

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hranice mezi přirozeností a stylizací

Michala Gatialová

Vedoucí práce: MgA. Marie Štípková

Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 18.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

BOUNDARIES BETWEEN NATURE AND STYLIZATION

Michala Gatialová

Supervisor: MgA. Marie Štípková

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Date of Defence: 18.9.2020

Academic Degree: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

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

<p>Hranice mezi přirozeností a stylizací</p>

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

Praha, dne

.....

Michala Gatialová

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Hranice mezi přirozeností a stylizací

Diplomová práce zkoumá pojmy přirozenost a stylizace, hranici a případnou souvislost mezi nimi. Autorka se v první části pomocí literatury a jiných zdrojů pokouší rozklíčovat význam těchto pojmů, podepřít svá tvrzení o použité zdroje a pomocí teoretických poznatků vysvětlit, jak postupovat k dosažení obou stavů při práci na postavě. V druhé části pojmy popisuje v praxi a konfrontuje je se svými osobními zkušenostmi studentky ve školním divadle Disk a později v profesionálních divadlech. Na konkrétních případech popisuje, jak postupovala při studiu postav, hledala hranici únosnou pro daný žánr a jak aplikovala své poznatky získané během studia v různých žánrech a inscenacích.

Klíčová slova: přirozenost, stylizace, uvěřitelnost, karikatura, divadlo, herectví, student herectví, činohra.

Abstract

Boundaries between naturalness and stylization

The Master's thesis analyse the concepts of naturalness and stylization, their limits and potential connection. In the first part, I try to define these concepts, support my statements by the cited sources and, by means of theoretical knowledge, explain how to proceed in order to reach both states when working on a character. In the second part, I address their influence in practice and confront the concepts with my personal experience from scholastic theatre Disk and professional theatres. On particular cases, I describe how I proceeded while studying characters, searched for an acceptable limit for a concerned genre and how I applied my findings acquired through my studies from different genres and stagings.

Key words: Nature, stylization, credibility, caricature, theatre, acting, student of acting, drama

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem pedagogům, kteří mě studiem na DAMU provázeli a předali mi mnoho cenných rad, zkušeností a energie. Konkrétně našemu milému vedení - Jaroslavě Šiktancové, Lukášovi Hlavicovi a Juraji Deákovi, kteří mi ukázali, co vše herectví obnáší, a kteří mě nesčetněkrát navedli na správnou cestu. Marii Štípkové, která navíc vedla mou práci a dala mi mnoho cenných rad. Také pohybovým pedagogům, kteří to se mnou zvládli a snad jim nebudu dělat v budoucnu ostudu. Konkrétně především Martinovi Pačkovi a Petrovi Pačkovi za trpělivost a shovívavost. A v neposlední řadě bych ráda poděkovala také všem svým spolužákům za krásné čtyři roky a hlavně rodičům, kteří mě po celou dobu studia podporovali.

Obsah

Úvod.....	7
1 Teoretická část.....	8
1.1 Definice pojmu přirozenost.....	8
1.2 Projevy hercovy autenticity při inscenování	10
1.3 Definice pojmu stylizace.....	13
1.4 Autostylizace	16
1.5 Role strachu při stylizaci.....	16
1.6 Herecký projev a vnímání diváka	17
1.7 Práce na uvěřitelnosti výkonu a situace.....	19
1.8 Výpadky textu.....	20
2 Praktická část.....	22
2.1 Studium	22
2.2 Přejít do Divadla Disk.....	23
2.3 Choroby mládí a Iréne	25
2.4 Cizinec hledá byt	30
2.5 Rozhovory s astronauty.....	32
2.6 Pan Biedermann a Žháří	34
2.7 První zkušenost v praxi.....	35
2.8 Národní divadlo Moravskoslezské.....	37
2.9 Angažmá v Klicperově divadle.....	39
2.10 Zkoušení s Adamem Skalou.....	39
Závěr.....	44
Reference.....	45

Úvod

Diplomová práce je rozdělena do dvou hlavních částí – teoretické a praktické. Teoretická část obsahuje základní definice pojmů, které jsou pro zvolené téma stěžejní, a následné úvahy nad případnými souvislostmi a různými faktory, které s klíčovými pojmy souvisí. V praktické části se poté zaměřuji na rozbor vlastních zkušeností z DAMU, především z divadla DISK a poté v praxi.

Teoretická část textu definuje pojem přirozenost a stylizace na základě vybraných publikací a internetových zdrojů. Zároveň se věnuje záležitostem s těmito pojmy úzce spjatými, jako např. problém strachu, který brání herci uvolnit se a dojít tak k požadované expresi, či vyrovnání se s určitými texty.

Následující praktická část popisuje mou vlastní zkušenost s hereckou činností během studia na DAMU, v divadle DISK a poté v praxi. Na základě těchto zkušeností se následně pokouším analyzovat vlastní cestu k nalezení míry mezi stylizací a přirozeností u konkrétních postav, v jednotlivých inscenacích a s určitými režiséry.

Hledání vyváženosti mezi stylizací a přirozeností v souladu se žánrem zůstává složitým ale zároveň stěžejním aspektem herecké praxe. Jedná se o nekonečný proces, v němž herec neustále balancuje, a který vyžaduje od každého jednotlivce postřeh i jistou formu empatie. Téma práce vzniklo na základě vlastního problému v této oblasti herectví, který spočívá především v čase stráveném nad hledáním správné míry stylizace a současně přirozenosti v rámci určité postavy a žánru.

