

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herecká tvorba: Odstup a ztotožnění

Magdalena Kuntová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Oponent práce: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 18. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Dramatic Theatre

Acting of Dramatic Theatre

DIPLOMA THESIS

Acting: Distancing and Entering

Magdalena Kuntová

Supervisor: prof. PhDr. Daria Ullrichová

Opponent: MgA. Juraj Deák

Date of defence: 18. 9. 2019

Academic degree: MgA.

Prague 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci na téma **Herecká tvorba: Odstup a ztotožnění** vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

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

Ráda bych poděkovala vedoucí mojí postupové i diplomové práce prof. Darii Ullrichové za věnovaný čas a vkládanou důvěru ve mě během studia. Dále pak Petře Špalkové, Ladislavu Mrkvičkovi, Danielu Špinarovi a Janu Nebeskému za herecké vedení a cenné rady. V neposlední řadě své rodině za láskyplnou podporu.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Herecká tvorba: Odstup a ztotožnění

Diplomová práce se zabývá rozdíly mezi hereckými přístupy. Prvním je herectví s odstupem od postavy a druhým je ztotožňování herce s postavou. V práci se autorka inspirovala literaturou dvou hlavních představitelů těchto hereckých metod: D. Diderotem a K. S. Stanislavským. Práce porovnává oba přístupy a shrnuje, v čem tkví jejich metody. Zároveň autorka upřímně reflektuje své herecké začátky a dává kontext svému hereckému zranění.

V úvodu rozvádí úvahu, co lidi přivádí k herectví a proč. Jaký je důvod a z čeho taková touha může pramenit? Tento důvod může nadále předurčit, jaký přístup je herci bližší a z jakého bude pravděpodobně vycházet. Ve druhé části diplomové práce podhaluje autorka své tvůrčí postupy na třech vybraných postavách, které v průběhu studia hrála. Teoretické poznatky konfrontuje s praxí a seznamuje nás se svými poznatky a zkušenostmi.

Abstract

Acting: Distancing and Entering

This diploma thesis focuses on two different approaches to acting. The first is acting while distancing from the character, the second involves entering the character. Two examples of these approaches are compared and surveyed: D. Diderot and K. S. Stanislavski. The author of this thesis was inspired by both methods and here reflects on her acting career and on the context and her progress as an actress.

In the introduction, the author speculates on what inspires a person to become an actor and why they choose their path. How is that desire born and formed? Their reasons can predetermine which approach to acting is most congenial to them and which they can develop and use. In the second part of the thesis, the author reviews her acting progress on three characters she played as a student. She compares theoretical knowledge with practical acting and presents her findings and experience.

„Neboj se být velkým, ale ne větším, než jsi.“

Obsah

1	Úvod	11
2	Moje začátky	13
3	Odstup vs. ztotožnění	15
3.1	Konstantin Sergejevič Stanislavskij	15
3.2	Denis Diderot	16
3.3	Shrnutí	17
4	Ilsa	18
4.1	Proč je tak těžké plavat po proudu	19
4.2	Dívka bez hranic	23
4.3	Ego = Koncept sebe samé	24
4.4	Každé dosažení se okamžitě stává limitem, protože v sobě nese možnost přesažení	27
4.5	Závěr	29
5	Andrea	30
5.1	Tři v jedné	31
5.1.1	Andrea jako první dáma (s kožichem)	31
5.1.2	Andrea jako schopná manipulátorka (odhalená v červeném body)	32
5.1.3	Vzteklá, nesmiřitelná Andrea (v kuchyňské zástěře)	33

5.2	Seznamování s žánrem	33
5.3	Koncept vs. jednání	35
5.4	Závěr	36
6	Marie	38
6.1	Herectví dojmů	39
6.2	Zlá nebo nešťastná?	41
6.3	Sesterský dialog	43
6.4	Každá repríza jiná	45
6.5	Závěr	48
7	Závěr	50
	Použité zdroje	52

1. Úvod

Odstup a ztotožnění. V herecké sféře se dnes tyto dva přístupy běžně kladou vedle sebe a porovnávají. Nutno však podotknout, že obě herecké metody dělí celé století a nesou s sebou ducha současné nálady francouzského (18. stol.) a ruského divadla (přelom 19. a 20. stol.). Odráží tak nejen tehdejší vkus, představu o herectví, ale také historický kontext té doby a tudíž potřebu herců prostřednictvím divadla vyjadřovat aktuální touhy společnosti, splňovat, co po nich společnost žádá, po čem volá.

Čím více lidí z divadelního světa poznávám, tím častěji mě napadá, co přiměje člověka toužit po tom být takového světa součástí. Co lidi k herectví přitahuje?

Stále častěji se setkávám s lidmi, kteří pochybují, tápou, pátrají po příčině, původu, primární touze. U divadla mě vždy poutaly důvody herců, proč dělají divadlo. Před nástupem na DAMU se mi jeden herec svěřil, že šel k herectví kvůli slávě a penězům. Jakkoli bláhová se taková představa zdá, použil přímo tato slova. U některých svých kolegů si všímám, že mají potřebu poutat pozornost, získávat uznání druhých. Mnohem častěji se setkávám s kolegy, kteří si skrze své postavy potřebují zažít to, co v běžném životě nedokážou, zbavují se tak frustrace a plní si své sny. Pro mnohé je herectví terapie, překonávání vlastních strachů a úzkostí. Někdo může mít pocit, že svým hraním ovlivňuje společnost, vychovává, je vzorem. Jinému stačí diváky nadchnout, pobavit. Důvody jsou různé a individuální. A důvody, proč dělat divadlo, jsou dle mého názoru skutečně to, co divadelní komunitu definuje.

„Žízeň je silné přitahování k něčemu, bažení po něčem, ale je motivována také odporem k něčemu jinému. Zdrojem utrpení je tudíž neutuchající pohyb od odporu

k přitahování, je to věc, po které bažíme kvůli tomu, že jsme si bolestně vědomi, že nám chybí. Toto přitahování je vlastně závislostí, zoufalou potřebou něčeho kvůli něčemu jinému, čeho se nám nedostává nebo čemu se chceme vyhnout.“ (Teal Swan, The completion process, str. 68)

„Touha ve své čisté formě tedy postrádá odpor a je nástrojem pravého já. Touha plodí expanzi, sebeuvědomění a seberealizaci, zatímco žádostivost je nástrojem ega.“ (Teal Swan, The completion process, str. 68)

2. Moje začátky

Rozhodla jsem se, že je klíčové v mé diplomové práci uvést, s jakou představou o herectví a s jakými zkušenostmi s divadelním světem jsem na DAMU nastupovala. Divadelní kroužek, který jsem od čtrnácti let navštěvovala, se totiž postaral o vidinu divadelního světa jako bezpečné bubliny, kde jsou všichni nějakým způsobem ranění a divadlo je lékem, jediný prostor, kde si lidé navzájem rozumí a především si pomáhají.

V divadelním kroužku, stejně tak na recitaci, jsem byla vedena cestou nic nevyrabět, snažit se dostat na dřeň pomocí vnitřní pravdivosti. A zapojovat se v kolektivu, být týmový hráč.

Na přijímacích zkouškách se prokázalo, že když je člověk dobře připraven, schopen se v klíčový moment maximálně soustředit a jeho touha a víra v přijetí je silnější než nedůvěra v sebe, může všemi koly projít bez nejmenších překážek. Alespoň tak to prošlo u mě. Měla jsem pocit, že mám všechny a všechno na DAMU ráda. Přijímací komisi jsem vnímala jako lidi, kteří mi dávají pocit uznání a důvěry ve mě. Všechno proběhlo hladce.

Když jsem nastoupila do prvního ročníku, DAMU pro mě představovala VIP zónu, které jsem zničehonic byla součástí a kde nám byla dopřána péče a pozornost jako nikde jinde. Člověka pohltí skutečnost, že byl vyvolen k tomu, aby svůj život naplnil svým snem. Skutečnost, že byl přijat, je trvalým důkazem toho, že v něj někdo věří a zajímá se o jeho potenciál. Ke všemu ten zájem pochází od lidí, kterými je adept herectví přirozeně inspirován a chová k nim úctu.

Vstoupila jsem na půdu, kde si každý přeje být tou nejlepší verzí sebe. A to po všech stránkách. Vzpomínám s údivem, jak povzneseně jsem se celé léto před

prvním ročníkem cítila. S laskavostí na to vzpomínám. Jako by vše nepodstatné z mého života odpadlo a zůstalo jen to, čemu člověk věří a do čeho je ochoten investovat úplně všechno.

Na jeden lidský organismus až příliš pozitivních emocí, zdá se mi. Měla jsem tu smůlu, že se mi v životě vždy všechno podařilo. Na DAMU jsem přišla poměrně naivní, nikoho jsem tam do té doby neznala a bez hlubších komplexnějších znalostí o divadle jsem byla odkázána na to vycházet čistě ze sebe. Což se mnohdy ukázalo jako ta nejpřímější a nejlepší cesta, samozřejmě. To, co jsem zažívala na DAMU, se nutně muselo promítnout do mého hraní. Herectví pro mě představovalo prostředek, jak sdílet své zážitky s okolím, podávala jsem skrze hraní reference o tom, co právě zažívám. Mám spíše introvertní povahu, a tak jsem touto cestou podávala zprávy o tom, kdo jsem. To zpočátku velmi dobře fungovalo. Problém však nastal, když se přiblížily první otevřené herecké klauzury a já jsem zjistila, že nemám pevný základ, o který bych se mohla opřít. Jedna z hlavních hrdinek z románu „Geniální přítelkyně“ od Eleny Ferrante se svěřuje se strachem, že bude kulhat jako její máma. A byla to tak paralyzující obava, že se kolikrát probudila a potřebovala si rychle ověřit, jestli umí chodit. Jestli to nezapomněla. Jestli o tu schopnost nepřišla. Takhle nějak jsem se cítila před prvními otevřenými klauzurami.

Klauzury se úplně nepovedly a já jsem kvůli nezralému úsudku a nesprávně definovaným příčinám propadla do zajetí domněnek, proč se to nepovedlo, a vybábila jsem si svůj strach do neúnosných výšin.

3. Odstup vs. ztotožnění

Úvodem se pokusím porovnat oba herecké přístupy pomocí dvou hlavních zastánců obou tezí; K. S. Stanislavského, zastávajícího emocionalistického přístupu, a D. Diderota, zastávajícího intelektualistického přístupu.

Co oba spojuje, je výchozí názor, že vlohy, jež jsou přírodou dány herci, jsou vlohy, které se musí neustále opečovávat a rozvíjet až k úplné dokonalosti. Takovýmto úsilím si herec vypěstuje a dokonale ovládne svůj fyzický aparát, jež se stane jeho nástrojem při tvůrčím procesu.

Naopak, co přístupy zmíněných autorit rozděluje je odpověď na otázku, zda postavu prožívat či nikoliv. Stanislavskij vyznává takové herectví, kdy se herec s postavou ztotožňuje, vžívá se do ní a prožívá to, co ona. Oproti tomu Diderot je toho názoru, že by měl herec spíše své postavy napodobovat, nikoliv se s nimi ztotožňovat. Jedině tak si zachová potřebný nadhled a kontrolu nad svým herectvím, díky čemuž mimo jiné zamezí rozkolísaným výkonům během reprízování.

3.1 Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Takové *umění prožívání*, jak píše Stanislavskij ve své knize „Můj život v umění“, probíhá ve chvíli, kdy si role herce naprosto podmaní. Herec tudíž nemá čas pozorovat, *jak* cítí a *co* dělá, je zcela ovládán svým podvědomím.

