutiku s panem Milošem Horanským, on tomu často říkal „povídání s dědulou“ nebo „poklady herecvi“. Probírali jsme témata, která na první pohled s herectvím vůbec nesouvisela. Mluvili jsme o poezii, o výstavách výtvarného umění, o Bohu a občas jsme dělali etudy na zadané téma. Někdy mi čtyřhodinové páteční sezení v kroužku připadalo nesnesitelné a chyběl mi nějaký pohyb nebo akce, teď zpětně je mi líto, že jsem si „povídání s dědulou“ pořádně nevážíla. Teď bych si přála mít takovou příležitost aspoň každý měsíc.

Horanský se nesoustředil na technické nebo vnitřní postupy herectví, ale snažil se pojmout všechno, co jej přesahovalo. Otevíral nám obzory a kladl nám na srdce, že inspiraci lze čerpat prakticky ze všeho a že jediná možnost jak být dobrým hercem je pozorovat a nasávat všechny vjemy a obrazy, se

³ ČECHOV, Michail; Hercova cesta O herecké technice. KANT. Praha, 2017. s. 156

kterými se setkáváme. A záměrně se jimi obklopujeme a tím rozšiřovat hranice své fantazie.

Při zkoušení s Norbertem Závodským v Divadle Disk jsem jako inspirační zdroje vyhledávala hudbu a výtvarné umění. Vzhledem k lyričtější povaze některých pasáží jak Běsů, tak i Šepotů a výkřiků jsem potřebovala přijít na náladu některých scén nebo charakterizaci postav, kterou jsem v textu nalézt nemohla.

U Šepotů jsme všechny složky začínali od nuly. Na první čtené zkoušce ještě nebyla představená scénografie s kostýmy a ani nebyla hotová dramaturgie textu, a tak jsme se mohli vzájemně inspirovat. Na jednu zkoušku jsme si měli připravit různé obrázky, které nám naši postavu připomínají a charakterizují. V mém případě se často objevovaly jasné barvy, květiny, pohyb a naivní obrázky. Cítila jsem, že přestože je Agnes upoutaná na lůžku v bolestech, její vnitřní život je oproti jejím sestrám mnohem barevnější a živější. Podle scénáře Bergmanna má Agnes rakovinu dělohy, a proto se u mě často objevovaly obrázky květin. Agnes nemohla mít děti a přítomnost květin, o které se starala, byl obraz o její touze žít a dávat život.

Tím, že jsme na zkoušku přinášeli nové nápady a řešení, vycházel scénograf i kostýmní výtvarnice přímo z charakterů postav, tak jak je vidí sami herci.

Většinou si při zkoušení pomáhám obrazovým nebo hudebním materiálem, který ale nevychází přímo z inscenace. Dřív jsem si tvořila různé koláže a vystřihovala jsem si je do deníku, teď často využívám např. Pinterest, který často používají i scénografové. Díky obrázkům a hudbě si dokážu více přiblížit atmosféru, ve které se postava pohybuje, když se mé představy zaseknou ve slepé uličce a skrze obrazový materiál se snažím pojmenovávat touhy, potřeby a pocity postavy.

3.2. Empatie

„Empatii lze pokládat za základ všeho dobrého umění, protože jen ona vám říká, co druhé bytosti cítí a prožívají. Jen díky empatii překračujete hranice

své vlastní osoby a noříte se do hlubin vnitřního života postavy, kterou studujete, což je předpokladem pro její ztělesnění na jevišti. ⁴

Empatii považuji jako jednu z nejdůležitějších vlastností při tvorbě dramatické postavy. Herectví je nesmírně citlivá disciplína. Herec musí umět vcítit do své postavy a měl by umět pochopit její jednání a povahu.

Empatii ale považuju za důležitou nejen pro tvorbu postavy, ale i pro fungování v divadelním provozu. Myslím si, že je nesmírně důležité umět vycítit, jakou má kdo náladu. Když cítím, že je režisér unavený nebo našťvaný, snažím se bez zbytečných otázek dělat svou práci a vkládám do ní mnohem větší úsilí. Stejně tak to vnímám i u svých kolegů. Když vidím, že si neví rady, nabídnu jim, že můžeme zkoušet i mimo vytyčený čas nebo s se s nimi snažím ten problém rozebrat. To samé platí i v opačném případě. Vždy jsem ráda za to, že mi kolega nabídne pomoc a většinou ji i využiji. Divadlo pro mě znamená soustředěnou společnou práci. Dřív jsem byla zvyklá se při problémech uzavírat do sebe a povětšinou jsem si je řešila sama. Teď vím, že rada od kolegy může pomoci se na své vlastní problémy dívat s nadhledem.

3.3. Ostatní vlastnosti

Jak už jsem zmiňovala výše, jeden z mých povahových rysů je to, že si beru kritiku příliš osobně, dalo by se říct, že jsem až příliš vztahovačná. Je to jeden z těch rysů, které mi brání ve svobodné tvorbě. Některých svých vlastností si ale cením a při herecké práci je považuju za výhodu.

Jedna z nich je zodpovědnost. Během studia jsem nebyla tolik navyklá se hned učit text a musím se přiznat, že v některých případech (ale opravdu velmi málo), jsem se na zkoušku dostavila nepřipravená bez znalosti textu. Postupem času mi ale došlo, že takový přístup je ztrátou času nejen pro mě, ale i pro mé spolužáky. Rozhodla jsem se, že chci pokaždé umět text od první zkoušky v prostoru, protože jsem zjistila, jak to může brzdit mé kolegy. Na prvních zkouškách od svých kolegů nepotřebuji, aby oni sami text znali

⁴ ČECHOV, Michail; Hercova cesta O herecké technice. KANT. Praha, 2017. s. 191

perfektně, ale pak mě rozčiluje, když text stále neumí dva týdny před premiérou.

Asi největší zkouškou mé "odpovědnosti vůči divadlu" pro mě bylo přezkoušení čtyř různých záskoků při nástupu do angažmá v Klicperově divadle. Na každou roli jsem měla pouze jednu tříhodinovou zkoušku a hned po tom následovalo představení. Na vše jsem se musela intenzivně připravit doma bez pomoci hereckého partnera nebo režiséra a na zkoušku jsem už vlastně musela přijít s hotovou představou a perfektní znalostí textu a celé inscenace. Nezbyvalo nic jiného než sedět doma a při sledování záznamu inscenace se vše "nadrtnit".

Během zkoušení se často stává, že herci nebo režisér přijdou pozdě. Osobně tento přístup nemám moc ráda, hlavně proto, že jsem zvyklá do divadla chodit nejmíň dvacet minut před zkouškou, abych se připravila. Přijde mi, že není možné se hned automaticky začít soustředit, když na jeviště prakticky doběhnu z ulice. Občas je mi líto, že se čas na zkoušky využívá spíš čekáním a považuji to za ztrátu času.