Cílem práce je na základě prostudovaného materiálu, dosavadně nabytých zkušeností a utvořených názorů a myšlenek uspořádat svůj pohled na problematiku, jakožto nedílnou součást své profese. Zároveň práce poskytne teoretické pojetí daných pojmů, sloužící jako podklad či odrazový můstek pro vlastní vyrovnání se s tematikou.

1 Teoretická část

1.1 Definice pojmu přirozenost

Obecná definice přirozenosti je poměrně složitá, proto se zde nebudou pokoušet o konkrétní vymezení pojmu, tedy předložit vlastní slovníkovou definici. S přihlédnutím k již položeným definicím musím konstatovat, že vzhledem k jejich rozmanitosti a nejednoznačnosti lze přirozenost vnímat různými způsoby. Proto mi jednotlivé odborné texty, definice a internetové zdroje poslouží jako podklad pro rozvíjení myšlenky a vlastní uvažování, které se odvíjí od otázek, jež pro mne v souvislosti s pojmy vyvstávají. Hlavní otázky, které jsem si kladla, se ubíraly směrem: Co vlastně je lidská přirozenost? A může být člověk vůbec někdy *přirozený*? Jaké je přesné specifikum?

Podle wikipedie je to *„(...) podstata, trvalá struktura jsoucna, pokud je základem či pevnou součástí jeho chování. (...) Autoři jako Johannes Scotus Eriugena či Baruch Spinoza později rozlišují natura naturata (příroda/přirozenost stvořená) a natura naturans (příroda/přirozenost tvořící), jíž je bůh.“¹*

Server sociologické encyklopedie definuje přirozenost zase jako *„pojem, který má původně dva významy, které jsou založeny v Aristotelových úvahách: 1. je to celek všech ‚přirozeně vyrostlých‘, lidskou rukou nedotčených věcí, příp. přír. síla v nich působící; 2. je to svérázný charakter každé věci, který souvisí s jejím druhovým ‚bytovým tvarem‘ (eidos neboli formou), určujícím, co věc (především živá bytost) je, přičemž hlavním hlediskem je její autonomní vývoj, záležející v imanentním rozvoji jejích možností ve skutečnost.“²*

Dalo by se tedy ihned na počátku říci, že divadlo nikdy přirozené být nemůže, jelikož je to činnost člověkem zcela vytvářená. Podle výše zmíněné definice tudíž automaticky nepřirozená. Nelze přirozenost definovat jako jednotný pojem. Je možné ji však chápat jako lidskou vlastnost, která má společné znaky. Pokud proti tomuto pojmu postavíme individualismus, tedy jedinečnou osobnost každého člověka, potom se začne pojem přirozenost otřásat v samotných

¹ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Přirozenost>

² <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Přirozenost>

základech. Je nutné použít kontext, do kterého přirozenost zasadíme. Například Edward O. Wilson, zakladatel sociobiologie, využívá k definici zkušenosti z oblasti biologie či evoluční psychologie. Naproti tomu Erich Fromm, psychoanalytik, sociolog, filosof a etik, hledá definici v humanismu, respektive hledá poznatky v tomto období. Oba přístupy se dobírají podobného výsledku, jehož základem je člověk toužící po vlastních cílech, svobodě a seberealizaci. (1)

Pokud půjdeme ještě dál a lidskou přirozenost budeme definovat v kontextu s divadlem a s herectvím, pak bude nutné pojem rázněji vymezit, neboť v divadle má svá omezení. K tomu bychom si měli vybrat první z definic. Zároveň bychom se měli bavit spíše o uvěřitelnosti či pravdivosti, jež jsou právě s přirozeností velmi úzce spjaty. Velmi zjednodušeně by se dalo říci, že přirozené na jevišti = něco, co působí opravdově, s čím se divák i herec může ztotožnit a vede to k uvěřitelnosti celku. Když se podíváme na synonyma, která jsou ve slovníku přiřazena ke slovu přirozený, nalezneme tato: *prostý, vrozený, bezprostřední, nepředstíraný, bezelstný, nestrojený, normální, nelíčený*.³ Ani to v konečném důsledku k herectví příliš neseďí.

Divadlo je forma nápodoby, což už automaticky říká, že nejde o nic přirozeného. Proto je příznačnější buď používat jiné pojmy nebo si uvědomit, v čem tkví význam slova přirozenosti při použití v kontextu s herectvím. Tedy v uvěřitelnosti, autenticitě a opravdovosti. *Pravdivý* = shodující se s pravdou, se skutečností; skutečný; opravdový; jednající podle pravdy; obsahující pravdu (2)

Divadelní slovník se k pojmu přirozenost taktéž vyjadřuje jako o pojmu nejasném, metafyzickém a neuchopitelném: „Každý způsob hry, herectví si o sobě myslí, že je přirozený a pokaždé tvrdí, že objevil skutečně přirozený způsob divadelního znázorňování, předvádění.“ (1 str. 338) Přirozenost se popisuje jako dílo člověka, ale sama přirozenost svou umělost popírá. Označuje tak za přirozená díla, která popírají svou umělost a jeví se nám jako výtvořiny přírody. Tato definice je protikladem Frommova či Wilsonova výkladu. V divadle, totiž mluvíme o fikci, snažíme vytvořit iluzi, že scéna, herecký projev či předměty jsou přirozené a snaží se, aby divák zapomněl, že se jedná o divadelní představení. Z toho vyplývají dvě podstatná tvrzení. První je, že přirozenost v divadle je částečným protikladem