Důsledkem krize po návratu ze zahraničního zájezdu Moskevského uměleckého divadla r. 1906, kdy navzdory vkladu vnitřního obsahu do svých postav sklouzával během repríz k pouhým vnějším mechanickým úkonům, dospěl ke studování rozdílu hereckého prožívání a hereckého představování. Jelikož není člověka vy-

baveného takovou sebekontrolou, která by mu umožnila kontrolovat a řídit jeho podvědomí, zaměřuje se Stanislavskij na vědomé metody psychotechniky, které mají herci připravit vhodné podmínky, při nichž sám herec svému podvědomí nebrání a nepřekáží. Ty naopak hercovo podvědomí neboli organickou přirozenost povzbuzují a řídí její činnost. Jinými slovy, nachází vnější prostředky, které pomáhají herci vyprovokovat aktivitu vnitřního citění. Jedním z těchto vnějších prostředků je tzv. „magické kdyby“, které herce uvažováním „co by se stalo, kdyby...“, „stalo by se toto, což by znamenalo tohle, a to by vedlo k tomuto...“ dovede k vnitřní i vnější aktivitě. Herec tak dospěje k bezprostřednímu jednání.

Ze Stanislavského metody, která položila základy modernímu herectví tak, jak jej známe dnes, vychází dále Michail Čechov se svou knihou „O herecké technice“.

3.2 Denis Diderot

Denis Diderot je toho názoru, že citlivost herce nemá na jevišti co dělat. V takové chvíli, kdy se herec podvolí svým citům, přestává podle Diderota hrát, protože je jeho sebekontrola důsledkem poddání se citům oslabena. Reprízováním se herec důsledkem prožívání veškerých citů a myšlenek postavy vyčerpá a stěží je schopen podávat nadále výkony se stejným nasazením a přesvědčivostí. Dle něj hercův „*talent není v tom, že cítí . . . , ale že tak svědomitě podá vnější znaky citu*“.

„*Tam, kde se řinou slzy, padá pero z ruky, člověk se oddává svému citu a přestává komponovati.*“ (D. Diderot, Herecký paradox, str. 66)

Diderot mluví o napodobování skutečnosti, nikoli takové, jaká je, ale o ideálu, který bude obecnstvu vzorem. Divadlo je podle něj prostředkem, jak vychovat a poučit veřejnost. Herec si tak má vytvořit co nejideálnější vzor, který by měl zapojením své představitosti co nejpřesvědčivěji cestou chladného intelektuálního hereckého přístupu napodobit. Aniž by do postavy vkládal něco ze sebe. Diderot nahlíží na prožívání se v postavě jako přízemní a mimo rámec „vkusu“. Herec, který své city na jevišti neovládá, nemá podle něj co dočinění s herectvím, ale s exhibovanou hysterií.

„Nešťastná, opravdu nešťastná žena, pláče a vůbec vás nedojme, a co horšího, lehký rys, který ji hyzdí, vynutí vám úsměv. . . . To proto, že vzbouřené vášně jsou vždycky náchylné ke grimasám, které herec bez vkusu otrocky napodobuje, ale jimž se veliký herec vyhýbá. . . . Chceme, aby tato žena vypadala vkusně, měkce, aby tento hrdina umíral jako bývalý gladiátor uprostřed arény, za potlesku cirku, s půvabem a ušlechtilostí, v elegantním a malebném postoji.“

„Nejjistějším prostředkem, jak hráti nízce, uboze, je hráti svůj vlastní charakter. Jste-li pokrytec, lakomec, misantrop, budete je hráti dobře, ale nevytvoříte nic z toho, co vytvořil básník, protože on vytvořil Pokrytce, Lakomce, Misantrupa.“
(D. Diderot, Herecký paradox, str. 72)

Na Diderota později navazuje Bertold Brecht se svým epickým divadlem, který je nejen odpůrce ztotožňování se s postavou u herců, ale také u diváků. Herec má být podle Brechta pouze komentátor, který komentuje a podává zprávu o tom, jak jeho postava jednala a jaké má takové její jednání důsledky.

3.3 Shrnutí

Záleží často na žánru hry, a proto nelze striktně rozhodnout, který z přístupů je vhodnější. Z mého hlediska se tyto dva přístupy liší především v empatickém přistoupení k postavě (v případě ztotožňování se) a v kritické analýze (herectví s odstupem). Pakliže se herec s postavou ztotožňuje, pravděpodobně bude mít sklon postavu především obhajovat, vysvětlovat a přehlížet její negativní vlastnosti (pokud není přílišný masochista). Herec tvořící pouze kritickou analýzou zase může mít problém s obecností, černobílým vnímáním lidské povahy a odsuzováním postav.

Někdy je prožitek nezbytný, zároveň by měl herec tvořit vědomě a neztrácet nad sebou kontrolu. Cesta tudíž nebude ve striktním dodržení přesných pravidel pouze jednoho z přístupů, ale v kombinaci těch metod, které se herci osvědčily jako ty funkční.

4. Ilsa

Postup tvůrčí práce na postavě Ilsy ze hry *Probouzení jara* od Franka Wedekinda, jež byla ve druhém ročníku bakalářskou prací režiséra Ondřeje Štefaňáka, zahrnuji do své diplomové práce hned z několika důvodů. Byla to zlomová práce v mém studiu, která se vydařila a která mě podpořila v přesvědčení, že moje herecké postupy, jež jsem si v té době osvojovala, fungují. Dalším důvodem je, že jsem se toho na postavě Ilsy, i díky reprízování po dobu dalších dvou let, spoustu naučila. Vyzkoušela jsem si, jaké to je vyrovnávat se během repríz s pocitem, že něco nelze zopakovat stejně tak, jak tomu bylo na premiéře. Nebo s pocitem, že když se herci něco mimořádného povede, ještě to neznamená, že našel onu finální podobu postavy a že je jeho herecká práce u konce.

Postavu Ilsy jsem zpočátku brala jako takovou starší sestru postavy Mořice, se kterým jako jediným vedla Ilsa v celé hře dialog. Je to postava mladé dívky, která je nezakořeněná. Je neustále obklopená pánskou společností a je to takový ten typ dívky, který, snad ze strachu ze samoty, nepustí člověka ke slovu, je k nezastavení a hodně otevřená, baví ostatní svou bezprostředností. Ačkoli už ledacos zažila, stále si zachovala svůj naivní pohled na svět a trápí ji dětinské starosti jako třeba porovnávání se s ostatními holkami a předhánění se v tom, kdo kde byl a co skvělého, nejlépe zakázaného, zažil. Nedožíváme se o ní nic moc navíc. Snad možná ještě, že má matku, ke které nespíchá domů. Dokonce poprosí Mořice, jestli by k ní domů nešel s ní.

Dialog s Mořicem je jediný výstup, kde se Ilsa objevuje. Přichází ve chvíli, kdy si Mořic pohrává s myšlenkou, že se zastřelí. Ilsa na něj nečekaně vybafne a svou nezastavitelnou energií se s ním dá do hovoru, kde se netají se svými nevšedními

zážitky. Mořic je uchvácen a vyzvídá. Trochu se předhání, kdo toho zažil víc. A protože je Ilsa neopatrná a ráda by nějakým svým zážitkem Mořice trumfla, svěří se se svou poslední zkušeností s Jindřichem, úchylným fotografem, který ji držel u sebe v ateliéru a nesčetněkrát ji znásilnil a vyhrožoval jí, že ji zastřelí. Divákovi se tak odhaluje ve své křehkosti a poodkrývá špínu světa, ve kterém žije. A Mořice ona svěřená důvěrnost dovede k činu a prostřelí si hlavu.

4.1 Proč je tak těžké plavat po proudu

Na začátku, ještě předtím, než jsme začali zkoušet v prostoru, si Ondřej vyžádal individuální schůzky s každým z herců, abychom si o postavách popovídali. Na této první schůzce jsem měla pocit, že je mi všechno jasné. Že není třeba si některé věci vůbec říkat, protože jsou evidentní. Dialog, jak plynul, byl přirozeně nenásilně rozčleněn na části; na vstup Ilsy, veselou historku, kterou Ilsa ohromí Mořice, potom Ilsa vzpomíná na „staré“ dobré časy, kdy si spolu jako děti hrály, a trochu se vytahuje, jak už je „dospělá“, následně znejistí, když se Mořic začne vytahovat, poté se rozpovídá o Jindřichovi, vzápětí se snaží vyzdvihnout svou partu „kamarádů“, kteří se zdají být oproti Jindřichovi zlatí, a nakonec chce, aby s ní šel Mořic domů, a ten odmítá.

Spíš ale než na dějové části, jsem si text rozdělila na polohy Ilsy. Přemýšlela jsem, jaký dojem na Mořice (a tedy i na diváky) v jaké části udělá. Brala jsem též v potaz možné hraní si s divákem. Ze začátku by mohla udělat dojem holky nad věcí, která je určitě o mnoho starší než Mořic a její optimistická povaha jí dovoluje si ze života nic nedělat. Poté zmíní matku a prosí Mořice, aby s ní šel domů – možná není o tolik starší, nemá dobrý vztah s matkou, bude to holka, která se o sebe musela začít starat sama příliš brzy. Její veselá historka o tom, jak byla modelem jednomu svému „kamarádovi“ malíři, kterého vyprovokovala k honičce po ateliéru a on se jí pak pomstil surovým sexem, by v ideálním případě mohla diváky zmást a vytvořit o Ilse obrázek dívky, které je všechno jedno, která má k cudnosti daleko a které zřejmě nikdo nevysvětlil, jakou hodnotu má její tělo a že by se měla víc chránit. Zatím se zdá být Ilsa jednodušší povolná

veselá vtipná holka do nepohody, která z každé události vykouzlí nezapomenutelnou legraci. Poté vzpomíná na dětské hry s Mořicem a Vendulkou Bergmanovou. Tady by se mohla zklidnit, proměnit se v někoho, kdo, když je sám se sebou, tak mlčí. A nic nedělá. Jen mlčí. Možná se jí stýská po těch chvílích, kdy si hráli. Tady mě také napadlo, že by od sebe mohla trochu poodstoupit a dát tak najevo, že si je vědoma sebe a leckteré věci umí u sebe kontrolovat a řídit. Když se Mořic vytasí se svojí vymyšlenou historkou, jak se s holkami bavili až do rána, určitě Ilsa znejistí a dostane strach, že už není jediná v okolí, kdo se dokáže a nebojí společensky bavit bez vědomí rodičů. Navíc, když Mořic zmíní některé holky (samozřejmě vymyšlené), které na smyšlené noční akci byly s ním, vycítí Ilsa konkurenci a veškerá sranda jde stranou. V tuto chvíli jde nemilosrdně do boje. Musí mu dokázat (nebo sobě?), že toho zažila mnohem víc a má mnohem lepší zážitky, než jaké Mořic popsal. Netrvá dlouho a šikovně položenými otázkami Mořic dovede Ilsu k čerstvému zážitku s Jindřichem, kde se Ilsa odhalí, a ačkoli se párkrát pokusí shodit neovladatelný děs, který jí prostupuje, musí být jasné, že je to příliš hrůzná vzpomínka na to, aby ji vyprávěla s nadhledem. Poté se rychle pokusí změnit téma tím, že začne vyjmenovávat své známé „kamarády“, kteří ji u sebe schovali poté, co se jí podařilo se z toho pekla dostat zázrakem ven. Jestli mě něco dokáže rozlítostnit, pak je to tendence obětí zneužívání (ať už fyzického nebo psychického) vracet se ke svému tyranovi. A to ve chvíli, kdy poté, co ho opustí, narazí na nějakou těžkost (co ale po zakoušení týrání není pro člověka těžkostí) nebo překážku v pro ně novém reálném světě. Najednou se jim již známá tyranem způsobovaná bolest snadno stává jejich bezpečnou zónou, kde alespoň ví, co můžou čekat a jaká jsou pravidla. Tím se pro ně návrat k tyranovi stává krokem do bezpečí a lepší variantou, než být ponechán neznámému. Jinými slovy případný strach z neznáma je pro ně horší než samotné týrání, ve kterém se potřebovaly „zabydlet“, aby přežily. Proto se pro ně mnohdy stává domovem, bezpečím a útěšnou náručí, jakkoli se to v objektivní realitě může zdát překroucené a nemožné. Přála jsem si, aby závěr, kdy Ilsa mluví o svých „kamarádech“, kteří se k ní vůbec nechovali jako kamarádi, byl o zjištění Ilsy, že oproti hrůze, kterou poznala u Jindřicha, je hrůza v podobě zacházení s ní jako s bezvýznam-

nou prostitutkou, oáza, kde se cítí doma a které se cítí být zavázána a vděčna. A netrhne se od svých „kamarádů“, i kdyby svět byl plný archandělů a milionářů (jak přímo říká), čemuž už definitivně nevěří. A ani to pro ni není podstatné, protože má své „zachránce“.