4. Vnější herecké předpoklady

4.1. Hlas a mluva

„Další nesnáz je v tom, že mnozí herci nemají propracovány velmi důležité prvky mluvy, jako jsou na jedné straně plynulost a volný, zvučný tok a na druhé straně hbitost, lehkost, zřetelnost a pečlivá výslovnost.“⁵

Zdravý hlas je jedním ze základních hereckých předpokladů. Na jeho vzniku se podílí hlavně dech, ten rozechvívá hlasivky a tím vzniká hlas. Tento proces u většiny lidí funguje přirozeně a nemusí nad ním tolik přemýšlet, herec se ale musí vědomě učit práci s dechem i s hlasem. Zároveň musí dokonale ovládat a znát svůj jazyk. Když tomu tak není, působí jeho vystupování na jevišti rušivě. Mně samotné špatná výslovnost, vady řeči nebo příliš tichý projev může zkazit dojem z hereckého výkonu.

4.1.1. Dech

Po přijetí na DAMU jsme byli na foniatrickém vyšetření u MUDr. Vydrové. Ta mi zjistila, že moje hlasivky jsou velice slabé, navíc jsem měla malý rozsah. Můj hlas byl hodně dívčí, skoro až upištěný, musela jsem začít pracovat na jeho posazení. Nejdříve jsem se musela naučit správně dýchat. Naučit se při správném držení těla nadechnout do bránice. Od narození jsem astmatik a vždy jsem měla problém s tím, když jsem se začala soustředit na dech, protože jsem pak vždy měla pocit, že dýchat nemůžu, začala jsem dýchat přerušovaně a těžce se mi vydechovalo.

V prvním ročníku jsem se naučila různá dechová cvičení a cvičení na posílení bránice. Správný nádech jsem například cvičila tak, že jsem si představovala, že čichám ke květině. Po tomto nádechu mělo přijít krátké zadržení dechu a pak teprve výdech, který by ale musí být koordinovaný a rovnoměrný. Nelze například vydechnout více vzduchu na začátku a pak se ke konci jen škrtit, protože pak by se to samé stalo při hereckém mluvním

⁵ LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

projevu. Během hodin jsme měřili, jak dlouho takový výdech každému trvá. Já zpočátku příliš dlouho nevydržela. Tehdy mi paní Szymiková ukázala metodu Lax Vox, kterou jsem měla začít cvičit hlavně doma. Měla mi pomoci k zvětšení kapacity plic i lepší znělosti mého hlasu. Tato metoda spočívá v tom, že vydechujeme do širšího brčka a pak do něj děláme různé tóny. To samé pak zkusíme do hrnku s vodou, vydechujeme brčkem a děláme bublinky, později pak zkusíme do vody vytvářet různé tóny. Během prvního ročníku jsem se snažila tuto metodu a jiná dechová cvičení dělat pravidelně a myslím, že co se týče dechu a znělosti hlasu mi cvičení výrazně pomohla.

Při práci na posazení hlasu mi asi nejvíce pomohly hodiny zpěvu paní Javůrkové. Pomohla mi zvětšit rozsah a díky různým cvičením jsem se naučila hlas rozeznávat a používat hlavový tón. Co se týče jeho síly - opět tomu bránilo sebevědomí, které tu tak často zmiňuji. S rostoucím sebevědomím úměrně rostla i síla hlasu.

Největší zkouškou pro mě byly klauzury ze zpěvu s tématem šansony. Trochu naivně jsem si vybrala píseň Mon dieu od Edith Piaf, i když neumím tak moc dobře zpívat. Dokonce jsem ani neuměla francouzsky, ale rozhodla jsem se, že to zkusím. Snažila jsem se přesně napodobit francouzštinu. Na klauzurách jsem píseň musela odzpívat ve svých brýlích na čtení, abych neviděla obličej mé pedagogů. Byla to pro mě nejen pěvecká, ale i zásadní herecká zkouška. Vzhledem k tomu, že jsem se s textem naprosto ztotožnila, musela jsem se při klauzurách před ostatními otevřít. Jsem ráda, že se mi tehdy podařilo přemoci strach a stud.

4.1.2. Herecký mluvní projev

Přestože jsem z Moravy, měla jsem to štěstí, že jsem se při studiu nemusela zbavovat moravského přízvuku, ani jsem neměla nějaké výrazné řečové vady. Kdykoliv se totiž u mě v dětství objevilo měkké e nebo jsem si dovolila říct šalina, přiletěl pohlavek. V prvním ročníku nám pedagogové doporučili naši mluvu kultivovat nejen ve škole, ale i mimo ni. Snažila jsem se proto mluvit spisovně a srozumitelně, kde se jen dalo. Pamatuji si na komické večery, kdy jsme po kavárnách s některými spolužáky při konverzaci precizně vyslovovaly každé slovo.

„Občas se mi stává, že jsem v křeči kvůli tomu, že mám obavy, že něco správně nevyslovím, proto občas přehnaně artikuluji. Musím více pracovat na uvolnění. Dále musím zapracovat na síle hlasu a jeho správného posazení. Často se mi stává, že mi nervozita pronikne do hlasového projevu. Souvisí to s nedostatkem soustředění. Musím se naučit samu sebe správně slyšet a poslouchat.“⁶

Stanislavský o mluvě napsal: „Mluva, to je hudba!“⁷ Tu samou připomínku jsem dostala od režiséra Michala Langa při zkoušení v Divadle Pod Palmovkou: „Uvědomte si, že každé slovo, každé písmeno je hudba.“ Toto tvrzení se mi zdá pro začínající herce trochu problematické. Během studia jsem se naučila celkem dobře technicky používat můj hlas, často ale forma vítězila nad obsahem. Bála jsem se, aby mi na jevišti bylo vždy rozumět a abych byla slyšet, a tak jsem se více soustředila na výslovnost a hlasitost mého projevu. „Hudba“ v mluveném projevu ale vzniká úplně opačně. Neustále musím mít na mysli známou rovnici z prvního ročníku:

CO + PROČ + KOMU = JAK

Tuto rovnici považuji za základ k emocionální části hereckého mluvního projevu. Většinou nemám potřebu si takto dopodrobna rozebírat celou situaci, na partnera reaguji intuitivně. Když ale nevím, „jak“ mám repliku říct, pojmenuju si konkrétně co, proč a komu moje postava něco říká, vyjde mi automaticky, jakým způsobem to bude řečeno. Když se soustředím na všechny zadané otázky, projev je pak různorodý, odstíněný a intonovaný. Výsledek se dostaví sám.

4.1.3. Mluva na mikrofon

Chtěla bych se ještě dotknout mluvě na mikrofon. Hned po škole jsem vyhrála konkurz na staniční hlas Radia Wave, což v praxi znamenalo, že jsem

⁶ vlastní deník

⁷ LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 85

měla namluvit všechny jingly a úvody k různým pořadům. S nahráváním na mikrofon jsem už měla menší zkušenosti, v malé míře jsem se věnovala rozhlasu i dabingu. Tato práce ale byla něčím novým a neznámým.