³ <https://www.slovník-synonym.cz/web.php/slovo/prirozeny>

definicí postavených na biologické a antropologické zkušenosti. Druhá, že nelze přirozenost hodnotit pouze z hereckého a režijního projevu, ale musíme zohlednit také divákovou náladu a zkušenost. Nahlížet můžeme i opačným směrem, tedy že režijní či herecký projev těžší z předpokládané zkušenosti diváka, aby vytvořil iluzi přirozenosti. Nejen v divadle se s tímto fenoménem setkáváme běžně. Mluvíme i o adaptacích různých politických kauz, či různých reflexích současného společenského a kulturního dění. Navíc s masivním nástupem internetu a sociálních sítí do lidské společnosti se exponované politické subjekty či různé kulturní trendy dostávají mnohem snáz do povědomí veřejnosti, takže herci a režiséři mají dostatek kvalitního podkladu pro co nejpřesnější adaptaci daného tématu. Toto tvrzení můžeme demonstrovat na konkrétním příkladu práce na roli nějaké známé osobnosti, například na roli Václava Havla.

Z dostupných zdrojů lze najít jeho různá veřejná vystoupení nebo i soukromá videa ze života. Z těchto podkladů lze vyčíst charakteristické rysy dané osoby – například typický knír, drobnou vadu řeči či specifickou dikci. Kladením důrazu na tato konkrétní specifika pro danou osobu se pak zvyšuje míra opravdovosti, a tedy i přirozenosti výkonu daného herce.

Herectví je v podstatě nápodoba a divadlo iluze. Jak tedy cokoli z toho může být přirozené? Přesto se po herci obecně chce, aby byl přirozený. Neboli uvěřitelný. Aby cokoli, co na jevišti předvádí, kopírovalo realitu nebo ji alespoň připomínalo. Je to paradox. Muže být tedy přirozenost zaměňována za pravdivost? A neměli bychom se v případě divadla bavit spíše o pravdivosti, pokud zde hledáme onu důležitou přirozenost?

1.2 Projevy hercovy autenticity při inscenování

Každý herec jako autentická osoba má vlastní chůzi, mimiku, dikci, barvu hlasu, nebo i různé vady řeči apod., které více či méně identifikují daného herce. Tyto rysy pak mohou také představovat přirozenost. To však jde proti tomu, že lze přirozenost definovat jako společné znaky lidí, jak jsem již zmínila v úvodu. Protože ne všichni mají například totožnou vadu řeči, chůze a podobně. Za společný znak můžeme ovšem považovat to, že se od sebe každý člověk odlišuje. S touto přirozenou zkušeností potom divák různé herce od sebe odlišuje a zároveň je jejich individualismus na jevišti jako postavy polidští. (1) (3)

Herec vytvářející novou postavu, potlačuje svůj charakter a přebírá nový. Zároveň potlačuje své vady a nedokonalosti podle potřeby režiséra a příběhů. Herci se však častěji dostávají do opačných situací, ve kterých přebírají v rolích různorodé mozkové dysfunkce, vady řeči, psychické nemoci a podobně. Hrát mentálně postiženého, znamená pokusit se o co nejpřirozenější a nejautentičtější vyobrazení oné nemoci se vším všudy. Je vyžadováno použít typické znaky pro tento druh chování a s nimi spojená přirozenost, která vychází ze zkušenosti diváka. V pořadu Kultura.cz stanice České Televize se k tomuto tématu vyjádřil herec Ondřej Malý, když mluvil o své filmové roli pacienta bohnické léčebny:

„V Mrtvým broukovi jsem hrál blázna a tam pro mě byla nejúžasnější zkušenost vlastně s těma Bohnicema, protože se to celý točilo po Bohnicích. A oni mi umožnili to, že jsem tam mohl být dva dny a noc jako pacient.“ (4)

Ondřej Malý se vžil do role tak, aby jeho herecký výkon byl přirozený. Úspěch výsledku jeho práce odráží, jak sám říká, reakce divačky:

„Pro mě největším ohodnocením tam bylo to, když jsme byli na premiéře, která nevím, jestli byla v Lucerně, to už si nevzpomínám, ale byla tam maminka od nějaký dívky, která v tom hrál, a když mě viděla mezi těma divákama, tak řkala: ‚Jé, to je vod nich hezký, že ho pustili takhle na vycházku. Že se mohl jít podívat.‘“ (4)

Maminka pacientky uvěřila hereckému projevu natolik, že si herce spletla s ostatními pacienty, kteří byli do filmu zapojeni jako komparz. To dokazuje, že veškeré prostředky, které pro vytváření role použil, byly užity dobře a účinně.