Pochopitelně jsem to takto dopodrobna zanalyzované ihned neměla. Výše popsané dojmy jsem především intuitivně cítila. Některé dojmy nebo pocity z Ilsy jsem si nepojmenovávala tak, jak je vidím a pojmenovávám dnes. Samozřejmě. Tímto způsobem jsem ale přistupovala k textu, jež jsem považovala za materiál k hereckému konstrukt, který jsem si sama mohla vystavět. O to snazší bylo, že Ilsa měla jediný výstup, kde se celý její příběh odehrál. Bylo tedy pouze a jen na mně, jak tuto scénu uchopím a co v ní potřebuji a chci odehrát. Nemůžu si odpustit ve své diplomové práci vyjádření vděčnosti a poděkování Ondrovi, který všem, kdo jsme s ním zkoušeli, dokázal po celou dobu zkoušení absolutně důvěřovat, správně nás vést, mít k nám respekt, aniž by se povyšoval nebo nás ponižoval, a dopřál nám svobodu. Ačkoli jsme se k ní každý musel prokousat po svém. Takhle jsem to během zkoušení pozorovala a vnímala a dodnes mu za to děkuji.

Začali jsme zkoušet a mě stále neopouštěl pocit, že je vše jednoznačné. Etudy, kdy jsme si měli vyzkoušet modelové situace setkání Mořice s Ilsou, mi připadaly dané. Co na nich zkoušet? Vzpomínám si, že jsem se během prvních zkoušek příliš netrápila, naopak. Zkoušela jsem s naprostým klidem. Možná za to mohl i fakt, že jsem jako Ilsa měla jediný výstup až ke konci příběhu, a proto pozornost směřovala nejprve k mým spolužákům, kteří měli hlavní postavy Vendulky, Melchiora a Mořice. A výstup s Ilsou se tudíž ze začátku moc nezkoušel.

Scénografie se skládala z bílého baletizolu a papírové kolmé stěny za ním. My jako herci jsme se mohli pohybovat jenom na baletizolu. Kdo zrovna nehrál, seděl na židli po stranách jeviště a představení sledoval. Ondřej nám na zkouškách přesně nalinkoval naši dráhu po jevišti. Zpočátku jsem si připadala jako hrací figurka, měla jsem pocit, že chodím sem tam. Plocha baletizolu byla malá a já jsem na podpatcích bojovala s tím, že se přesouvám příliš často na to, jak malý prostor to byl. I u svých spolužáků jsem vnímala přesné přechody a vytváření

vzdušných geometrických tvarů jejich pohybováním se po prostoru. Nakonec se daná dráha a stanovení si přesných míst, kde se postavy svěřují s něčím intimním, ukázaly jako klíčové a osvobozující pro nás herce. I když to zpočátku mělo spíš zotročující charakter. Díky Ondrově disciplíně, přesným hranicím a trváním si na svém (a to i za cenu toho, že se proti němu herci vzbouří – což se mimochodem i v určité fázi zkoušení stalo, ale Ondra to ustál) jsme se velmi náhle ocitli v tvaru, který vznikl jakoby sám od sebe a my jsme v něm pravdivě za sebe existovali a cítili jsme se v něm jako ryby ve vodě. Tak to alespoň zafungovalo u mě. A hledě na výkony spolužáků si troufám tvrdit, že to tak zafungovalo i u nich. Vyplatila se dřina během zkoušení, kdy se nám do paměti ukládaly dráhy a my jsme pak během představení mohli svobodně fungovat, protože tělo jako by vědělo kdy kam. A naše pozornost se tudíž mohla zaměřit čistě na jednání.

Zhruba týden před klauzurami jsem narazila. Pocítila jsem, jak moc je pro mě určující kostým. Všechny návrhy, které jsme zkoušeli s kostýmním výtvarníkem Vojtou Hanyšem byly buď moc obecné nebo jednostranné. Neztotožňovala jsem se s představou Ilsy jako prostitutky. Zároveň mě napadaly pouze lascivní varianty kostýmu. (Zajímavé.) Téměř každý den jsem zkoušela s jiným kostýmem. Bylo to zvláštní. Podle toho, jaký kostým jsem na sobě měla, se pak určilo, jestli je Ilsa veselá, drsná, pichlavá, starší, naivní, zlomená, nervózní, citlivá, hlasitá. Každý den to bylo jiné. Trochu jsem z toho byla nesvá. Napadalo mě, že je to jenom důkaz toho, že nevím, co hraji. Jaká je vůbec moje postava. Že nemám žádné postupy a plácám se v neurčitu. Teď vím, jak moc mi vyzkoušení si tolika variant pomohlo k vyladění Ilsy na jemnější nuance. A že i plácání se v neurčitu je cenná fáze tvorby, kdy se jen zdánlivě nic nebuduje. Naopak, možná v této fázi vzniká víc, než by si herec pomyslel.

Začalo mi docházet, že pocit, že je vše jasné a dané, mě dovedl k hraní nějakého obrysu. Cítila jsem, kde se v textu lámou nálady, kde by se to mělo zrychlit, kde naopak prohloubit. Stavěla jsem koncept výstupu Ilsy, ale nebyla jsem v něm zatím přítomná. Příčinou byl dost možná právě kostým, který jsem považovala za určující výpovědní položku. Dokud nepřijdu na kostým, nemůžu ani vědět,

co budu hrát. Protože pokud mám na sobě kostým například prostitutky, už nemusím přece klást důraz na to, že je Ilsa prostitutka. Řekne to za mě kostým.

Docházeli jsme s Vojtou Hanyšem také k tomu, že není výhodné projektovat do kostýmu zkušenost s úchylným fotografem Jindřichem. (Jedna z verzí kostýmu byla velká džínová bunda Jindřicha, ve které od něj Ilsa utekla.) Svádělo mě to totiž hrát od začátku s tím, že má v sobě hrůzu, od které právě utekla, a to mi zakalilo hravou polohu Ilsy, kterou se nám představuje. Nehledě na to, že by takový kostým oběti zneužívání, která utekla hrobníkovi z lopaty, prozradil pointu Ilsina příběhu. Chtělo to něco rozverného, něco hravého, dětsky poskládaného. Vojta Hanyš je výjimečný, co se nápadů ke kostýmům týče, a nakonec sehnal černou průsvitnou halenku svázanou až ke krku (působila trochu pohřebně – třeba ji Ilsa vzala matce z šatníku), pod tím červenou podprsenku (decentně vyzývavou), černé kraťasy s bílými punčoškami (které působily v červeno-černo-bílé kombinaci rozkošně) a výrazné lesklé červené lodičky na jehlovém podpatku (o kterých se Ilsa sama zmiňuje a není jasné, odkud je má – třeba je někde ukradla). Kostým jsem si zamilovala. Právě proto, že jsem si k němu snadno dotvořila příběh a byl konkrétní a přesný. Jediné, co scházelo, byl účes. Napadalo mě, že Ilsa si dá určitě záležet na tom, jaký bude mít účes. Postava Ilsy mi typem připomínala postavu Sally Bowles z muzikálu Cabaret. Čistě svou bezprostředností roztomilé stvoření. Představovala jsem si rozčuchané vlasy se spoustou sponek. Nakonec jsem dostala nápad učesat Ilse dva dokonale uhlazené drdůlky vyčesané vysoko na hlavě. Vypadala by tak dost roztomile a naivně.

4.2 Dívka bez hranic

Ilsu jako by poháněla potřeba někam patřit. Mít přátele nebo někoho, s kým by se cítila v bezpečí. Jako kdyby žila v domnění, že ji nikdo nemůže přijmout takovou, jaká ve skutečnosti je. Proto se potřebuje stát pro ostatní atraktivní. Musí bojovat. Přežije jen ten, kdo je druhými přijímán, milován. Otázkou je, v jakém prostředí se nachází a jakými lidmi se obklopuje. Co pro ně znamená atraktivní? Co lidi kolem přiměje, aby Ilsu přijímali a milovali? Ilsa se nijak

nevzpouzí proti tomu, když ji lidé narušují její osobní hranice. Možná to považuje za akt sblížení. Skoro se zdá, že je na své sexuální zážitky se svými „kamarády“ hrdá a považuje je za veselé historky. Snaží se zavděčovat a doufá tak, že si tím získá přátele na život a na smrt. V jejím případě se ale dozvídáme, že toho lidé v jejím okolí spíše zneužívají. A místo toho, aby pochopili, že se Ilsa chce jenom kamarádit a patřit mezi ně, považují ji za zábavnou holku, která jim bez problému poskytne své tělo. Za prostitutku. S tím rozdílem, že za její „služby“ nikdo neplatí.

Část, kde se Ilsa svěřuje se svou čerstvou traumatickou zkušeností s fotografem Jindřichem, pořád nebyla dobrá. Rozverné vstoupení Ilsy do příběhu mi kolikrát nedalo proniknout do temnější zповědi ve druhé části dialogu. Cítila jsem se být rozevlátá, neukotvená.

Měla jsem pocit, že Ilse rozumím. Fakt je, že jsem jí považovala až do posledního dne před klauzurami za někoho vedle mě. Dokonce mi Ilsa v jistých ohledech od začátku připomínala typ žen, kterým jsem si vždycky přála být. A kterým nejsem. Splňovala pro mě všechna kritéria přitažlivé osudové kouzelné bytosti. Připadalo mi, že tyto dívky vědí, pro co žijí. O něco jim jde. Něco nutně potřebují, jinak nemůžou žít, jinak nemůžou být za žádných okolností naplněny. Zažívají tolik dobrodružství, jsou kontaktní, žijí o mnoho víc než jen naplno. Cítila jsem ten rozdíl mezi námi.

4.3 Ego = Koncept sebe samé

Řekla bych, že za napjatou atmosféru před i během klauzury mohlo i přesvědčení, že to není úplně hotové. Některé věci nebyly usazené, vyjasněné. Například výsledný kostým Ilsy jsem měla na sobě poprvé. A pokud si dobře vzpomínám i hudební podkresy dvou dějových zvrátů jsme slyšeli ten den poprvé. Příliš málo na to, jak moc nám na tom záleželo.