První „váрку“ jsem měla nahrát během šestnácti hodin po dvou dnech. Musela jsem namluvit skoro přes sto stran různých úvodníků, a to mě vyděsilo. Je vtipné, jak se ani hlasivkám nevyhne stres. Únava spolu s trémou způsobila, že jsem přestala mluvit. Najednou jsem začala chraptět, přestože jsem neměla žádné známky nemoci. Problém ale nebyl zdravotního rázu, všechny problémy vznikly v hlavě.

Nahrávání samotné bylo dost specifické a výrazně se lišilo například od nahrávání rozhlasových her. Právě proto, že se jednalo převážně o jingly, musela jsem do každého slova vkládat velkou energii. Zároveň bylo v obrovském množství materiálu důležité, abych od sebe jingly odlišovala různými náladami. Bylo to nesmírně vyčerpávající jak pro hlasivky, tak i pro mou psychiku, protože na hlase nesmělo být poznat, že už nemůžu.

Poté, co jsem slyšela výsledek, musím uznat, že únava a vyčerpání se na některých jinglech projevila. Nebylo sice slyšet, že je hlas unavený, ale některé nálady mi splývaly a výsledek nebyl tak rozmanitý. V současné době chodím pravidelně namluvit třeba jen dvě strany, a to je potom práce mnohem příjemnější a přínosnější, protože si můžeme s režisérem přesně říct, jakou cestou půjdeme.

4.2. Pohyb a tělo

Aby se herec stal opravdu pánem svého těla, musí mít nejen fyzickou zdatnost, ale měl by se naučit ovládat své tělo tak, aby se uměl na jevišti pohybovat s lehkostí a citem. Já sama jsem s fyzickou zdatností na škole takové problémy neměla. Na hodinách akrobacie jsem byla mrštná a postrádala jsem pud sebezáchovy, a proto jsem si dokázala troufnout i na těžší skoky. Tréninky s doc.Packem nebo paní Hanušovou mi zas vždycky pomohly k tomu, abych se ráno probírala. Páček byl na trénincích dost přísný a to mi vyhovovalo. Jeho tréninky byl pro mě čas, kdy jsem se mohla soustředit výhradně na sebe a fyzicky se překonávat.

Fyzická zdatnost mi ale bohužel příliš nepomohla k tomu, aby se na jevišti propojil pohyb se slovem. Jak už jsem psala výše, zápasila jsem s tělesnou křečí. S tou jsem mohla vyhrát pouze tak, že jsem své tělo začala vědomě uvolňovat. K tomu mi pomohly hodiny jógy s Blankou Burianovou. Při ní jsem se soustředila na pohyby mého těla, zjistila jsem odkud vychází a jestli k pohybu zbytečně nevyužívám jiné svaly, které k pohybu nejsou potřeba. V případě gest se snažím o to, aby v sobě měla co největší lehkost. Toho dosahuji tak, že opakuji pohyb tak dlouho, dokud pro mě není zcela přirozený.

5. Pravdivé jednání na jevišti

*„V životě je pravda to, co je. Na scéně je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát. Ve skutečnosti vznikají pravda a víra samy od sebe. Na scéně si musíme pocit pravdy a víry teprve vytvořit. Není tu rozhodující, jestli to, co herce obklopuje, je pravé nebo kaširované. Je důležité, aby jeho vztah k tomu všemu byl opravdový, aby jeho cit byl upřímný. Jevištní pravda je pravda citová.“*⁸

Aby divák mohl být vtažen do děje, musí nejprve herec přesvědčit sám sebe, že to, co se děje na jevišti, je skutečnost. Hlavním klíčem k tomu je samozřejmě konkrétně vytvořená postava. Tím si herec stanoví mantinely, mezi kterými se může pohybovat a v rámci kterých může konkrétně jednat v situacích.

Během reprízování v Divadle Disk se nikdy nestávalo, že se hrálo na půl plynu, všichni jsme měli společný cíl, a to bylo kvalitně odehrát představení a díky tomu snad jednou získat práci. Pocit pravdy na jevišti tam vznikal i díky soustředění a kolektivní energii.

V divadelní praxi to ale mnohdy bývá jiné. Stejně jako v Disku se sice můžou hrát inscenace, se kterými herec nemusí vnitřně souhlasit. Herci pak ale mnohdy na jevišti dávají okatě najevo, že je to například nebaví nebo nejsou zcela soustředění na situace. Tím se pocit pravdy pomalu vytrácí. Věřím, že se to nestává tolik často, ale i já jsem během své krátké divadelní praxe zažila to, že jsem měla problém přesvědčit samu sebe k tomu, že co se děje na jevišti je skutečné.

Bylo to u záskoku inscenace Radúz a Mahulena v Klicperově divadle, kde jsem hrála Živu. Všechno tam bylo přehnané, barevné a často beze smyslu. Například na scénu s Živou a Prijou byl techniky donesený oheň, přes který pak sestry skákaly, aby se "podtrhla jejich divokost". Režie ani neumožnila to, aby se herci na scéně jednali pravdivě, proto většina scén působila hrozně

⁸ LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 42

pateticky. Většina mých kolegů hrála inscenaci s nechutí a ani já jsem si k ní nedokázala (i přes několik repríz) najít vztah. Bylo těžké najít ten pocit víry, protože jsem si myslela, že inscenace je spíš směšná. Při hromadných scénách jsem pozorovala některé kolegy, kteří jen odříkávali text nebo se jen zasněně dívali do dálky a přemýšleli o něčem jiném. A musím se přiznat, že i já jsem často představení odehrála bez náležité pozornosti, zčásti i proto, že jsem byla strhnutá nechutí mých kolegů. Jednala jsem tak, jak jsem měla naučené. Bez konkrétního cílu.

„Z praktického hlediska tedy žádný vnitřní zdroj energie neexistuje. Veškerá energie má původ v cíli.“⁹

Problém, se kterým jsem se během studia setkala bylo tzv. hraní postavy. Při zkoušení jsem se soustředila na všechny informace, které o postavě vím. Věděla jsem, co cítí a jaký má na situace názor. Bohužel jsem se místo jednání dopouštěla hraní postavy, tj. že jsem se pokoušela všechny emoce zahrát v jednom okamžiku.

Pamatuji si, že tomu tak bylo například v klauzuře Platonova ve druhém ročníku, kdy jsem spíše než situaci hrála postavu. Snažila jsem se zahrát vše, co o postavě vím, co prožívá a co chce. Vznikl z toho ale spíš takový zmatený nicneříkající výkon.

„Herec nesmí postavy a vášně hrát, musí v postavách a ve vleku vášní jednat.“¹⁰

Při zkoušení je třeba si uvědomit, že se postava jedná v různých situacích pokaždé jinak, záleží na tom, jaký je její cíl. Stejně tak tomu je i v normálním životě. Například moje chování na úřadech se liší od toho, jak se chovám mezi přáteli. Přesto jsem to ale pořád já a svoje chování přizpůsobuji situaci.