„Co znamená hrát roli ‚opravdově‘? Znamená to logicky a důsledně, lidsky myslet, chtít, usilovat a jednat v životních podmínkách role a v plné shodě s ní. Znamená to roli prožívat. Znamená to vdechnout roli ducha, a tím život a tento život přednést na scéně uměleckou formou. Hlavní a zásadní cíl hereckého umění prožívání tedy je dát roli nejen vnější životnost, ale především ji obdařit vnitřním životem.“ (5 str. 43)

Hledat opravdovost na jevišti ve své podstatě nelze. Jelikož víme, že tím, že hrajeme někoho cizího, nějaké emoce – zkrátka *hrajeme* – už vlastně předstíráme. Úkolem herce je vcítit se do situace co nejvíce racionálně a zároveň lidsky či emočně, aby zprostředkoval co nejopravdovější, přirozený vjem. Z toho vyplývá,

že pokud sám herec nevěří své roli, svému hraní, nepřesvědčí ani publikum. Divák instinktivně pozná, že herec se snaží řemeslně předstírat nějakou emoci, či stav, naučenými pohyby a gesty. Opravdové hraní ožívá jedině ve chvíli, kdy herec své roli částečně propadá a žije ji.

Pravda na jevišti je tedy to, čemu jako herci věříme, jak říká Stanislavský v knize Radovana Lukavského: *„Na scéně je pravda to, čemu upřímně věříme jak ve svém vlastním nitru, tak v duši spoluherců. Čili: pravdu nelze oddělit od víry a víru od pravdy, jedna bez druhé nemohou existovat a bez nich nemůže být ani prožívání ani tvůrčí práce. Na scéně musí být všechno přesvědčivé jak pro herce a jeho partnery, tak i pro diváky, kteří mají uvěřit, že city, které herec na scéně prožívá, mohou v životě opravdu existovat“* (5 str. 42)

Pravdou na jevišti je tedy podle Stanislavského to, čemu upřímně věříme jak uvnitř sebe, tak třeba i svým kolegům a ostatním prvkům inscenace. Pokud nejde ruku v ruce víra s pravdou, nelze tak utvořit přesvědčivé dílo. Je potřeba, aby tyto dvě věci společně koexistovaly. Nesmíme tedy na jevišti předstírat, ale mít víru ve své partnery, v každý pohyb, slovo, gesto, které děláme. To vyžaduje hercovu neustálou soustředěnost, musí stále vědět co a proč dělá. Musí být aktivní ve svém postoji, schopný kdykoliv reagovat teď a tady. Pro pravdu na jevišti je naprosto nežádoucí povolenost, slepé následování aranže bez jediného živého, ne narežirovaného pohybu. Takové jednání vede k mrtvolnosti situace a neudrží tak pozornost ani zvědavost diváka a hraní se stává plochým, bez citu a duše. To samé platí i ve chvílích, v nichž zrovna není pozornost upřena na herce, kupříkladu když sedí v křesle na druhé straně jeviště, než na té, na které se odehrává nějaká akce či dialog. Nikdy nesmí jen povoleně a bezmyšlenkovitě sedět, ale pořád by měl být přítomný, dopouštět se třeba i minimálních reakcí, zkrátka být v té chvíli stále v postavě a myslet za ni. Jedině tak působí pravdivě a živě. Protože největší živost je právě v detailech. Ty vytvářejí postavu komplexní, lidskou a uvěřitelnou. (5)

„(...) Snažte se vždy zdůvodňovat své scénické úkony a jednání vlastním ‚kdyby‘ a danými okolnostmi. Jen při takové tvůrčí práci budete moci zcela uspokojit svůj pocit pravdy a uvěřit opravdovosti svých prožitků.“ (6 str. 203)

Není však nutností, naopak je až nežádoucí, aby herec při svém jednání myslel hned na to, jak postavu či situaci oživit, aby působila přirozeně. To paradoxně vede opět k jeho neuvěřitelnosti, protože jen vymýšlí něco umělého, svou aranž, kterou se bude řídit a díky níž se opět neudrží v žádné aktivitě, ale

bude jen pasivně plnit něco, co si sám narežíroval. Důležité je zkrátka být neustále duchem přítomný na jevišti.

„V životě je pravda to, co je. Na scéně je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát.“ (5 str. 42) Není tedy důležité, jestli věci, jež herce na jevišti obklopují, jsou pravé nebo ne, ale to, aby byl skutečný jeho vztah k těmto věcem. Často je tomu tak, že scéna je realistická, ale upřímný vztah k věcem v ní chybí. (5)

Je také potřeba vžít se do situace, postavy a všech okolností a vlastností s ní spjatých a snažit se představit si sebe, jak bychom za všech daných okolností jednali. To nám pomůže dojít k přirozenému výsledku.

„Je to nesmírně důležitá věc a herec by neměl nikdy zapomenout, že zejména v dramatické scéně musí žít ze své vlastní bytosti a ne z role, která je abstraktní ideou člověka; že musí žít sám za sebe v podmínkách role, v jejích daných okolnostech. (...)“ (5 str. 134)

Herec by měl v roli vždy najít alespoň kousek sebe sama. Anebo v sobě samém kousek oné role? Při tvorbě postavy se často uchylujeme k různým inspiracím, vnějším vzorům a diskutujeme mezi sebou s tvůrci a kolegy. Hledáme prameny, ze kterých můžeme čerpat a které nás budou inspirovat k tvorbě dané role. Důležité však je, abychom si vše ujasnili především nejprve sami a tipy od ostatních se inspirovali až při dalším postupu. Pouze když budeme vycházet především ze sebe a svých pocitů, dosáhneme co nejpřirozenějšího výsledku.