Nechápu, co se ten den stalo, ale od první vteřiny začátku představení jsem věděla, že to bude dobré. Všechno klapalo. Můj výstup byl až devátý v pořadí jednotlivých scén, to znamená, že jsem od začátku seděla vedle jeviště a připra-

vovala se psychicky na to, že za zhruba padesát minut to budu já, koho budou spolužáci a diváci sledovat. Nemohla jsem se ubránit lehce stoupající nervozitě. Opakovala jsem si v duchu text a představovala jsem si, že už jsem na jevišti a hraji. Jako bych si potřebovala simulovat ten okamžik, abych věděla, do čeho jdu. Abych byla připravená. Moje sebekontrola byla výkonnější než kdykoli předtím. Hlavně, aby mě nic nepřekvapilo. Je to vlastně takový můj způsob, jak se zbavovat trémy. Ujistit se, že mě nemůže nic překvapit. Což je v případě herce tak trochu k pousmání. Byla jsem tak zabraná do opakování si textu a uklidňování se, že jsem najednou slyšela spolužáka říkat repliky, u kterých jsem se zděsila, že jsou mojí narážkou na vstup do situace. Jako když mnou projede proud jsem prudce vstala a vstoupila na baletizol. V tu chvíli jsem si ale uvědomila, že jsem v textu skočila asi o pět replik dopředu a že jsem na jevišti dřív, než mám být. V tu chvíli by se ve mně krve nedořezal. Snažila jsem se pohotově reagovat a brát svou nepatřičnost do hry. Byla jsem za spolužákovými zády a on povídal dál, tak jsem hrála s tím, že mě nevidí a já nejdřív zjišťuji, jestli je to skutečně on; Ilsin kamarád z dětství. Poté, že nerozumím, o čem mluví. A nakonec mě napadne, že bych ho mohla nějak poškádlit, a vymyslím, že na něj vybafnu. Tak se také stalo a tenhle úvod mě dokonale zkoncentroval a zpřítomnil. Měla jsem pocit, že ať udělám, co udělám, diváci půjdou se mnou. A to uběhlo v reálném čase asi půl minuty mého existování na jevišti.

To, že jsem vstoupila na jeviště o pár replik dřív, mě probudilo, byla jsem šokem nucena okamžitě jednat. Po celou dobu se mi dařilo neustále si být vědoma, že jsem to já v okolnostech. Když jsem mluvila o „holkách“, mluvila jsem o svých spolužačkách, když jsem vyprávěla veselou historku o skice, snažila jsem se ji vyprávět, jako kdybych tím chtěla pobavit konkrétní osobu v publiku, u které jsem si hned zkraje všimla, že mě pozoruje s nadšením. Jako kdybych v tu chvíli zvládala myslet ne na jednu, ne na dvě, ale na pět věcí zároveň. Bez sebemenší námahy.

Během části, kde se svěřuji o svém pobytu u Jindřicha, jsem seděla úplně vepředu v rohu a byla jsem jen kousek od pana Mrkvičky a studentů herectví třetího ročníku, což mi vyvolalo tak silný nekomfortní pocit odhalení, že jsem

měla pocit, že to nevydržím. Už danou okolností, že sedím tak nepříjemně blízko diváků, jsem byla v napětí. Odevzdávala jsem se každým okamžikem, skoro jsem nevěděla, co se děje (ani jsem neměla v tu chvíli potřebu nebo vůbec kapacitu to zkoumat nebo ovládat), neustále mě napadaly nové věci a doteď nechápu, jak jsem na ně přišla. Zároveň se nade mnou vznášel rámec celého dialogu, který jsem velmi dobře vnímala.



Ilsa vypráví Mořicovi o Jindřichovi

Pak, když jsem se po prozrazení týrání Jindřichem chtěla vrátit zpátky do polohy bezstarostné hravé Ilsy, jako tomu bylo na začátku, nešlo to s takovou lehkostí. Byla jsem zatěžkána tím, co jsem doteď na jevišti prožila. Najednou už to nebyla ta hravá Ilsa. Byla to Ilsa plná klamů, namlouvání si lží, hluboce raněné dítě, které se jen velmi dobře umí chránit tím, že na sobě nedá nic znát a dokáže své rány maskovat. Byla jsem vnitřně „těžká“. Snažila jsem se to překonávat, ale šlo to ztuhla. Jako bych se obelhala. Samu sebe jsem na jevišti napálila! Na závěr jsem byla na Mořice pichlavá, když i přes opakovanou prosbu, aby šel se mnou domů, odmítl. A tam jsem si představila, jak se mstím za to, že jsem se jako herečka nedokázala ihned stříhnout do polohy té Ilsy bez tíže. Jako bych byla zlomyslná kvůli své překvapenosti. To překvapení sebe samou mě rozlítilo a vybila jsem si ho na Mořicovi. Tak zvláště se mi podařilo propojit to, co se

dělo v tu chvíli, s tím, co Ilsa měla a chtěla, nebo nechtěla cítit. A zároveň to bylo za mě, za Magdalenu. Už jsem necítila Ilsu jako někoho vedle sebe. Byla jsem jenom já v tu chvíli v zápasu s tím, co se dělo. Podařilo se mi plavat po proudu. Naprosté odevzdání se přítomnosti.

4.4 Každé dosažení se okamžitě stává limitem, protože v sobě nese možnost přesažení

Po prázdninové pauze jsme měli první reprízu. Celé léto jsem strávila s myšlenkou, jestli to dokážu zopakovat. Trpěla jsem nároky, že musím vymyslet jiné a lepší vtipy, než jaké jsem použila při klauzurách. Myslela jsem, že to nemůžu dělat stejně. Opakovat stejné vtipy na každé repríze by přece nebylo autentické. A přestalo by to být vtipné. Myslela jsem, že musím dokázat, že umím Ilsu zahrát ještě lépe, než jak se mi to povedlo tehdy. Přitom jsem se sama ještě nevzpamatovala, jak se mi to tenkrát podařilo. Vrátil se mi onen nepříjemný strach hlavní hrdinky z románu od Eleny Ferrante, která se tolik bála, že bude kulhat, až se probouzela s představou, že neumí chodit. Že přišla o schopnost používat nohy. A nedokázala se od toho odpoutat a myslet na nic jiného. Tak i já jsem se několikrát přistihla s obavou, že nedokážu vůbec hrát. Že nevím, jak se pohybovat, jak znovu ty věci cítit. Zbyla mi prázdná schránka, obrys, schéma. A měla jsem pocit, že nedokážu přijít na způsob, jak tu formu naplnit. Nejen nějak naplnit, ale naplnit ji stejně nebo dokonce lépe, než jak se mi to povedlo na klauzurách.

Co mě nyní zaráží a čemu jsem se tehdy při reprízování neubráníla, byl pocit, že jsem svým spolužákům, kteří byli svědky premiérového výkonu, dlužna. Cítila jsem vůči nim (i vůči Ondrovi) dluh a doteď nerozumím tomu proč. Všechno, co jsem na jevišti od té doby zažila, bylo málo. Bylo to jen povrchové vzpomínání si na „tehdy“. Čím víc jsem lpěla na tom zopakovat přítomný okamžik, tím víc jsem byla pochopitelně „nepřítomná“. Z představy mé milované Ilsy se stal souboj s egem, který jsem už dopředu prohrávala. Jako by mě při každé repríze Ilsa profackovala a já jsem odcházela z jeviště poražená. Přitom jsem si nebyla vědoma toho, že bych byla chtivá nějakého vítězství.

Věděla jsem, že za nežádoucí odstup od Ilsy (i ode mě samotné) můžou mé vysoké nároky, které jsem si už dopředu nevědomky určila za nesplnitelné. Pocit, že se vzdávám a že se prostě nechám vést tím, co vzniká, ale také nepomáhal. Byla jsem buď vypuštěná, nebo jednoduše skleslá a posmutnělá.

Moje posedlost tím cítit věci upřímně a minimálně na sto procent se mi v tohlehle případě vymstila, jak nejvíc mohla. Jako kdybych potřebovala projít zkouškou ohněm při každé repríze. Bez překonávání sama sebe při každé repríze, jsem se necítila hodna na tom jevišti vůbec stát. Trpěla jsem pocitem, že jsem neodvedla práci naplno. Sejit se hodinu před představením, nalíčit se, připravit kostým a v rychlosti si přeříkat text mě nebavilo. Bylo to najednou tak strašně málo. Příliš jednoduché, prosté. Nešlo mi zpřítomnit se. Potřebovala jsem být pod větším tlakem. Potřebovala jsem víc!

Zádrhel je dost možná v tom, že to, co pomáhá herci se zpřítomnit, je pocit překvapení. Moment, kdy herec dostane sám sebe do situace, kterou nečekal, a to přímo před zraky diváků. V tu chvíli je člověk nucen nějak jednat. V mém případě, kdy potřebuji mít vše do detailů promyšlené a připravené, není tak jednoduché se překvapit. Navíc tím, že jsme měli přesně nalinkovanou mizanscénu a přesně určené, kdo kde co říká a jak, nebyl takový prostor pro improvizaci a změny. S jistotou nelze říci, jestli je to výhoda nebo nevýhoda (záleží na situaci), ale jsem člověk se silnou sebekontrolou. Pocit překvapení je přesně to, čeho se bojím a čemu se snažím vyhnout (zatím úspěšně). Není potom divu, že takové momenty na jevišti považuji za vzácné a magické okamžiky. Pro mě má totiž takový moment překvapení váhu překročení svých hranic a překonání sebe samé.

Naskytl se nám příležitost zahrát si dvě reprízy *Probouzení jara* v Činoherním klubu. Do té doby jsme hru hráli pouze v učebně na DAMU. Byla to pro nás tedy změna, která byla novým poháněcím palivem pro naše existování na jevišti. Už jenom díky prostoru, který si kladl podmínky v podobě vyšší hlasitosti, možná větších gest a celkově expresivnějšího jednání.

Světě, div se, podala jsem, myslím si, stejně tak dobrý výkon, jaký jsem podala při klauzurách. (Dle názoru dramaturga dokonce lepší!) Určitě na tom měl zásluhy nový prostor, který mě osvobodil. Na to si vzpomínám velmi dobře. A také jsem

najednou získala pocit, že o něco jde. Že se jedná o reprízu, na které bych si ráda dokázala, že v sobě dokážu nalézt Ilsu i po roce neuspokojivých repríz. Dopřála jsem si extra čas pro sebe, kdy jsem se snažila číst text, jako by poprvé. Nacházela jsem v něm novou Magdalenu; tu se zkušeností z reprízování a nespokojeností s výsledky svého úsilí. Vznikla tak další nová Ilsa.

4.5 Závěr

Během těch dvou let, co jsme *Probouzení jara* reprízovali, jsem pozorovala, jak pomalu přicházím o entuziasmus, jaký jsem pocítovala, když jsem na sebe oblékala Ilsin kostým. Nebo když jsem se prošla po bílém baletizolu těsně před představením. Byla jsem svědkem toho, jak se pro mě Ilsa stává rutinou, jak k ní přistupuji jako k někomu, koho už „umím“, „znám“, takže do něj investuji jen tolik energie, kolik je potřeba. A čím víc jsem se Ilse vzdalovala, tím méně energie jsem byla schopna vyvinout k tomu, abych si připomněla, s jakou postavou mám tu čest. Tím spíš jsem se odbývala.