⁹ DONNELLAN, Declan; Herec a jeho cíl. Praha: BRKOLA, 2007. s. 34

¹⁰ LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 24

Při hledání definice konkrétního jednání na jevišti mi asi nejvíce pomohla kniha Herec a jeho cíl od Declana Donnellana. Ten píše, že každá postava má vždy nějaký cíl. Tento cíl se v průběhu představení proměňuje, a tím se proměňuje i jednání naší postavy.

Jako základ pro analýzu postavy a nalezení jejích "cílů" považuji rozdělení textu na části a úkoly, jak o něm píše Stanislavský. Je potřeba, aby si herec rozdělil svou roli do jednotlivých významových celků. Z každé části pak pro postavu vyplyne úkol, podle kterého pak herec jedná.

Pravdivé řešení situace může také vnikat úplně náhodně. Při technických projížďkách Žranice před premiérou jsme zkoušeli scénu, kdy moje postava Evička spadne do Masokombinátu a Henry, kterého hrál můj spolužák Vláďa, se jí snaží odtamtud vytáhnout. Charakteristickými rysy Henryho byla naivita, nešikovnost a sebestřednost. Při snaze ji vytáhnout měl zmateně pobíhat, hodit lano špatným směrem, při tom ale Vláďovi nechtěně vypadl Henryho prsten z ruky. Místo toho, aby ho nechal být, jako postava se za ním vrhl, jakoby prsten byl najednou důležitější než jeho dcera. Jeho jednání v rámci postavy tak bylo nejen naprosto pravdivé, ale vytvořilo zároveň další humornou situaci.

6. Herecký partner

Funkční partnerskou souhru považuji jako důležitou součást hereckého výkonu. S dobrým partnerem na jevišti by se měl ten samý nazkoušený dialog v průběhu reprízování neustále vyvíjet, partner by měl překvapovat a reagovat na nepatrné změny v intonacích. S dobrým partnerem lze na jevišti vyřešit i sebevětší chyby, kterým se během reprízování málokdy vyhneme.

6.1. Napojení

Při našem studijním pobytu v Moskvě jsme měli hodinu, kdy jsme se věnovali vnímání partnera na jevišti. Do dvojice jsme si měli vybrat někoho z našich ruských spolužáků, tedy někoho, s kým nejsme zvyklí fungovat na jevišti. Byla jsem ve dvojici s Dmitryem. Měli jsme sedět proti sobě ve vzdálenosti asi dvou metrů, upřeně se dívat do očí a jeden druhému dávat jednoduché příkazy jako vyskoč, sedni si, otoč se, lehni si atd.. Neexistoval limit, po jak dlouhé době se má příkaz vykonat, museli jsme jen usilovně přemýšlet nad příkazem a vysílat ho směrem ke kolegovi.

Doted' netuším, jak se mohlo stát, že jako jediní jsme všechny příkazy navzájem odhadli a udělali. Jestli to byla náhoda nebo jsme si skrz oční kontakt a jeho jemné nuance opravdu dokázali předat informaci. Vtipné bylo, že ani jeden z nás by nerozuměl příkazu, kdyby byl řečen v jeho mateřském jazyce nahlas.

Při komunikaci s partnerem je oční kontakt naprosto nezbytný. Nemyslím tím, že po celou dobu trvání dialogu musíme na svého partnera zírat a neuhnout pohledem. Partner by měl ale mít možnost z našeho pohledu vyčíst postoj druhé postavy a měl by pro něj být dalším impulsem pro jeho reakce.

6.2. Pozornost na partnera

V divadle se často zmiňuje, že někdo umí poslouchat a někdo zase ne. Sama si dost často lámu hlavu, proč občas mívám pocit, že moje podněty k mému kolegovi na jevišti nedoléhají. Je to ale častý problém, se kterým mají zkušenosti i někteří mí starší kolegové.

Už se mi několikrát stalo, že jsem měla pocit, že na mě herecký partner "neslyší". U Fausta, kterého jsme zkoušeli ve druhém ročníku, Kryštof během dialogu Fausta a Markétky zpanikařil a zapomněl text, a přestal mě vnímat, protože měl příliš práce sám se sebou. Myslím, že tento stav docela znám. Stává se mi to ale většinou při monolozích, kdy se najednou přestanu soustředit na dialog postavy a soustředím se více na fakt, že jsem na jevišti odkázaná sama na sebe. V přítomnosti partnera se ale většinou soustředím jen na něj.

Myslím si, že tento problém vzniká u herců, u kterých se pozornost z jednání na jevišti přenesla na hlediště nebo na nějakou nedůležitou událost nebo předmět na jevišti. Z velké části za to nejspíš může tréma. Nevím, jak lze tuto situaci vyřešit, pokud se jedná o častý nepřetrvající problém. Nejlepším řešením je o této potíži s partnerem komunikovat. Když je totiž partnerství na jevišti nefunkční, často dle mého soudu nemůže vznikat ani pravdivé jednání. Může jít samozřejmě o drobné nuance, které cítí jen herec, ale z mé zkušenosti se pak dialog v rámci reprízování jen málokdy vyvíjí.

Tréma samozřejmě nemusí být jediným důvodem k tomu, že máme pocit z nefunkční partnerské souhry. Může jít zkrátka a dobře i o lhostejnost hereckého partnera. Může mít pocit, že stačí pouze přijít a nějak si repliky "odříkat". Nemyslím si, že to je tak častý jev, ale znám takové případy. Zřejmě se jedná o herce, u kterých vymizela radost z hraní a herectví se pro ně stalo pouhou prací. Nechci nikoho soudit, každý má jistě své důvody, jen je pak pro jejich kolegu nesmírně obtížné tento problém překonávat.

Tím se opět dostávám k tématu pravdivého jednání na jevišti. *„Ptejte se: pro koho tu jednáme, pro živého člověka, který je mým partnerem na jevišti, nebo pro sebe či pro diváka? Divák totiž, dokud se dívá, nesoudí. Soudcem je herecký partner. Toho, když přesvědčíte o pravdivosti svého citu a vzájemného styku, máte důkaz, že jste dosáhli tvůrčího cíle a pravda na scéně zvítězila.“*¹¹

¹¹ LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. s. 42

Myslím si, že i přes všechny své chyby, umím být na jevišti dobrým partnerem. Na svého partnera se snažím neustále soustředit a reagovat a snažím se hrát hlavně pro něj. Před premiérou Žranice v Divadle Disk jsme dostali radu, abychom si během představení každý pro svého spolužáka připravili "dáreček". Tehdy jsem toho nebyla schopná, protože jsem se příliš soustředila na to, abychom vše odehráli tak, jak to bylo nazkoušené. V průběhu reprízování se ale tyto "dárečky" často objevovaly. Ať už se jednalo o technické zádrhely nebo nové promyšlené vtipy spolužáků, vždy představení posunuly novým směrem a příjemně ho oživily.