1.3 Definice pojmu stylizace

Oproti přirozenosti má stylizace ucelenější definici. Lze ji vyjádřit jako vyobrazení osobitým způsobem. Vyhledává charakteristické rysy, které zdůrazňuje. Demonstrativním příkladem stylizace jsou například karikatury. Karikaturista rozeznává různá specifika na obličejích, jako například symetrii, tvar a velikost nosu, tvar očí, úst atd., či využívá společenského či mediálního obrazu nebo povahové rysy. Karikaturista těchto pár typických znaků výrazně přežene a výsledkem je obrázek, který se velmi podobá konkrétnímu člověku, ale zároveň je zřejmé, že jde o fiktivní, stylizované vyobrazení. Přehnutí a zvýraznění konkrétních prvků slouží jako zkratka k vyobrazení dané osoby. (1)

Karikatury lze určitě považovat za silně stylizovaná díla. Míra stylizace má pro konečný dojem nepopíratelně veliký význam.

Stylizace podle je divadelního slovníku „*Postup založený na znázorňování skutečnosti zjednodušenou formou, zredukovanou na nejzákladnější rysy, s minimem detailů.*“ (1 str. 389)

Stylizace herci ovšem může pomoci ke ztvárnění momentů, které nelze uchopit realisticky. Herec může hrát pouze vědomé stavy. Nemůže realisticky zahrát smrt, spánek či špatný sen. Pro diváka, resp. pro příběh jsou však tyto stavy nepopíratelně důležité. Stylizací nejen hereckého projevu či postavy, ale i celé inscenace, lze tyto stavy vyjádřit kreativní podobou. Často se například smrt znázorňuje pomocí různých kreativních prvků, podpoří se hudbou, tancem atd., což dodá divákovi ten správný pocit. Stylizace v divadle může tedy fungovat i pro vyjádření nevědomých stavů. (3)

Podle Jaroslava Vostrého se stylizované rovná dotvářenému. Říká, že stylizace je dvojího druhu a rozlišujeme, zda se jedná o skutečný styl (buď civilní nebo groteskní) nebo o umělou stylizovanost, což je něco uměle dotvářeného. Jako příklad uvádí pohyb herce na jevišti. Pokud tančí nějakou nacvičenou choreografii, jedná se o umělou stylizovanost. Pokud ovšem vyjadřuje tanečním pohybem nějaké emoce, a jedná-li se třeba ještě o výrazový tanec, nelze jej už označit za umělou stylizaci, nýbrž za skutečný styl. (7)

Lze ji najít i u běžného člověka, snažícího se nějak vybočovat svým vzhledem. Zde už se bavíme o autostylizaci, ke které se ještě dostaneme později. Většinou se člověk sice sám záměrně stylizuje, ale tato stylizace obsahuje prvky přirozeného autentického projevu osobnosti. Tím rozumíme druhu chování, které odpovídá určité úpravě zevnějšku. Samotné vybočování nám sice nepřipadá umělé, protože autostylizace je především individuální styl, ale vždy vychází ze vztahu k přijatým konvencím. (7)

Divadelní slovník stylizaci rozděluje do čtyř kategorií. První z nich je *stylizace lidského jednání*. Je potřeba nalézt zkratku, aby divák pochopil lidské motivace. Není potřeba vykládat celý život postavy, stačí zdůraznit nejvýznamnější rysy a okamžiky jeho života. Například přísnou učitelku není třeba exponovat dlouhým životním příběhem, jenž ukáže její soukromý život, dětství, které například její povahu ovlivnilo, jak každý den přijde do školy, pokárá studenty atd. Naopak stačí, aby třeba přišla přísně, dokonale upravená, v obličejí ostré rysy, s napětím v těle a ostatní na ni budou reagovat se silným respektem. V tom okamžiku už je zjevné, že motivace ostatních jsou odrazem nějakého charakteru učitelky.

Další kategorií je *stylizace scénického aktu*, zkratky vycházející třeba z nějaké každodenní činnosti. Například pokud herec předstírá, že jí, a přitom má před sebou jen prázdný talíř a sedí jen u praktikáblu či jiného náznaku. Reálné hodování je doprovázeno celým množstvím podmínek a náležitostí, které na jevišti mohou být nahrazeny pouze nějakým náznakem. Díky lidským konvencím a osobní zkušenosti každého člověka je ale jakákoliv symbolika dostačující. Divák proto ihned pochopí, oč se jedná, i bez realistických rekvizit a doslovného jednání. Divák na divadle dobrovolně přijme scénickou symboliku, pokud je správně vyložená. Tím se dostavuje divadelní okouzlení do té míry, do jaké si musí přes akt jevištní přemítat akt skutečný. Tedy divák si díky správným náznakům dokáže představit, co umělec zamýšlí, a dovede si to představovat tak, jako kdyby se to reálně odehrávalo se všemi činnostmi a předměty, které k dané věci patří.

Stylizace jazyka zase pojednává o tom, že jazyk také nepopíratelně podléhá stylizaci. Ať se jedná o záměrné napodobování vad řeči, cizího jazyka atd. Může také rozdělovat společenské vrstvy, opět podle společenských konvencí. Například lidé z vysokých tříd používají vybraný slovník, naproti tomu dělnická třída slang a vulgarismy. Zároveň je nutné, aby byl použitý jazyk srozumitelný pro publikum. Je zřejmé, že například z dob středověku je rétorika i slovník naprosto odlišný a dnes snad i nesrozumitelný, tudíž se upravuje do podoby pro nás dnes bližší a srozumitelnější. Stylizování mluvy pro různé společenské vrstvy tak tedy může vycházet z dnešních způsobů nebo podob.