Musím přiznat, ač nerada, že když jsme měli derniéru *Probouzení jara*, ulevilo se mi. Byl to boj, který jsem z mého pohledu z větší části prohrávala. Lpěla jsem na absolutní vnitřní pravdivosti, vyžadovala od sebe konkrétní jednání každou setinu času na jevišti. Byla jsem na sebe příliš přísná a nedovolila si občas vybočit, minout, nehlídat. Sama nad sebou jsem stála s bičem a nedarovala si sebemenší nedokonalost. Možná je to můj způsob, jak se vybičovat k lepšímu výkonu. Způsob, jak na sebe vyvinout dostatečný tlak. Způsob, jak se provrtávat na dřevě. Jak se ve svém konceptu zpřítomnit. Po takové zkušenosti ale mohu s klidem posoudit, že takový přístup k tvorbě je více než vyčerpávající. Možná vyhovující u filmového herectví, kde je herec oproštěn od reprízování a vše závisí na jednom okamžiku. Kde se nemusí po dobu například dvou let vracet reprízu co reprízu ke stejné intenzitě prožitku. Avšak na jevišti je to ta delší, komplikovanější cesta.

5. Andrea

Hereckou práci na postavě Andrey ze hry *Žranice* jsem do své diplomové práce zahrнула proto, že už žánr této inscenace jaksi předurčil, který ze dvou hereckých přístupů – odstup nebo ztotožnění – bude mít oproti druhému navrch. V tomto případě bylo žádoucí herectví s odstupem. Řeč je o naší třetí diskové inscenaci, jež byla groteskního žánru a jejíž režie se ujal Adam Skala, který spolu s dramaturgyní Kamilou Krbcovou napsal text na motivy Bondyho hry *Ministryně výživy* a Ferreriho filmu *Velká Žranice*. Jelikož byla *Žranice* groteska, bylo nám doporučeno, abychom utvářeli své postavy s představou komiksových postaviček. Psychologický realismus tu neměl co dělat. Adam hned na první čtené zkoušce zdůraznil, že všechny postavy jsou zlé, arogantní, nenasytčné, a to se během hry nezmění. Nemáme tudíž přemýšlet nad možnou obhajobou a přistupovat k nim se soucitem a pochopením. Naopak, čím více poukážeme na jejich slabosti a čím víc se jim vysmějeme a shodíme je, tím lépe.

S Adamem Skalou jsem za celé studium poprvé zkoušela v zimním semestru třetího ročníku, kdy jsme nazkoušeli inscenaci *Zářez* (taktéž Adamův autorský projekt), který jsme pak hráli nějaký čas v A Studiu Rubín. *Zářez* i *Žranice* měly velmi podobnou stylizaci herectví, a tak už jsme věděli, do čeho jdeme. I proto přišla se třetí diskovou inscenací do našeho zkoušení lehkost a radost. Čtené zkoušky zpravidla rychle ubíhaly. Situace byly krátké, repliky stylizovaně úsečné a díky vtípům, kterých bylo v textu nespočet, jsme byli vedeni rytmem situací, který byl na první přečtení evidentní.

Po představení návrhů kostýmů a scény jsme kolektivně cítili závan nové kapitoly, tentokrát bezproblémového zkoušení a chutě do práce. Adam s Kamilou

a se scénografkou, kostýmní výtvarnicí a produkčními spolu vytvořili tým, kde byl každý dopředu perfektně připraven a kde nám díky své důsledné práci a připravenosti všichni vytvářeli takové podmínky, o kterých se nám do té doby nezdálo.

5.1 Tři v jedné

Postava Andrey je žena z lidu, která disponuje výbornými manipulativními schopnostmi. Je mazaná, touží po tom žít v blahobytu a o nic a nikoho se nestarat, proto svede a provdá se za prezidenta. S ním však přichází vztah plný nesvobody a násilí. Nespokojenost Andrey narůstá a prezident se jí hnuší, a tak mu začne, snad i jako manifest pomsty, zahýbat s primitivním kuchařem. Je to klasická zhýčkaná a věčně nespokojená sobecká panička, která to s muži umí a která, zdá se, dokáže vždy získat, co chce. Taková je první polovinu hry.

Nečekaný zvrat přichází ve druhé polovině hry, když se po smrti prezidenta novou prezidentkou sama prohlásí ministryně výživy, která nehodlá Andreu u prezidentského dvora trpět. Vyhodí ji a Andrea se ocitá špinavá, chudá, vzteká, nešťastná v kuchyni.

Postava Andrey měla na sobě světle růžový huňatý kožich až na zem, kterým skrývala svítivě červené body s podvazky připevněnými k semišovým kozačkám stejné barvy až nad kolena. Tím se kryla. A protože byl poměrně těžký a nešlo jej kvůli chloupkům z kožichu snadno zapnout, zkoušela jsem si nacvičit co nejelegantnější manipulaci s ním. Což mě nenápadně přivedlo k možnosti využít kostým jako herecký prostředek. Ukázalo se, že scény, kde se Andrea objevuje, by se daly rozdělit na tři různé Andrey (dokonce podle toho, jaký má na sobě zrovna kostým). Každá z těchto tří povah je jiná, avšak dohromady tyto postavy tvoří jednu jedinou postavu, a to komplexní živou a konkrétní. Tři postavy v jedné.

5.1.1 Andrea jako první dáma (s kožichem)

Tím, že se kožich těžko zapínal, jsem ho na sobě musela držet oběma rukama skrytýma pod ním tak, že byly vidět u límce nanejvýš prsty, což vytvářelo dojem,



Andrea s kuchařem Hugem

že je schovaná až po uši. Jediné, co mohlo být vidět, byly ostré špičky bot a hlava. V kožichu jsem se snažila téměř nehýbat a stát na místě. Představovala jsem si ji jako dokonalou figurku, vždy připravenou na to vystupovat na veřejnosti. Když byla oblečená v kožichu, chovala se o poznání povýšeněji. Díky kožichu se zároveň cítila ve společnosti ještě arogantnějších vědců a ministryně v bezpečí. Byl to takový ochranný štít, který si oblékla, kdykoli se cítila v ohrožení. Kožich představoval post první dámy a v kožichu se také Andrea nejvíce přetvařovala.

5.1.2 Andrea jako schopná manipulátorka (odhalená v červeném body)

Když byla odhalená v body, vždy měla kabát ve své blízkosti, aby se mohla kdykoli včas zahalit. Říkala jsem si, že musí mít silně vyvinutý pud sebezáchovy a že je bystrá ve způsobech, jak se chránit. Andrea je ta, co přežila. Jako jediná ze všech postav (až na jednu výjimku; přeživší potomek jedné z postav, který se objeví na konci hry). Odhalená byla pouze ve dvou případech; když trávila čas se svým milencem kuchařem Hugem a když se snažila přesvědčit vojáka Michala, aby zavraždil prezidenta. Tito dva muži byli silně pod jejím vlivem a milovali ji. Odhalená neměla daleko k tomu použít svých ženských zbraní k získání moci.

5.1.3 Vztekla, nesmiřitelná Andrea (v kuchyňské zástěře)

V zástěře se objeví ve druhé polovině hry. Po prezidentově smrti ji vyhodili z vily a sebrali jí rentu. Ona tak skončila v kuchyni s Hugem, na kterém si často vybíjela zlost. Ve druhé polovině jsem si hrála se vzteklými polohami. Byla ve ventilování svého hněvu a agrese nemilosrdná. Zástěra byla opět červená z jednoho kusu látky šikovně vzadu zapnutá na knoflík. Protože mi občas spadávala z ramen, nutilo mě to stát hodně vzpřímeně, což jsem uvítala; dopomohlo mi to jednak k ostřejším a bystřejším reakcím a jednak jsem se cítila jako terminátor – vždy připraven sršet oheň.

5.2 Seznamování s žánrem

Zatímco v učebnách jsem si v herecké práci vystačila s huňatým kožichem, v Disku už jsme měli k dispozici kuchyňské plechové vozíky, plechovky se špekáčky, trůn na kolečkách a propadlo, které sjížděním dolu pomyslně otevíralo bránu do Masoráje; masokombinátu, kde se z obyvatel nepřátelské strany zpracovává takzvané M.A.S.O. Za jevištěm podél všech tří stěn byly spuštěné průsvitné lamely, které vytvářely dojem mrazícího boxu. Za nimi se přímo před zraky diváků nacházel několikametrový červeně svítící nápis MASO. Scénografie se opravdu povedla.

Situace byly krátké, repliky často jednoslovné. Zkoušky ubíhaly jedna za druhou a já byla konfrontována s tendencí situace především rytmizovat. Kolikrát jsem přišla na zkoušku s představou v hlavě, jak bude Andrea jednat a kde v textu jaké střihy udělám. A přesto, když jsme poté zkoušeli, nefungovalo to. Vzpomínám si na jednu zkoušku, kde jsem vůbec netušila, co dělám. Necítila jsem rytmus. Ačkoliv jsme si postupně rozfázovali každou akci, pořád se nedařilo to bez chyby zopakovat, bylo těžké uhlídat i text. Adam byl překvapivě klidný a s neochvějnou jistotou nás utěšoval, že to chce čas. To je celé. Za jeho podporu na zkouškách a celkově pohodovou atmosféru ho dodnes obdivuji a jsem mu vděčná.

Měl pravdu. Zkouška, která se nedařila, byla v pátek. Scény stačilo při domácí přípravě několikrát projít a hned v pondělí to zaklaplo. Snažila jsem se podobně přistupovat ke všem situacím. U některých sice nešlo přijít tak rychle na správný způsob, ale to i kvůli tendenci vymýšlet gagy úplně všude a za každou cenu dělat ze všeho vtip.

Dostávám se i k tomu, že bylo nejen nutné rozlišovat plochy, kde se dá vtipkovat, shazovat jednání svých postav, a plochy, které je potřeba hrát vážně, ale také, jaké akce lze akcentovat a jaké nikoliv. Jednu situaci ve druhé polovině hry jsem měla začít tak, že si zuřivě myji ruce nad dřezem. Na zkouškách jsme neměli rekvizity, takže jsem mytí markýrovala a počítala jsem s tím, že až budou rekvizity, budu mít kromě dřezu dost možná i nějaký hadr. Předpokládala jsem, že vodu v dřezu mít nebudu. Na druhou stranu, v lahvích byla voda, kterou jsme si připíjeli. Bylo pro mě nezvyklé orientovat se v takovém žánru. Nakonec jsem stála nad prázdným dřezem a měla si zuřivě mýt ruce. Což jsem zkoušela tak, že jsem napodobovala pohyb rukou při mytí. Adam mi několikrát zopakoval připomínku „ne realisticky“. Nerozuměla jsem tomu. Jak to může působit realisticky, když stojím nad prázdným dřezem a jenom markýruji pohyb rukou. Už jenom fakt, že tam nemám vodu ani mýdlo nebo hadr, už to je přece indicie k tomu, že to není realistické. Přesto to pořád nebylo ono. Nakonec mě Adam vysvobodil radou, ať si akci zrytmizuji.

To byl klíč! Najednou bylo vše jasné. S každou replikou, kdy Andree narůstá hněv, jsem si drhla ruce rychleji a rychleji, až jsem bouchla vzteky do dřezu. Fungovaly mi takové drobnosti, jako právě příklad mytí rukou, které korespondovaly s emocí postavy a ještě celou činnost rytmizovaly. Takových akcí jsme si vymysleli hned několik a pasáže jako tato mě opravdu bavily. I když bylo těžké (a bohužel jsem se tomu musela hodně bránit, protože jsem k tomu měla časté tendence) si jednotlivé úkony nezmechanizovat a nepředvádět je jenom tak bez potřeby jednat.