Věřím, že to je jeden ze způsobů, jak funkční partnerskou souhru probudit. Tím, že svého partnera zaujmeme něčím novým a nečekaným, získáme jeho pozornost a tím lze možná i odpoutat jeho nechtěnou pozornost od diváků a od sebe samého. Může se jednat o připravený "dáreček" nebo se na jevišti může stát chyba. Někdo z kolegů zapomene text nebo nepřinese důležitou rekvizitu. Nebo se třeba pokazí světla. Všechny tyto nové a nečekané situace zaktivizují herce na jevišti. V tu chvíli jsou herečtí partneři odkázáni jen sami na sebe. Musí improvizovat a vyřešit situaci spolu. Jejich pozornost je upřená jeden na druhého.

7. Psychofyzický typ

Chtěla bych se na chvíli zastavit u typů, podle kterých se v divadle herci často rozdělují. Někteří herci jsou často obsazováni do jedné a té samé "podobné" role. Fyzický vzhled do jisté míry stále určuje, jaké role bude herec v budoucnu hrát. Myslím, že většina herců se "zaškatulkování" na základě typu obává. Už i do ročníků na DAMU se vybírají herci s tím, že se předpokládá, jaký typ rolí budou hrát.

Rozdělování podle typů má v historii divadla silnou tradici. Nejsilněji se projevovala a stále projevuje u komediálních žánrů. Jako příklad mohu uvést italskou commedii dell'arte, ze které později vycházel např. Molière.

Během studia jsem si všimla, že jsem často obsazovaná do rolí podobného typu. Byly to většinou role malých, drzých a energických holek. To platilo jak u *Probouzení jara*, tak později v *Zářezu* nebo ve *Žranici*. I ve své krátké divadelní praxi jsem se už setkala s obsazením do tohoto typu. Troufám si říct, že jsem do těchto rolí obsazována zejména kvůli svému vzhledu. Já sama mám drobnější postavu a vždy jsem vypadala mladší než ve skutečnosti jsem. Při tvorbě takového typu postavy také ze svého vzhledu často vycházím, vzhled je výhodou.

*"Na odpovídající autostylizaci má samozřejmě vliv nejenom cítění v abstraktním smyslu, ale i to, jak se daný člověk cítí vzhledem ke svým fyzickým předpokladům, tedy jeho psychofyzické dispozice."*¹²

Při zkoušení jsem se snažila vždy najít prostředky, jak tyto postavy od sebe odlišit. Například v případě *Probouzení jara* a *Zářezu* byly postavy obě energické a drzé čtrnáctileté holky, a tak jsem se bála, abych je nezahrála stejně. Myslím, že to je časté úskalí herců, kteří jsou obsazováni neustále do jednoho typu role. Časem bývá složitější se vyhnout pomyslným šuplíčkům a hrát pokaždé jinak a originálně, ale věřím, že díky fantazii a vědomé práci se dá každá postava odlišit.

Měla jsem to štěstí, že jsem se na DAMU setkala i s rozmanitějšími rolemi a že jsem nebyla vyloženě "zaškatulkovaná". Hrála jsem nejen mladé drzé holky ,

¹² VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání. Praha: KANT. S. 62

ale vyspělejší ženy. Obsazena "proti typu" jsem byla během svého studia jednou, a to když jsem dostala roli Emílie v klauzurní verzi Othella. Řekla bych, že pokud by se jednalo o běžnou divadelní praxi, byla bych obsazená spíše do role Desdemony. Přesto se pro mě stala Emílie jednou z nejbližších postav, které jsem si mohla zahrát.

Při tvorbě postavy jsem nevycházela tolik ze svého vzhledu, ale snažila jsem se najít své osobní téma ukryté v příběhu Emílie a Jaga, hledala jsem zkušenost, které bych porozuměla a která nás spojuje. Odrazovým můstkem pro pochopení její postavy se pro mě stal monolog, který Emílie řekne Desdemoně krátce před jejím uškracením:

"Když padne žena, může za to manžel.

Bud' zanedbává svoje povinnosti -

co patří nám, cpe do cizího klína,

anebo začne jako blázen žárlit,

omezovat nás, dokonce i bít."

Žárlivost, strach a nemožnost promluvit jsem sama během svého života zažila a proto bylo snadné se s Emílií ztotožnit. Situacím jsem dokázala naplno porozumět a nemusela jsem si jen představovat, jaké "to mohlo být", protože jsem je znala ze své osobní zkušenosti. Doteď jsem ráda za tuto možnost, protože bylo přínosné si vyzkoušet "proti typ", zároveň v tomto případě pro mě zahrání postavy bylo i určitou terapií. I kvůli hereckému posunu pro mě bylo důležité dokázat vytvořit postavu mimo svůj typ.

Osobně mě v inscenacích zajímá, když se objeví nečekanné obsazení "proti typu". Rozumím tomu, že obsazení po typu má často své výhody a v některých žánrech jako je například venkovské drama je skoro až nezbytné. V některých inscenacích jsem ale ráda, když mohu vidět v herce v úplně jiné poloze, než jsem zvyklá. Tím, že je postavený před nové překážky a že musí nalézt novou polohu a nespokojit se s tím, co už je dávno osvědčené, jsou totiž jeho schopnosti dál rozvíjeny.

7.1. Potýkání se s obsazením v rámci psychofyzického typu

Po Vendulce v Probouzení jara byla pro mě Káča v Zářezu dalším obsazením "po typu". Tento autorský text jsme dělali na poslední režisérské klauzury a jeho zkoušení mělo být poslední spoluprací před nástupem do Divadla Disk. Adam Skala nám postavy napsal přímo na míru, stejně jako tomu bylo později ve Žranici. Počítal s našimi přednostmi a vlastnostmi a při zkoušení je chtěl naplno využít.

Příběh se točí kolem tří dětí kolem patnácti let. Káča žije se starším bratrem a její máma je ve vězení. Chodí s Márou, který se všem snaží ukázat, že je co největší chlap. Jsou to sídlištní děti, které nikoho nezajímají. Hned na začátku příběhu Káča volá věštkyňu, která jí předpoví zářnou budoucnost. Do toho se objeví Evžen - Prorok, kluk, který zná tajné stránky na internetu a natáčí videa o pravdě, kterou nikdo nezná. Hned se skamarádí, scházejí se spolu a chtějí spolu vybudovat "lepší svět". Potřebují, aby si jich někdo všiml, aby vůbec zaznamenal jejich existenci - potřebují "udělat svůj zářez". Jejich cílem se nakonec stane teroristický atentát v jejich škole. Celý příběh končí tím, že jdou se zbraněmi do školy a Káča konečně najde svůj klid a smysl života.

Jak už jsem zmiňovala, bylo pro mě od začátku těžké vnějškově odlišit postavu Vendulky od Káči. Obě to byly malé, drzé a zpuřené dívky a bála jsem se, že se Káča bude až moc podobat Vendulce.