A nakonec *stylizace scénické reality* říká, že scénická stránka je z hlediska stylizace nejnáročnější. Předměty, kostýmy či dekorace často odkazují na dobové způsoby či na profese, které jsou pro diváka neznámé či nesrozumitelné. Režijní výklad scénické reality zásadně určuje celkový výsledek. Nesrozumitelný výklad na sebe váže další souvislosti, které můžou vést k celkovému nepochopení díla.

Předchozí čtyři odstavce podle (1).

1.4 Autostylizace

Definice webu Slovník cizích slov říká, že autostylizace je: „*promítnutí autorovy představy o sobě, např. do obrazného subjektu básně nebo do jiných výrazových projevů a tvorby.*“⁴

Nemusí se ovšem jednat jen o nějaké umělecké dílo a tvorbu, ale i o běžný život. V něm se s autostylizací setkáváme poměrně často. Pojem se nemusí tedy spojovat jen s herci, ale i s civilním životem. Například náctiletí vnímají různé vzory, ať celebrity či starší sourozence a podobně, kterým se snaží podobat, a tudíž se do nich stylizovat. Ať už vzhledem, názory či chováním. Zde už tedy hovoříme konkrétněji o pojmu autostylizace. Zářným příkladem jsou sociální sítě. Uvedme si například Instagram, který záměrně vytváří iluzi štěstí a dokonalosti. Disponuje jím téměř každý druhý člověk. Autostylizace vzniká v tomto případě tak, že sdílený materiál s jistým záměrem určuje to, jak je daný člověk vnímán okolím. Realita je často jinde, jenže tu už sdílí málokdo.

Vostrý ve své knize na příkladu herečky Bridget Bardot popisuje, jaký význam pro hereckou stylizaci má osobní život, resp. mediální obraz herce. Bardotová se navenek v osobním životě prezentovala jako obyčejná dívka, nenalíčená s rozčuchanými vlasy, která občas na skútru se svým přítelem, režisérem Vadimem, vyrazila do přírody. Stala se odrazem tehdejšího hnutí hippies. Režisér Vadim Bardotovou takto stylizoval a v podstatě v osobním životě režíroval, ale zároveň jako základ využíval něco, co měla Bardotová v sobě – a to její jistou přirozenost. Tu využil jako základ pro její image a autostylizaci. Vadim tak vytvořil idol doby. Následně se autostylizace stala novým trendem a rozrostla se do mnoha podob. Herci a herečky tak vytvářeli vlastní autostylizace podle kulturních a popkulturních trendů. (7)

1.5 Role strachu při stylizaci

K naplnění režijních požadavků je častou překážkou strach. Pro vyjádření exprese je nutné být uvolněný a nebát se věc přehnat. I kdyby to mělo být špatně. Protože jenom procesem zkoušení, kde je povoleno dělat chyby a hledat hranice, se lze dobrat nějakého správného výsledku. A právě strach je často v mém případě

⁴ Zdroj: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/autostylizace>

strůjcem nepřesné, příliš malé dávky stylizace nedosahující výsledků, které se po mně požadují.

Herec by se měl oprostít od všech okolních vlivů, dávajících mu zdánlivě nedůvěru v něho samotného, protože většinou si tyto strachy utváří především sám v hlavě. Důležité je soustředit se plně sám na sebe a nenechat se strhnout domněnkami: jak nás okolí hodnotí, jestli hrajeme svou roli dobře, jak u toho vypadáme atd.

Donnellan v knize Herec a jeho cíl věnuje strachu celou kapitolu, kde přirovnává strach k ďáblu, který nám ve chvílích strachu našeptává:

„Nenamáhej se na něco se dívat, protože my všichni se teď díváme na tebe. Nedělej si starosti s ničím, jen sám se sebou. Selžeš jako herec, nebo ne? Řeknou, že jsi dobrý, nebo špatný herec? Že jsi zjevný talent? Že dobře vypadáš? Přijmou tě? Vyhodí? Poníží?“ (3 str. 41)

Strach plyne z nedůvěry ve své schopnosti. Tak jako snad u každé profese, i u herectví je velikou překážkou. Nedovolí herci být uvolněný a nechat plně rozvinout svůj talent. Říká nám, že je okolo nás spousta lepších, hezčích a v moha ohledech talentovanějších herců. Tyto obavy vedou k nepřiměřené sebekontrolě a hodnocení. *„(...) obavy ze špatné práce se snadno mění v proroctví, jež se samo naplňuje“* (3 str. 45). Od strachu by se měl herec snažit co nejvíce oprostít, jedině tak je schopen prozkoumat kam až může během zkoušecího procesu v postavě zajít a jen tak bude poté schopen dosáhnout perfektních výsledků. Musíme si uvědomit, že udělat chybu je lidské a je to součástí procesu i celé profese. Je třeba s tím počítat, ale předem na to nemyslet a nenechat se tím ovlivňovat, protože: *„Když se zocelíme a připravíme na zkoumání skutečné tváře toho, z čeho máme strach, strach se zmenší.“* (3 str. 45)