5.3 Koncept vs. jednání

Často jsem narážela na problém, že se moji spolužáci smáli místům, kde jsem o vtip ani neusilovala, a naopak některým gagům, které mně připadaly dobré, se nikdo nesmál. Mohl za to, dle mého názoru, možná i fakt, že humor, o jaký jsem se snažila, byl příliš za roh, vtipy komplikovaně postavené tak, aby fungovaly samy o sobě. V té rychlosti situací, kdy převážilo množství vtipů, které byly takzvaně na první dobrou, anebo byly vtipné svou absurditou a nelogičností, se ale nestíhalo dopátrat, jak jsem to myslela. Věděla jsem, že se budu muset oprostít od snahy všechno mít dokonale promyšlené a trochu se odvázat. Ve *Žranici* se objevovalo několik hromadných scén, kdy jsme všichni herci existovali na jevišti a společně vytvářeli gagy. Bylo tedy nezbytné fungovat v týmu a nehrát čistě na sebe, nebýt solitér.

Většinu scén byla Andrea se svým kuchařem Hugem, kterého hrál spolužák Filip Březina, spoustu gagů jsme tudíž vytvářeli společně a ukázalo se, že kombinace nás dvou velice dobře funguje. Filip se prokázal nejen jako geniální bavič a mašina na generování nových a nových vtipů, ale také jako spoluhráč, který umí jak „přihrát“, tak i přihrávku „zpracovat“. Vytvořili jsme tedy dvojici, kdy mně vyhovovalo Filipovi „přihrávat“ a Filip výborně „smečoval“.

Díky *Žranici* jsem se naučila, že partnerská souhra na jevišti je často důležitější než individualistický přístup. U postavy Ilsy se individualistický přístup prokázal jako skvělý kompas, jako můj osobní průvodce mým jediným výstupem, který, ačkoli je dialogem, plochou textu by se dal klidně označit za Ilsin monolog. Proto to také fungovalo. Ve většině případů je ale týmová organická souhra nad koncept jednotlivce, jako v případě *Žranice*. Jakožto herečce zvyklé tvořit si koncept postav nějakou dobu trvalo, než jsem dokázala upustit od svých konstruktů a jenom naslouchat partnerům a bezprostředně jednat. Musím přiznat, že jsem takovému odevzdání se vzdorovala, jak to jen šlo. Připadala jsem si bez svého konceptu ztracená, bez myšlenky, bez záměru. Vyčítala jsem si, že nevím, co dělám, že se jenom plácám a mé hraní nikam nesměruje. Divák nemůže mít ponětí, jaká je moje postava, o co jí jde, co chce, proč se chová tak, jak se chová. Bez



Ve druhé polovině hry

svého konceptu jsem *nějak* na jevišti existovala, ale rozhodně jsem si nepřipadala jako tvůrce, spíš jako neúspěšný experimentátor. Nehledě na to, že bez svého konceptu jsem byla najednou snadnou obětí svých strachů, trémy, nesoustředěnosti. Pomáhalo mi upozadit se a soustředit se na své partnery. Naslouchat jim a spíš než vytvářet vtipy, které fungují samy o sobě, budovat je společně s někým. Poznala jsem na sobě, že mi jde spíše na vtip přihrát a dohrání vtipu přenechat druhým. A že mi pomáhá si v kolektivu najít svůj prostor někde spíše v pozadí.

5.4 Závěr

Pocit oslabení, jaký jsem během zkoušení a i potom během hraní před diváky pocítovala, byl naprosto správný a v pořádku. Vždyť jsem se učila tvořit jinou cestou, než jakou jsem doposud byla zvyklá tvořit. Potlačovala jsem na jevišti svoje ego, které mě běžně chránilo. Nevymezovala jsem se, ale učila se cítit být součástí, být *jeden*. Jeden se všemi. Není divu, že jsem se cítila oslabena. A cesta vedla, ačkoli proti mé intuici, právě tímto směrem nejistoty. Byl to takový krok

ven z bezpečné zóny. Poddát se tomuto nepříjemnému odzbrojení znamenalo překročení svých mezí, hranic, jistot. Překonání sebe.

Jakmile je člověk ochoten cítit bolest, ztrácí nad ním bolest kontrolu. A člověk je tím do určité míry osvobozen. To jsem během reprízování pochopila a časem se to v případě postavy Andrey i naučila.

6. Marie

Šepoty a výkřiky; čtvrtá poslední disková inscenace. Režiséry jsme v ročníku nakonec měli jenom tři, a proto nám byl čtvrtý režisér naší čtvrté diskové inscenace neznámý. Nakonec vedení rozhodlo, že vyplní prosbu Norberta Závodského zkusit si v Disku režirovat ještě jednou. A tak se Norbert Závodský, náš spolužák režisér, se kterým jsme již zkoušeli hru *Běsi*, ujal režie i naší čtvrté „diskovky“.

Zdávalo se, že Ingmar Bergman mu učaroval a neskutečně Norberta inspiroval. Alespoň takhle se Norbert prezentoval. Po bližším seznámení s filmovou verzí a povídkou, kterou Bergman sám napsal jako předlohu filmovému zpracování, jsem s ním nadšení sdílela a těšila se.

Před obsazením nám Norbert dopřál luxus v podobě rozhovoru mezi čtyřma očima o tom, jakou postavu bychom si chtěli zahrát a proč. Jednalo se o čtyři hlavní ženské postavy: Karin, Agnes, Marie (tři sestry, věkově poskládané od nejstarší po nejmladší) a jejich služka Anna. Obsazena jsem byla do role Marie – té nejmladší, té, o které jsem jako o jediné tvrdila, že bych ji klidně přenechala jiným a raději si vyzkoušela jiné postavy. Přiznávám, trochu mi zjištění, že jsem i přes rozhovor s Norbertem byla obsazena do role Marie, vzalo vítr z plachet. V tu chvíli jsem ale ještě netušila, s čím vším se díky Marii jako herečka budu muset vypořádat a čím vším si budu muset projít. Za což jsem dnes vděčná.

Na čtených zkouškách jsem si uvědomovala, že formě textu až tak úplně nerozumím. Skládal se převážně z monologů; dialogů se v textu objevovalo méně. Z toho jsem často nebyla moudrá. Text se pohyboval na hranici snového obrazu a situace, psychologický oblouk postav tu nebyl vodítkem.

Začínali jsme mým prvním monologem, kde se Marie rozohňuje nad tím, proč se o nedělním ránu dělají klasické činnosti jako něžné milování, mše v kostele a snídane s dětmi, když by mnohem raději prožila svoje sváteční ráno s milencem v náruči. Odhaluje se nám tak její touha po zhanobení se a vědomé potřebě hřešit.

Text monologu byl napsán útržkovitě, téměř heslovitě. Při domácí přípravě jsem k němu přistupovala jako k úvodnímu klipu nebo možná přesněji k předehře, která nám představuje Marii v kostce. Snažila jsem se pod každou repliku dát podtext, který by nejlépe vystihoval Mariin postoj a zapadal do skládanky, jež by vytvořila ucelenou komplexní podobu Marie.

Můj přístup na zkoušce nefungoval. Asi i z důvodu, že jsem podtexty neměla dostatečně zažitá a v prostoru jsem nestíhala až nepřirozeně rychle stříhat konkrétní postoje. Byla jsem obecná a nedokázala jsem v danou chvíli svobodně improvizovat. Zanechala jsem tedy všeho, co jsem si připravila doma, a snažila se do monologu skákat po hlavě s tím, že se něco ukáže cestou intuice.

Po hodině zkoušení různých výchozích nálad jsme přeci jen trochu pokročili. Odhalili jsme textové pasáže, které mírně znesnadňují stoupání v napětí. A také jsme vylepšili představu toho, co budu během monologu dělat. Zkoušela jsem nápady typu oblékání se před zrcadlem nebo prohlížení se v zrcadle. Na příští zkoušce jsem dostala poupravený text a dál jsme zkoušeli podobným stylem.

6.1 Herectví dojmů

Uběhl nějaký čas a já jsem znervózněla na základě toho, jak se zkoušky vyvíjely. Měla jsem pocit, že zkoušíme nové a nové věci a nic z nich není použitelné. Neměla jsem správný klíč. Lámala jsem si hlavu nad tím, co vlastně zkoušíme. Měla jsem na zkouškách často pocit, že se po nás chce, abychom vytvářeli pouze jakýsi dojem, že cokoli, co na jevišti udělám, se má především nějak tvářit. Tak jsem si položila otázku, jak se to má vůbec tvářit. Často mi na mysli vyvstávaly obrázky typu zblízka snímané hereččiny tváře se stékající slzou nebo rozvalené ženy v obrovských šatech na křesle apod. Nasávala jsem estetičnost vznikajícího tvaru, kterého jsme se snažili dopátrat. Nic z toho mi ale nepomohlo v herecké



Mariin úvodní monolog

práci. Trochu mě to popouzelo. Nemohla jsem se zbavit pocitu, že jsou to všechno jenom herecké manýry, kterých jsem se dopouštěla, když jsem přistoupila na vytváření oněch dojmů, ke kterým jsem se cítila být vedena.

Docházelo mi, že s *Šepoty a výkřiky* jsme se seznámili prostřednictvím filmu a je nutné oprostít se od představy filmového herectví. Přiznám se, že si nejsem dodnes jistá, jestli se mi to podařilo. A jestli jsem se vůbec dokázala dostat k podstatě. Bergmanova tvorba má jednu vzácnou vlastnost, a to, že jsou jeho filmy velmi sugestivní. Intenzivně na člověka působí. Vytvářejí silné dojmy. Výraz celé inscenace nám byl filmem tedy předurčen, aniž bychom si toho do takové míry byli vědomi. Z herecké práce se tudíž stala snaha vytvořit podobné dojmy, což mě trochu odrazovalo a snadno svedlo k tomu, že jsem v situacích zapomínala jednat.

Přešli jsme do Disku a (jak už to tak bývá) co fungovalo v učebnách, nefungovalo zde. Navíc se změnil koncept scénografie, a tak jsme najednou mohli hrát s růžovými třpytivými matracemi, které ohraničily prostor zeleného baletizolu, skleněnou „rakví“, která plnila funkci smrtelné postele, a umělými květinami

a dvěma radiátory. Najednou se nad prostorem mohlo uvažovat jako nad různými dimenzemi, prolínání různých realit. Teritoria, přičemž je nutné opatrovat, kdo komu vstoupí do prostoru. Například umírající postava Agnes byla po celou dobu ve skleněné rakvi a vyšla ven až na úplném sklonku života při závěrečném monologu, kdy volá po tom, aby už skončilo její utrpení. Příběh týkající se Marie a jejích mužů (milence a manžela) se odehrává pouze na třpytivých matracích. Postava Karin se objevuje jak na matracích, tak kolem skleněné rakve, která funguje jako izolační stěna mezi ní a jejím manželem. Postupně se prostory prolínají. A největší sesterský dialog Karin s Marií probíhal na zeleném baletizolu. O to více jsem pocítila důležitost výrazové formy, celkového dojmu celé inscenace. Jinými slovy důležitost toho, *jak to celé vypadá*.

6.2 Zlá nebo nešťastná?

Během procesu tvorby postavy, kdy herec při poznávání postavy nalézá odlišnosti stejně tak jako podobnosti s ní a hledá platné zákonitosti ve svém životě, čímž nachází snáz paralely svých zkušeností se zkušenostmi oné postavy, je herec často konfrontován s negativními aspekty svého já. Někdy člověk takovou výzvu přijetí sebe (i díky už známému očekávanému následnému pocitu očištění) rád přivítá. Někdy se ale takové odhalení nemilé skutečnosti stane pro herce noční můrou, navíc ho to může potkat ve chvíli, kdy není na setkání svých negativních aspektů připraven.