Při zkoušení Vendulky jsem měla výše posazený hlas, abych podtrhla její dětskost. Káču jsem odlišila i polohou hlasu - jako sídlištní dítě by měla mít hrubší projev a našla jsem si i charakteristický smích, který se podobal spíše úšklebku nebo výsměchu. Vendulka měla velká expresivní gesta, Káču jsem se snažila dělat uvolněnější a víc sebou "šila" celým tělem. Hledala jsem momenty, kdy je Káča úplně bez zájmu a kdy stříhem přejde do úplné mánie.

Dalším náročným úkolem pro mě byla práce s energií. S režisérem jsme došli k tomu, že Káča je na začátku plná potlačované zloby na svět. Je našťvaná a mívá záchvaty vzteku. Často zažívá napětí a hned na to uvolnění. Postupem

času se její energie přeměňuje ve štěstí, nebo spíše mánii a na konci, kdy jde společně s novými kamarády vystřílet školu zažívá absolutní klid.

Většina výbuchů a návalů vzteků jsem dělala stříhem a tím jsem se snažila docílit, aby Káča nebyla celou dobu "jen vzteklá". Bylo ale složité rozložit celou energii tak, aby dosahovala svého vrcholu v místech, které jsme si určili.

Od scénografky a kostýmní výtvarnice jsem zpočátku dostala kostým, který tak úplně neodpovídal mým představám o Káče, navíc se růžové holčičí šaty nápadně podobaly kostýmu Vendulky. Při projížďkách před pedagogy jsme dostali připomínku, abychom kostým změnili - vybrali jsme nakonec černou tylovou sukni a volné tričko s potiskem. V ten moment mě kostým nikam nezaváděl.

Zářez pro mě byla jedna z nejtěžších inscenací, ve kterých jsem hrála. Text nebyl nijak složitý a dlouhý a v průběhu reprízování jsme se vždy vešli do jedné hodiny. Byl ale hodně komiksový a rychlý. V krátkém textu se odehrálo téměř třicet scén a Káča byla kromě dvou na jevišti pořád. Musela jsem se vždy naplno soustředit už jen proto, abych uhlídala situace, které se za sebou svižně střídaly.

Tato inscenace byla výjimečná z toho důvodu, že jsme hned po klauzurách měli možnost přezkoušet do prostoru A Studia Rubín, kde jsme ji pravidelně reprízovali. Postupem reprízování jsem ale získala větší jistotu v textu a myslím, že od sebe "vzteklou i manickou" Kaču dokázala více odstínit.

8. Zkoušení v rámci Divadla Disk a na profesionální scéně

Po škole jsem během krátké chvíle zjistila, že se tvorba v Divadle Disk od tvorby na profesionálních scénách nijak moc neliší. Alespoň teda v mém případě. V profesionálním divadle jsme sice narozdíl od Disku dodržovali čas na zkoušky, ale jinak byl cíl pokaždé stejný: co nejlépe a nejdůkladněji nastudovat svou roli a pokusit se o co nejlepší výkon, jak na zkouškách, tak i později při reprízování.

8.1. Kolektiv a vnitřní integrita

Meta, na kterou se těší každý ročník na DAMU, je Divadlo Disk. V nižších ročnících studenti chodí do Disku, aby se podívali na svoje starší spolužáky (a většinou je i posléze zkritizují), aniž si uvědomují, jak náročné zkoušení v Disku může být. Nemluvím teď o náročnosti látky, která se zkouší, ale mám na mysli všechny ostatní skutečnosti, které se zkoušením souvisí. Některé absolventské inscenace jsme zkoušeli třeba i dvanáct hodin denně, zkoušení bylo často dost stresující zvláště pak kvůli tomu, že jsme si všichni až příliš moc uvědomovali, že zkoušíme inscenaci, která bude mít zásadní vliv na naše budoucí směřování. Jak herci, tak i režisér s dramaturgem se musí ukázat v té nejlepší kondici.

Bojovali jsme nejen s únavou, ale i sami se sebou. V hraničních situacích se často projevila naše temná strana osobnosti. Bylo důležité opravdu dodržovat "pracovní morálku", ke které nás vedlo studium na DAMU od samého začátku. "Chození pozdě" nebo "kocovina" měli vždy velký vliv na tvůrčí náladu na zkoušení. Nestačilo ale být jen připravení na zkoušku, průběh zkoušky ovlivňovaly i jiné faktory jako jsou vztahy, nedořešené záležitosti, momentální nálada nebo vlastní ego.

Během zkoušení v Disku jsem si začala uvědomovat, jak moc je důležitá vnitřní integrita i v divadelním světě. Pomalu jsem si začala utvářet své vlastní zásady, které se týkaly toho, jakým způsobem chci přistupovat ke zkoušení a ke svým kolegům. Vycházely zejména z chyb, které jsem v minulosti udělala, nebo z odpozorovaného chování některých mých spolužáků, které brzdilo zkoušky. Je mi jasné, že i v budoucnu budu dělat různé chyby, jako herečka i jako člověk. Ale stejně jako v životě, i v divadle potřebuji mravní kodex, o

který se můžu opřít. Jenom na základě toho se můžu vyvíjet v profesionální i v lidské rovině.

*„Divadlo se výrazně liší od jakékoliv instituce. Ani jedna z nich se podle mého názoru tolik nepodobá velké rodině. Je to jakási domácnost. Nikde se lidé tak navzájem nesblíží jako tady... Sotva děti povyroste, vznikají nové rodiny a všechno se mění.“*¹³

Bylo dobře, že jsme se při příchodu do Disku rozhodli, že budeme všichni v jedné šatně, bez ohledu na pohlaví. Díky tomu bylo po zkoušce nebo představení vše řečeno, to dobré i to zlé, a nikdy to nezůstávalo jen na chodbách divadla. Navíc jsme se před představeními vždy všichni viděli a pozdravili, což se v normálním divadelním provozu běžně nestává, a to je škoda. Místo toho, abychom podpořili vědomí toho, že teď budeme něco společně vytvářet, se při některých představeních se svými kolegy setkávám až na jevišti, nebo horších případech až při děkovačce. V tu chvíli mám pocit, že jde "jen" o práci a že představení postrádá divadelního ducha, který pramení taky z radosti ze setkání.

8.2. Běsi

První diskovou inscenací měla být dramatinizace Dostojevského románu Běsi. Ještě před začátkem zkoušení celý náš ročník absolvoval studijní pobyt na škole MCHATu v Moskvě a celý výlet nemohl být lépe načasovaný. Mimo jiné aktivity jsme se snažili nasát atmosféru Ruska, četli jsme román a rozebírali jsme ho.

Hned po návratu z Ruska jsem onemocněla infekční mononukleózou, takže byl průběh zkoušení Běsů (i dalších inscenací v Disku) do značné míry ovlivněný tím, že jsem se musela přes půlroka léčit. Snažila jsem se tolik si nemoc nepřipouštět a v rámci možností jsem pracovala naplno. V tu chvíli jsme také přezkušovali Zářez do A Studia Rubín, takže první týdny zkoušení pro mě byly velice fyzicky i psychicky náročné.

¹³ EFROS, Anatolij; Divadlo-má láska. Praha: PANORAMA, 1980. s. 5.

Při čtených zkouškách jsme zatím nepracovali s hotovou dramaturgií, ale četli jsme si pasáže z románu a dělali různé etudy nebo asociační cvičení. Také jsme psali text metodou volného psaní na téma *Jsem posedlý, když..*. Všechna cvičení, která jsme dělali se mi zdála celkem zajímavá a doufala jsem, že se stanou přínosem při tvorbě postavy, bohužel se tomu tak nestalo. Zčásti to samozřejmě byla chyba toho, že jsem kvůli nemoci nemohla být na zkouškách stoprocentně soustředěná, stejně se ale zpětně nemohu zbavit dojmu, že cvičení byla spíš výplň času před tím, než se dokončí dramaturgie románu, o které nám bylo za začátku řečeno, že je prakticky hotová.

To, že neexistovala dramaturgie, nás všechny při zkoušení a tvorbě postavy dost limitovalo. Nevěděli jsme, jaký prostor bude každá postava mít a které situace v dramaturgii budou. Zatím jsme vždy dostali k dispozici jen ten dialog, který byl zrovna v tu chvíli dopsaný, ale nevěděli jsme, co je před ním a co bude po něm následovat. Při utváření si obrazu postavy jsem mohla tedy vycházet pouze z románu. Pozdější dramaturgie ale mnohé věci interpretovala jinak, než jsem je viděla já.

Postava Dáši, kterou jsem ztvárňovala, dostala v dramaturgii nakonec víc prostoru než v románu, nejvíce ze všech ženských představitelk. Nejcharakterističtější replikou pro ni bylo: *„Čekám na tebe“* - a od toho se odvíjely všechny situace Dáši v celé inscenaci. Dáša je po celou dobu přesvědčená, že Stavrogin nakonec skončí s ní, pozoruje jeho život a tiše vyčkává na *„svůj moment“*. Proto měla Dáša v některých chvílích i funkci vypravěče, kdy skrz monology s neskrývanou radostí oznamovala smrti svých sokyň. V románu měla míň prostoru, byla mnohem tišší a nevýraznější, Dáša v dramaturgii byla mnohem fanatictější a závislejší na Stavroginovi a občas se mi zdálo, že režijní výklad směřoval až ke karikatuře.

Během dialogu *„Dáblíci“* řekne Stavrogin Dáše: *„Ty moje malá ošetřovatelko“*. Z této charakteristiky jsem při tvorbě vycházela. Během zkoušení jsem přišla na to, že ji přitahuje nejen fyzicky, ale že má neustálou potřebu se o něj starat. Snažila jsem se podle toho jednat. Dáša potřebuje být se Stavroginem v neustálém fyzickém kontaktu. Snažila jsem se ale, aby kontakt nebyl příliš příjemný. Dášu jsem viděla jako urputnou a neodbytnou postavu, která se víc než milence podobala úzkostlivé matce. V monologích

jsem se ale snažila o jinou polohu. Nejdříve zemře při požáru Marie Timofejevna, tajná manželka Stavrogina, pak zemře i Líza, jeho osudová žena. Tenhle sled událostí Dášu utvrzuje v tom, že na konci se Stavroginem opravdu skončí, proto mi přišlo, že tato oznámení o smrti musím říkat s větším klidem až s lehkou radostí.

Během zkoušení Běsů se ukázalo, jak moc je v divadle důležitá komunikace. Někdo může namítnout, že komunikace je přece základem divadla. Herec komunikuje sám se sebou, s divákem, s postavou a s ostatními postavami, s režisérem, režisér zase s dramaturgem - všechny složky spolu musí navzájem komunikovat. Komunikace je v divadle podmínkou, ale nemusí být pro určitou skupinu lidí přirozeností.

U Běsů tomu tak bohužel bylo. Pro většinu z nás to byla první zkušenost s provozem v Disku, pro Norberta Závodského, studenta režie, byly Běsi první absolventskou inscenací. Významně ale podcenil nutnost komunikace a kvůli tomu, že jsme ke konci zkoušení stále nemohli přijít na správnou cestu, se víc a víc uzavíral do sebe. Bylo to trochu nešťastné, protože ke konci vlastně nikdo nevěděl, co má dělat. Nefungovala scénografie, ale nikdo se o tom nedozvěděl. Nebyly hotové texty, aranžmá a nikdo nevěděl, co má dělat. Zkoušení nefungovalo ani ze stran produkčních - studentů - kteří na zkoušení nebyli přítomní a proto se ani nemohli dozvědět o spoustě problémů, které jsme řešili. Na zkouškách místo tvůrčí atmosféry vládl hlavně chaos.

Reprízy Běsů bohužel všeobecný chaos, který vládl na zkouškách, nezlepšily. Norbert se rozhodl pro živou hudbu, kterou složil náš spolužák z katedry alternativního divadla Vojta Vondráček. Často se ale stávalo, že vůbec nefungovala technika a hudba nehrála. Stejně tak tomu bylo i u scénografie. Součástí byl i železný vozík, na který si lehali mrtví a který se měl zasunout do stěny. Vozík se ale občas zasekával a nešel zasunout, takže se mrtvé postavy jako Marie nebo Líza museli z vozíku zvednout a odejít po svých. Nejednou jsme měli všichni po odehrání Běsů pocit trapnosti.

Přestože se zkoušení a následné reprízování Běsů pojí spíše se špatnými vzpomínkami, jsem ráda, že jsme si něčím takovým prošli. Ukázala se totiž soudržnost našeho ročníku v tom nejlepším světle. Vydrželi jsme dlouhé hodiny

zkoušet nebo třeba jen čekat na zkoušení. Během repríz jsme všechny problémy dokázali řešit s klidem, dokonce i ten moment, kdy jsme museli představení kvůli technickým problémům zastavit. Jen málokdy se stalo, že by v rámci našeho kolektivu vznikl nějaký konflikt a právě proto, že jsme cítili, že zkoušení nejde dobrým směrem, jsme se snažili za každou cenu nepolevit a v rámci podmínek vytvořit co nejlepší inscenaci.

8.3. Rok na vsi

Po skončení v Divadle Disk jsem dostala nabídku z Divadla Pod Palmovkou zkoušet v Roku na vsi v režii Michala Langa. Měla jsem radost hned ze dvou důvodů: za prvé to byla má první práce po konci praktické části školy, za druhé jsem měla pocit, že po odbyté práci na Maryše v prvním ročníku sobě i Mrštíkům něco dlužím. Michal Lang se rozhodl pro herecké divadlo. Z části se mi ulevilo, protože jsem za sebou měla absolvenstké inscenace v Divadle Disk, ve kterých se občas zapomínalo na herce a dramatické situace a podvolovaly se režijním záměrům.