Díky zkoušení *Šepotů a výkřiků* jako by se lidé v mých očích rozdělovali do dvou skupin: do skupiny těch, kteří se vyhýbají bolesti, a těch, kteří žijí v bolesti. Jinými slovy těch, co si nepřiznávají pravdu (vidí ji takovou, jakou ji potřebují, unesou), a těch, co čelí skutečnosti takové, jaká je. Těch, co zavírají oči před nepříjemnými stránkami své povahy, a těch, co se této náročné výzvě odvážně otevírají. Těch, co spí, a těch, co se probouzejí. Postava Marie patří do té první skupiny.

Marie je typem postavy-ženy, se kterou lidé nemívají soucit. Krásná zdravá žena, které přece nemůže nic chybět. Ona je ale přesto nenaplněná a touží po tom

zničit všechno, co se jí týká. Zdánlivě si ničeho neváží, je tudíž v očích druhých nepokorná, a ještě k tomu ubližuje, hlavně těm, kteří ji mají nejraději. Stejně tak bych jí mohla popsat slovy: sobecká, zlá, neodpovědná za sebe a marnivá.

Přicházela jsem na to, že některé momenty, které Marie prožila, velmi důvěrně jako člověk znám. Zároveň jsem odhalovala postupně fakt, že obě máme potíže s tím přijmout realitu takovou, jaká je, ať už *je* jakákoli. Zjišťovala jsem o sobě, že stejně tak jako Marie, i já se chráním před bolestí a nepřiznávám si mnohdy pravdu. Spadám tedy s Marií do první skupiny lidí.

Došlo k pozoruhodné situaci – postavu Marie, která se brání setkat se sebou a tím se všemi negativními aspekty, které její osobnost ukrývá, má ztvárnit herečka se stejnou tendencí. Připustit si, že Mariino jednání pramení z její sobeckosti a zlého úmyslu, znamenalo najednou útok na moji vlastní osobnost. Ocitla jsem se na hranici svého vlastního já a bylo třeba udělat krok tak, abych tu hranici překročila. Zkoušení pro mě nabývalo hodnoty jako terapie. Z každé zkoušky jsem odcházela s novou informací o sobě, kterou jsem potřebovala vstřebat a nějak zpracovat. Na vytváření postavy se to ale nijak neprojevalo. Alespoň takový jsem měla pocit. Byla jsem čím dál vzdálenější od toho mít nad postavou nějaký nadhled či odstup. Postava se stávala mnou místo toho, abych se já stávala obrazem, který bych si jako herečka vytvořila.

Byla jsem vychovávána v tom, že každý zlý člověk je ve skutečnosti pouze nešťastný a činí bolest druhým jenom proto, že sám pocituje ještě větší bolest. Myslím, že tento křesťansko-soucitný přístup a k tomu možná i snaha hrát jenom ty vlastnosti, které jsou divákovi sympatické, a zajistit si tak jeho ztotožnění se s mojí postavou, mě svedlo k přehlížení negativních aspektů u svých postav (stejně tak jako u sebe). Přitom připustit, že jednání Marie skutečně pramení z její sobeckosti a to, že vím důvod její sobeckosti, ještě neznamená, že sobecká není, už jenom to dopomáhá k získání zdravého potřebného odstupu od postavy.

Touto podkapitolou jsem se chtěla pokusit ozřejmit, že jsem měla tendenci postavu Marie neustále obhajovat a snažila se (možná Norberta, možná sebe) přesvědčit o tom, že ačkoli se jí okolnosti jako pohřeb její starší sestry Agnes, poranění jejího muže Joakima, snaha o usmíření s Karin zdánlivě nedotýkají,

uvnitř pocítuje nenaplnění a bolest stejně tak, jako například její sestra Karin. Zde jsme se ale s Norbertem názorově rozcházel. A to zapříčinilo nesoulad v naší spolupráci.

6.3 Sesterský dialog

Dialog mezi Marií a její starší sestrou Karin funguje spíš jako dva monology. Jeden kratší (Marie) a jeden dlouhý (Karin). Začíná vtrhnutím Marie do prostoru, kde se Karin vzpamatovává po večeři se svým mužem a následném záměrném poranění svého klína. Marii trápí, že jsou k sobě jako sestry velmi chladné a nedotýkají se ani si nepovídají. Chce, aby si byly bližší a navzájem si pomáhaly. Odhaluje se ve své obavě z něčeho, co si nedokáže pojmenovat a přepadá ji kvůli tomu úzkost. Když domluví a Karin mlčí, naléhá na ni tělem, aby jí uvolnila napětí v těle a probudila v ní cit. Netuší ale, že tím šokem Karin spustí nenávistnou smršť křivd a pravd, které v sobě dusí. Karin pocítuje velkou nenávist k Marii a usvědčuje ji z pýchy a sobectví. Nenávidí, že o sobě dokáže vytvořit dojem



Sesterský dialog Karin a Marie

roztomilé křehké dívenky. V jejích očích je Marie zlá a pokrytecká. Ale v závěru dojde ke smíření.

Když jsme tento dialog zkoušeli na učebně, pátrali jsme, jakým způsobem by mohlo dojít mezi oběma sestrami k usmíření. Došly jsme k závěru, že jsou obě dost zranitelné, navzájem si nevěří a snadno se urazí. Snažila jsem se naslouchat tomu, co Karin povídá, a přemýšlela jsem o tom, co si Marie vezme k srdci, co odsoudí, k čemu je netečná, co se jí dotkne, kdy bude chtít pomoci apod. Zajímavé je, že každé přehrání situace bylo výrazně jiné; způsob usmíření jsme variovaly podle toho, jak moc blízko jsme se během Karinina monologu k sobě dostaly a jak moc jsme se jedna druhé otevřely. Nejednou ke smíření ani nedošlo. Na těchto prvních zkouškách na učebně jsem si připadala jako v laboratoři a musím přiznat, že mě tyto zkoušky naplňovaly.

Co mě ale zklamalo, bylo zjištění, že se nikam neposouváme. Můj vstupní monolog mi připadal nahrubo nahozený jen pro začátek, abychom odněkud začaly. Předpokládala jsem, že se to během zkoušek pročistí, že nebudu ponechaná sama sobě v prázdném prostoru. Bohužel to tak zůstalo. Snažila jsem se připomínat si s čím vstupuji do situace a motivovat si podtexty svých replik co nejkonkrétněji a nejpřesněji tak, abych přirozeně stupňovala napětí. Bohužel i přesto jsem tuhla a nevěřila si ani slovo. Zkoušela jsem směřovat všechno ke Karin a očekávat nějakou reakci, snažila jsem se číst v jejím mlčení. Nepomáhalo to. Téměř po každé replice mi „padal řemen“. Tak jsem zkoušela vpadnout do proudu slov, jež se nekontrolovatelně řinou a samotnou Marii překvapují. Najednou to ale bylo prázdné. Překotná hysterická řeč na začátek dialogu. Moje pozornost se zúžila na fakt, že čím víc se snažím o pravdu, tím víc se přibližuji lži. Problém byl v tom, že jsem si nedokázala najít onen cíl, který „*není ani úkol, ani touha, ani plán, ani důvod, ani záměr, ani meta, ani motiv . . .*“, jak o něm píše Declan Donnellan ve své knize „*Herec a jeho cíl*“. „*Všechno, co herec ,dělá‘, musí dělat pro něco nebo pro někoho. Herec nemůže nikdy jednat bez cíle.*“

V druhé části dialogu u monologu Karin jsem byla stále přítomna, a ačkoli jsem do něj textově nevstupovala, režisér požadoval, abych reagovala. Na jednu stranu jsem nechtěla mlčky buď jen kroutit hlavou nebo přitakat, na druhou stra-

nu jsem nechtěla brát příliš pozornosti a narušovat tok monologu. Nevěděla jsem, jestli jsem součástí situace jako jednající postava, anebo obraz, symbol. Nefungovala moje představa Marie jako obraz zhmotněné výčitky Karin, nefungovala ani cesta dialogu v žánru psychologického realismu, kdy Marie pouze neměla co říct, nebo třeba ani nestačila do řeči nějak vstoupit. Doteď nedokážu říct, kde byla ta míra. Jaké bylo řešení. Během repríz jsem zkoušela přistupovat k celému výstupu jako k dialogu; reagovala jsem na Karin, zkoušela jsem do její promluvy i vstoupit. Někdy se ukázalo (i mi to spolužačka, která hrála postavu Karin, po představení potvrdila), že jí to přineslo dobré impulzy, které pozměnily celé vyznění usmíření k lepšímu. Někdy jsem zase měla pocit, že je lepší do toho příliš nevstupovat. Byla jsem odkázána na hledání té správné míry po celou dobu reprízování.

6.4 Každá repríza jiná

Během reprízování jsem experimentovala s motivacemi postavy a jasněji se mi postupem času ukazovalo v kontextu vnímání inscenace jako celku, který výstup se blíží více k obrazu, který více k dramatické situaci. Díky tomu jsem se cítila ve své tvůrčí práci svobodnější a narážela jsem na místa, která jsem neměla správně motivovaná. Stávalo se mi, že s každou reprízou přicházely nové impulzy, které výrazně pozměnily vyznění situací. Můj vztah k Marii se zajímavě vyvíjel a proměňoval. Samotnou mě překvapovalo, jakých variant jsme se dobrali. Připadalo mi to nesmírně živé a učila jsem se díky překvapujícím momentům mimo jiné partnerské souhře na jevišti.

Nejvíce proměnlivé místo bylo právě ono sesterské smíření na konci dialogu Marie s Karin. Někdy to vyšlo tak, že se usmířily proto, že byla Karin na pokraji sil a potřebovala někoho, kdo by jí projevil něhu. A Marie na okamžik nemyslela na sebe, ale především chtěla, aby s Karin všechno urovnaly. Někdy se smířily, protože pochopily, že jsou obě stejně raněné, a ačkoli byly obě uražené, znamenalo jejich usmíření uzavřenou dohodu, že už si nebudou navzájem ubližovat. Bylo zajímavé pro mě jako herečku pozorovat, jak moc si herec může vyhrát s vyzněním situací.



Marie před odjezdem

Pro mě problematické místo byl odjezd Marie, kdy se ukáže, že z usmíření couvla zpátky a zraní Karin tím, že se tváří, jako by se mezi nimi nic neodehrálo a nezměnilo. Měla jsem pocit, že je to místo, kde se Marie pere se sebou víc než kdy jindy. Vnímala jsem toto místo jako křižovatku, na které se Marie musí rozhodnout, jestli bude pokračovat stejným směrem jako doposud, nebo jestli zvolí cestu plnou odevzdání se svým strachům. Skoro jsem tento vnitřní konflikt považovala za jeden z nejvypjatějších u postavy Marie. Tak to bohužel nevnímal Norbert, došlo k názorové neshodě a já jsem byla v koncích. Nevěděla jsem, jak mám dojít k tomu, co si Norbert představuje. Přesvědčoval mě o tom, že v tomto (dle mého názoru pro Marii rozhodujícím) okamžiku Marii nic netíží a že je záměrně pichlavá a zlomyslná již od počátku situace. Když jsem to ale zkoušela tímto způsobem, byla jsem povrchní. Nesesedlo mi to k Marii. Nemohla jsem se zbavit dojmu, že taková interpretace funguje ve filmu, ale nikoli na divadle.

Už se blížila derniéra a já jsem stále s tímto závěrečným odjezdem Marie nebyla spokojená. Moje rozhodování mezi tím, jestli se přiklonit ke své interpretaci nebo k Norbertově interpretaci, se stalo nevyřešitelným sporem. Během repríz se

mi totiž neosvědčila ani jedna z interpretací jako ta finální, správná. Cesta musela být tudíž někde uprostřed. Ale kde?

Na jedné z posledních repríz před derniérou se mi podařila pozoruhodná věc. Byla to jedna z repríz, během které jsem si uvědomovala, že se již velmi brzy budu muset s postavou Marie rozloučit. A tato skutečnost mě ještě víc rozdráždila, protože mi připomínala, že ten odjezd Marie stále ještě není podle mých představ.

Od začátku představení jsem se snažila vychutnávat si každý výstup. Měla jsem pocit, že spousta věcí takzvaně „zaklapla“, měla jsem radost z nových nápadů, které se osvědčily a které jsme si se spolužačkami natrvalo „zafixovaly“. Naplňoval mě fakt, že tato inscenace vykryštovala do přijatelného tvaru, zároveň do něčeho velmi osobního, ať už ze strany Norberta nebo ze strany herců.

Představení se blížilo ke konci a v jeden mikro moment, když jsem zrovna nestála na jevišti, se mě zmocnil vztek. Jako kdybych si posteskla, že jsem nedokázala rozlousknout TEN odjezd. Měla jsem vztek i na Norberta. V tu chvíli jsem si připomněla pouze jeho část viny a bylo mi líto, že se s Marií loučím, aniž vím, s čím vlastně odjíždí.

Snad tato vnitřní rozervanost zapříčinila, že jsem vstoupila do situace odjezdu nerozhodnutá, jestli chci záměrně Karin ranit či nikoli. Najednou se mi dařilo zpřítomnit svůj vnitřní konflikt jako herečky a zveřejnila jsem ono rozhodování mezi mou představou Mariina vnitřního sporu a Norbertovou představou zlomyslné Marie. Zároveň jsem byla pod tlakem tento spor ihned rozřešit. Jako herečka jsem cítila tlak rozhodnutí, který musí padnout v tu chvíli. Vzpomínám si, jak jsem se zničehonic slyšela říkat repliky jiným tónem, než jakým jsem doposud mluvila. Napadlo mě, že to je ono. Cítila jsem se neskutečně silná, když jsem zpětně rozpoznávala ve svých slovech zlý úmysl. Zvítězil Norbertův rozsudek Marie.

Takových momentů jsem na jevišti moc nezažila. Najednou to fungovalo, protože jsem dokázala být *skutečně* zlá. Kdybych přistoupila jenom na svou interpretaci, dopátrala bych se pouze té části Marie, která by byla pravděpodobně zlomená ze svého rozhodnutí vycházejícího z její slabosti. Norbert měl přeci jen pravdu – pohledem z vnějšku byla Marie ke Karin zlá. Objektivním soudem roz-

hodnuto. Já ale jako herečka jsem k tomu potřebovala dojít jinou, svojí cestou. Tím, že jsem se cítila s Marií propojená a ztotožňovala jsem se s ní, musela jsem najít okolnosti, které mě jako herečku přimějí být za sebe zlá. Byla to otázka i jisté zralosti. Tady žádné vzory nebyly platné. Materiál jako kdyby musel teprve vzniknout. Muselo se něco zrodit.

S tím, že člověk u sebe přehlíží negativní aspekty svojí osobnosti, souvisí i fakt, že má potom pocit, že nemůže být zlý. Prostě není. Jak by mohl? Úmysl tam přece nikdy není. A když je, tak proto, že byl přece raněný, nebo mu něco scházelo, zkrátka pocítoval větší bolest, než jakou mohl způsobit. Anebo ho k tomu svedly okolnosti, které za to mohou. Člověk bez viny. Věčná oběť. Vždy s výmluvou. Nebo vysvětlením?

S tím se pojí i smutná zákonitost, že o co víc jsem měla pocit, že s Marií nikdo nemá soucit a pochopení pro ni, o to víc jsem usilovala o to, přesvědčit druhé, že i ona má své demony a cítí bolest. Proto jsem se svým hraním snažila spíše vysvětlovat a dokázat, že je citlivá a že svádí boj se sebou. Jenom je pro ostatní v takovémto svém neštěstí neviditelná.

Možná proto jsem nedokázala být v závěrečné situaci odjezdu zlá (až na ten vzácný okamžik na zmíněné repríze). Nemohla jsem připustit, že bych jako Marie vědomě ubližovala. Tím bych totiž dala za pravdu těm, kteří Marii nechápou a odsuzují ji. Až hněv, který se mě zmocnil, když jsem si přiznala, že jsem Marii v situaci odjezdu v sobě neobjevila, ve mně probudil něco, co jsem do té doby u sebe neznala, něco, co už nikdy bohužel nedokážu zopakovat stejně. Dohnala jsem samu sebe do stavu, kdy mě okolnosti přiměly být zlá. Tím jsem si obhájila před sebou Mariin zlý úmysl. Od své podstaty jsem si tím pádem dovolila být zlá.

6.5 Závěr

Jak ráda bych věděla, jak se tyto věci „fixují“. Ale v tom je asi kouzlo divadla. Teď a tady. A pokaždé trochu jinak.

Je jasné, že takovýmto hereckým přístupem ztotožnění se s postavou je nemožné se vyvarovat nekonstantním výkonům během reprízování. Je jasné, že herec v angažmá v oblastním divadle by rychle takovýmto přístupem k tvorbě postavy v důsledku zkoušení velkého počtu inscenací za sezonu vyhořel. Je jasné, že není ani v lidských silách tvořit stále pouze tímto způsobem (ani to není žádoucí). Je ale také jisté, že za celé studium jsem na svoji tvůrčí práci nejvíce hrdá právě v těchto momentech, kdy se člověku podaří překonat sám sebe, odhalit se a tím se posunout dál.

7. Závěr

Když se ohlédnu zpátky na celé studium, přepadá mě občas svíravý pocit, že jsem nedostatečně čerpala, že jsem se nedostatečně zapojila, že jsem se nedostatečně snažila, že jsem to neprožila, že jsem tam nebyla. Neslyšela. Neviděla. Nebavila. Přitom jsem všechnen svůj čas věnovala právě škole. A s každým zkoušením, kdy jsem se pokoušela dostat na dřev, přišel očištec, a s klauzurami životní zkouška, která mě obrodila. Jak je tedy možné, že mám pocit, že jsem se herecky nijak neposunula? Jak je možné, že se stále cítím nehodna patřit do divadelního světa? Jak to, že je mi divadlo čím dál cizejší? Jak to, že se v něm necítím být přijímána? Vždyť jsem na DAMU nastupovala s odhodláním všechno herectví odevzdat. Byla jsem rozhodnutá všechno své divadelní cestě podřídit. Hraní bylo mojí prioritou. Nebyl důvod nedělat věci tak, jak se mělo. Nebyl důvod zaspávat tréninky. Nebyl důvod vzdorovat. Byly to osamělé čtyři roky. Tak moc jsem si přála navázat, napojit se, sblížit. Moje pokusy ale vedly svým neúspěchem k ještě většímu uzavření se.

Teď, rok po hraní v Disku, se nacházím ve fázi, kdy se bojím přimknout k divadlu. Nedokážu se tomu odevzdat. Něco mi v tom brání. Naopak mi přináší úlevu se s divadlem loučit. Jednou se mi dokonce stalo, že jsem šla po ulici a zničehonic, dokonce nahlas, jsem vyslovila: „Sbohem, herectví. Děkuju.“ A bylo to tak náhlé a odjinud, až jsem byla skutečně přemožena pravdivostí svých slov. Bylo mi zoufale smutno. Připadala jsem si jako zrádce sebe sama. Jako bych si zarazila dýku do hrudi. A po chvíli přišla neskutečná úleva. Nějaké vnitřní tlaky povolily. Celý ten rok po Disku jsem neučinila jediné rozhodnutí. Pouze volím cesty tak, abych byla co nejméně zraněná, abych byla co nejméně zklamaná, abych se

vyhnula bolesti. Ačkoli právě toto nepotkání se sebou a nepřiznání si, co chci, je mnohem bolestivější a vzbuzuje mnohem větší beznaděj a bezvýchodnost. Předpokládám, že jsem v tak, pro mě nezvykle, nejisté situaci, že stále vyhledávám pocit bezpečí, bezpečné místo, bezpečné lidi, bezpečné zážitky. Bezpečná zóna je pro mě alfa a omega. Je bezpečné jít na konkurz s tím, že kdyby mě vybrali, tak bych nabídku přijala, protože každá zkušenost je dobrá, a kdyby ne, tak nevádí, protože jsem si stejně nebyla jistá, jestli je zrovna tato zkušenost pro mě ta pravá. Než jít na konkurz s odhodláním toužit po nabídce celou svou bytostí a zvýšit tak životní sázky. Může se ale člověk vyvíjet a posouvat na základě rozhodování se v bezpečné zóně? Připadá mi pošetilá představa kapitána snažícího se (i když z plných sil a s veškerým odevzdáním se) kormidlovat loď zakotvenou v přístavu. Jistě, všichni si asi dokážeme představit, jak to na oceánu vypadá, jaké nástrahy nám vodní živel může přichystat, ale dokud se sami na oceán nevydáme, vždycky se naše představy budou pouze blížit realitě. A o prožívání přítomného okamžiku, tak důležitého pro herce, tady nemůže být ani řeči.

Je těžké si tohle všechno přiznat ve chvíli, kdy jste s tím, vědět a jít si za tím, co chcete, neměli nikdy problém. Ať už se to týkalo divadla nebo drobnějších věcí. Před DAMU jsem platila za bojovníka, který se nevzdává. Za cílevědomou houževnatou osobu. Nyní už si nejsem jistá vůbec ničím a často mě napadá, co mě to vůbec k divadlu přitáhlo. Víím, že je pro mě prostředím, které se v mém životě prokazuje jako nezbytně nutné. Životně důležité. Je to prostředek, potřeba, nutnost. Herectví je to, co mi umožňuje se překonávat. Co mi servíruje překážky a nutí mě se postavit svým strachům. Ano, dosáhla jsem dalšího vývojového stupně, kdy je nezbytné, aby se člověk na chvíli ztratil. Dospívám ale ke zjištění, že dokud nenajdu odvahu vzdát se svého bezpečí, nikdy nezacílím a nevyrazím tím směrem, jakým si přeji a jakým mám předurčeno plout.

Použité zdroje

DIDEROT Denis, *Herecký paradox*, Votobia, Olomouc, 1997, ISBN 80-7198-187-7

DONNELLAN Declan, *Herec a jeho cíl*, Brkola, Praha, 1. vydání, 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

LUKAVSKÝ Radovan, *Stanislavského metoda herecké práce*, Státní pedagogické nakladatelství v Praze, 1978, ISBN 14-559-78

STANISLAVSKIJ Konstantin Sergejevič, *Moje výchova k herectví (II. díl)*, Orbis, Praha, 1954

SWAN Teal, *The Completion Process*, Hay House Inc., USA, 2017, ISBN 978-80-7359-529-6

VOSTRÝ Jaroslav, *O hercích a herectví*, Akademie Múzických umění v Praze & KANT, 2014, ISBN 978-80-7437-141-7

VOSTRÝ Jaroslav a SÍLOVÁ Zuzana, *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Akademie Múzických umění v Praze & KANT, 2009, ISBN 978-80-7437-009-0