Hned při prvních čtených zkouškách jsem se do osudu Habrůvky úplně ponořila. Mou postavou byla Amáta - řádová sestra, která se zamiluje do o dvacet let staršího Kunze a kvůli kterému nakonec řád opustí. V románu má jejich láska tu nejčistší podobu, nemusí zápasit se lží nebo manipulací. Její příběh mi od začátku přirostl k srdci.

Na čtených zkouškách jsme měli čas dopodrobna rozebrat jejich osudy. Stanovila jsem si hlavní cíle postavy v různých částech hry. Během čtených zkoušek jsem měla pocit, že jsem postavě i příběhu začala rozumět. Pomohla tomu intimní atmosféra některých zkoušek a taky to, že jsme se s mým kolegou snažili na zkouškách o oční kontakt a náš dialog byl tichý a přirozený, protože nebyl ovlivněný velikostí jeviště.

První zkoušky v prostoru se obešly bez velkých problémů. Plynule jsem navázala na čtené zkoušky a zdálo se mi, že se dialogy vyvíjí. Později jsem se ale během zkoušení zasekla a nedokázala jsem se dál posouvat. Přemohly mě myšlenky na to, že nejsem pro profesionální scénu dost dobrá a při zkouškách jsem zase začala zápasit s nedostatkem sebevědomí. Stres a vnitřní úzkost mi

opět začali bránit ve svobodné tvorbě a já jsem se ho nedokázala zbavit. Najednou jsem zápasila úplně se vším - s pohybem na jevišti i s mluvou.

Při zkouškách se mi osud Amaty a Kunze začal vzdalovat. V praxi jsem totiž najednou zjistila, že na mou románovou podobu "Amata", kterou jsem měla v hlavě, mám jen tři krátké situace, které navíc neměly nic moc společného s dramatickým útekem nebo nevolí ostatních obyvatel Habrůvky. V první nejkratší situaci Kunz pozve Amatu na procházku, v druhé si nepřímo vyznají lásku a ve třetí Amata přízná Frau Ebr, místní mecenášce, že odchází z řádu, aby se mohla vdát. Celý ten složitý a dramatický příběh se odehrává mimo situace, a jeho fragmenty se dozvídáme prostřednictvím jiných postav. Na jevišti se hraje pouze ta lyrická část a já se začala strachovat, že to pro tak velké jeviště bude "málo" a že nedokážu skrz Amatu převyprávět celý příběh. Zdálo se mi, že na jevišti chybí konflikt a místo toho, abych se soustředila na příběh jsem se z paniky začala soustředit na formu mého výkonu.

V tomto ohledu se ukázala jako výhoda to, že premiéra byla stanovená až měsíc poté, co se celý Rok na vsi dozkoušel. Během toho měsíce jsem měla možnost vydechnout a vnitřně se zklidnit a své chyby jsem pak viděla s větším odstupem.

Během zkoušení jsem také zápasila s tím, jakou měrou použiji vnější charakterizační prostředky. V textu je zmíněno, že Amata je hrbatá, zkusila jsem se tedy jedním ramenem přihrbit, a tím jsem si znesnadnila pohyblivost pravé ruky. Dělal jsem to tak několik zkoušek, ale neměla jsem pocit, že tento typ postižení postavu někam posunul, naopak jsem spíš zápasila s tím, že to bylo jen omezující pro mě jako pro herečku.

Velký vliv na dotvoření postavy měl nakonec samotný kostým. Po celou dobu jsem zkoušela jen v obyčejné sukni, takže mi nejprve nedošlo, jaký vliv bude mít na můj pohyb sesterský plášť a zahalená hlava. V kostýmu jsem měla omezený pohyb a kvůli sesterské čepici se mi špatně hýbalo hlavou. V tu chvíli jsem zjistila, že není třeba pracovat se skutečným postižením, protože kostým sám byl svým způsobem určitým omezením - navíc pod několika vrstvami práce s ramenem nebyla vůbec rozpoznatelná.

Při premiéře se mi poprvé po dlouhé době podařilo začít se soustředit na příběh a na situace a v rámci všeho, co jsem o Amatě věděla, jsem začala jednat intuitivně a byla jsem více uvolněná. Doteď si myslím, že se jednalo o jednu z mých nejhorších prací. Nemyslím si, že je výsledek nakonec zcela špatný, je mi ale líto, že jsem na zkouškách nebyla více soustředěnější a bála jsem se nabízet. Při reprízách se teď ale snažím zkoušet nové věci a posouvat postavu dál a tolik se nestresovat.

9. Závěr

Při psaní této práce jsem si uvědomila, jak moc mě při tvorbě role ovlivňují mé vlastní osobní pocity, problémy a negativní myšlenky, se kterými zápasím. Není to jednoduchý souboj, na druhou stranu věřím, že se mi zčásti podařilo umět s nimi zacházet. Místo toho, abych se neustále snažila o dokonalost, se musím soustředit na proces hledání a zkoušení nových věcí. Cesta je totiž přece mnohdy důležitější než cíl. Není třeba se zbytečně stresovat myšlenkami, jestli jsem pro herecké povolání dost dobrá, protože mi to často brání ve zkoušení nových věcí.

Také mi došlo, jak je pro mě osobně důležitá atmosféra v kolektivu a během zkoušení. Mám to štěstí, že jsem se dostala do souboru, ve kterém je spousta zkušených kolegů, kteří nemají problém mi kdykoliv s čímkoliv pomoci a v případě nějaké chyby, kterou dělám, mě na ni upozorní. Po půl roce v angažmá, kde jsem měla možnost se setkat s šesti různými rolemi se mi moje herecké sebevědomí zvýšilo a na jevišti bývám mnohem jistější.

V neposlední řadě jsem se už poněkolkáté utvrdila v tom, jak je důležitá systematická a poctivá práce na roli. Toto tvrzení může znít banálně, ale v divadle mohou přijít situace, kdy mám pocit, že zkoušení nejde správným směrem, na zkouškách vládne chaos nebo si nesednu s režisérem, a proto je důležité na toto neustále pamatovat a nepropadat panice. Chybovat a následně se ze svých chyb poučit. Brát svou herectví vážně, ale zároveň ho umět brát s humorem. Zkrátka a dobře, neztrácet radost z herecké práce.

10. Zdroje:

ČECHOV, Michail; Hercova cesta O herecké technice. KANT. Praha, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4

VOSTRÝ, Jaroslav, 2014, O hercích a herectví. Druhé, rozšířené vydání. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-141-7

DONNELLAN, Declan; Herec a jeho cíl. Praha: BRKOLA, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7 EFROS, Anatolij; Divadlo-má láska. Praha: PANORAMA, 1980. ISBN 11-092-80

LUKAVSKÝ, Radovan; Stanislavského metoda herecké práce. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. ISBN 85-80-11/1

EFROS, Anatolij; Divadlo, má láska. Praha: PANORAMA, 1980. ISBN 11-092-80