1.6 Herecký projev a vnímání diváka

Jak již bylo zmíněno, divácká angažovanost hraje významnou roli v herecké přirozenosti. Pokud nahlédneme do historie, nalezneme výrazné tendenční prvky, které formovaly kulturu. Tyto společné dobové rysy hrály významnou roli v tom, jak divák reagoval na herce. Můžeme například uvést dva protikladné směry – antika a realismus. Antiku považujeme za kolébku divadla, díky Dionýsiím-slavnostem k uctívání boha Dionýsa. Hercem byl sám dramatik, používaly se masky, veliká výrazná gesta. Postavy byly heroické a přednes rétorický,

nepřirozený, hlasitý a ve verších. Chyběla intimita dialogu, důležitou funkci měl sbor. Divadelní realismus, který poprvé zaznamenáváme až ve 2. polovině 19. století naopak představuje iluzi reálného života v jeho co možná nejvěrnější podobě, používá vnitřní psychologii postav, civilní mluvu, umírněná realistická gesta, počet herců může být libovolný apod. (8)

Oba směry bez debaty byly (či v případě realismu stále jsou) kulturně významné a zajímavé. Ve své době měla antická díla úspěch, lidé nic jiného neznali. Svého času bylo antické divadlo výrazným odrazem společnosti a doby, jako je tomu ovšem v divadle dodnes. Tím, že publikum přijalo všechny konvence antického divadla, v nich představení vytvářela pocit přirozenosti. Uchvácený divák opomněl, že jde o divadlo a herecký projev byl pro něj přirozený. Realismus by možná tehdy ani nebyl akceptován či pochopen, protože k němu nikdo netíhl. Dnes už by antické divadlo se vším, co k němu ve své době patřilo, rozhodně nemělo stejný dopad, protože právě mnohem více jako vyspělá společnost tíhneme k modernějšímu pojetí divadla. Proto se dnes inscenování dramát z antického období všemožně přetváří, aby více souzněla s dnešními trendy a aby tak divák zjistil, jak moc je nadčasová.

Vostrý ve své publikaci dokládá předchozí tvrzení opět na příkladu Brigitte Bardot:

„Vypráví se, že triumf zažila Brigitte Bardotová (1934), filmový idol konce padesátých a šedesátých let minulého století, na canneském festivalu roku 1953. Nekonal se v kinosále, ale při recepci konané na americké letadlové lodi Midway. Ten okamžik se líčí tak: slavný Gary Cooper (1901-1961) představuje námořníkům a shromážděné společnosti jednu hvězdu filmového nebe podruhé, a tu najednou, na závěr oslnivé přehlídky profesionálních úsměvů a nejatraktivnějších toalet, objeví se zničehonic trochu vyděšená, rozcuchaná neznámá dívka v laciném pršiplášti, mhouří oči před světlem reflektorů, několik vteřin stojí nehnutě, pak ale vztyčí hlavu, nenuceně si svlékne plášť, pod kterým má obyčejné konfekční šaty, kamarádsky zamává několika svým přátelům v davu a se sebevědomou přirozeností přejde před vybraným shromážděním. To už se Gary Cooper vzpomíná z překvapení a obejmě odvážnou dívku, kterou námořníci, už poněkud znudění předcházející přehlídkou víceméně strojených úsměvů, vybraného 'hvězdného' vystupování a nejrafinovanějších způsobů oblékání, zahrnou

bouřlivým potleskem. Druhý den jsou noviny plné fotografií včera ještě neznámé B. Bardotové." (7 str. 56)

Situace s Bardotovou byla, jak již víme, režírovaná Rogerem Vadimem, který se velmi dobře orientoval v módě a reklamě. Stylizace Bardotové šla ruku v ruce s tehdejšími trendy a přijatými společenskými konvencemi. Stylizace je tedy neodmyslitelně vázaná na kulturu a společnost. Jak píše Vostrý – její vystoupení bylo přirozené do té míry, do jaké bylo stylizované. (7)

Se zmíněnými kulturními trendy souvisí i hodnoty společnosti, tedy i jakési ideály. Romantické představy o osobních cílech, touhách i představách. Ty se s aktuálním stavem společnosti mění. Vostrý hovoří o konvencích starší generace, které mladší generaci připadají často nepochopitelné. Právě proto, že se dnes již vyznačují nedostatkem přirozenosti. S tímto předpokladem se tedy logicky mění i její uchopení v divadle. Přirozenost tak vychází z aktuálního stavu společnosti a z přijatých konvencí. (7)

1.7 Práce na uvěřitelnosti výkonu a situace

Stanislavský píše o podvědomých stavech, které jsou neodlučitelnou součástí výkonu herce. Je-li hercova role vystavena euforii, smutku, či jakékoliv jiné silné emoci, boří se hranice mezi vědomým a nevědomým hraním. Herec může cítit skutečné emoce, ale zároveň s nimi musí pracovat, formovat je a hlavně je částečně řídit. (6)

Když budeme chtít nahlédnout na extrémnější prostředky používané pro přirozenost situace, zapomeňme chvíli na divadlo a podívejme se třeba do Hollywoodu. Zde můžeme nalézt mnohdy drsné příklady postupů k dosažení autentického záběru. Například na internetové stránce hollywoodského reportu, jsem dohledala rozhovor s hercem Christianem Balem, který hrál Batmana ve filmu *Batman začíná* (2005). Snímek režíroval Christopher Nolan a je považován za nejlepší v kategorii komiksových filmů. Bale v rozhovoru mluví o hereckém kolegovi Heathu Ledgerovi, který za svou roli Jokera dostal řadu ocenění včetně Oscara. Vypráví o tom, jak v jedné z kultovních scén při provádění výslechu musel vší silou Ledgera praštit:

„Ve filmu můžete vidět scénu, kde Batman mlátí Jokera a uvědomí si přitom, že on není žádný obyčejný protivník. Protože čím víc ho Batman bije, tím víc si to Joker užívá, uspokojuje ho to. Heath se choval velmi podobně. Tak trochu mě

provokoval. Říkal jsem mu: *„Podívej, já tě vlastně nechci praštit. Bude to ve filmu vypadat stejně dobře, když tě neprašším.“* A on na to jen: *„Dělej. Dělej. Dělej...“* Při natáčení sebou Heath mlátil do zdí tak silně, že se přitom polámala a popraskala dlažba na stěnách. Byl té roli naprosto oddaný.“ Přeloženo z (9)

Z toho můžeme vyvodit hned několik věcí. Například to, že Heath Ledger se domníval, že nejpřesvědčivější bude jediné tak, když okusí skutečnou bolest a nechá se ovládnout svými přirozenými emocemi. Dalším poznatkem plynoucím z této situace je, že Jokerův charakter byl tak silně vykloubený, hraniční a těžko uvěřitelný, že je nutné se do něj dostat skrz fyzický zážitek, překročit nějakou hranici či použít jinak razantní prostředky, aby mohla být jeho postava uvěřitelná. Tento příklad herecké práce ukazuje to, kam až jsou někteří herci ochotní zajít, aby podali co nejpřesvědčivější výkon.

Když se vrátíme k divadlu, uvedla bych jako příklad metody k dosažení uvěřitelnosti výkonu jedno cvičení Bertolta Brechta. Ten navrhuje, aby si herci během zkoušení párkrát vyměnili role. Hluběji tak pochopí motivace své postavy a zároveň porozumí požadavkům ostatních rolí. Když se poté během zkoušení vrátí do svých postav, dokáží lépe připravit „půdu“ pro své herecké kolegy. Celý ansámbl tak může více fungovat jako živý organismus, který na sebe mnohem lépe reaguje. (10)

1.8 Výpadky textu

Nelze opomenout ani fakt, že herci občas zapomenou text či krok v choreografii a podobně. To může mít různé dopady na celou inscenaci a důvodů těchto výpadků může být hned několik. Způsobit jej může například již zmiňovaný strach. Herec začne mít přehnanou kontrolu nad sebou samým a ztrácí postavu. Dostane se do stavu, ve kterém sám na sebe vyvíjí nátlak a začne se hodnotit očima okolí. Může se také stát, že začne panikařit. *„Herci jen málokdy zapomenou svůj text, pokud zůstanou v přítomném čase.“* (3 str. 42) Když se do výkonu vloudí strach a začneme přemýšlet o tom, že si určitě nevzpomeneme na další repliku, opouštíme přítomnost, předjímáme budoucnost a s největší pravděpodobností se stane, že text právě v daném okamžiku zapomeneme. (3)

Pokud se hraje komedie, může mít výpadek a následná improvizace všech zúčastněných herců i pozitivní výsledek. Divák vycítí, že herec vypadl z role, nebo že hra najednou změnila tempo a pochopí, že jde o výpadek jednoho z herců. Ti

takovou situaci nejčastěji řeší tak, že výpadek vezmou do hry a ihned zaimprovizují, případně herecký kolega zareaguje a řekne repliku za něj, či společně sehrají jinou improvizaci scénku. Stát se může také to, že diváci díky pohotovosti herce nestihnou zaregistrovat, že se něco děje a považují improvizaci za součást hry. Druhá možnost je, že herec úplně vypadne z role, odbourá se, rozesměje se. To může být v kontextu komedie často k dobru celé věci. Daná herecova reakce jej před obecnstvem natolik polidští, že si tím diváky získá. Ovšem pokud dojde k výpadku při dramatické scéně či obecně vážném představení, nikdo včas zareaguje a je to na situaci znát, není již tolerance publika herci tolik nakloněna. Často zde bývá důležitý každý krok, vše je divákovi dávkováno postupně a s konkrétní gradací a napětím. Pokud se tempo přeruší, divák je vytržen z děje, často zmaten, a celkový rytmus a navození té správné atmosféry se těžko znovu nabírá zpět. (10)

2 Praktická část

2.1 Studium

Studium na DAMU bylo z mého pohledu značně komplexní. Jednotlivé předměty rozvíjely naše herecké, pohybové a mluvní dovednosti a připravovali nás na budoucí působení v profesionálním prostředí. Zdokonalovala se naše obratnost a koordinace, hlasové dovednosti a projev i teoretické znalosti pro důslednější vhled nejen do historie herectví. Než jsem na školu nastoupila, nedokázala jsem si představit, jak náročné studium může být. První dva ročníky byly nejnáročnější. Trvalo, než jsem se dokázala adaptovat na nový režim a na pro mě nezvyklé množství pohybu. Ten již od dětství není mou silnou stránkou a během studia jsem se často setkávala s problémy s ním spojenými. Jelikož ale bylo studium intenzivní a snaha zlepšit se často urputná, myslím, že jsem dokázala zapracovat na spoustě svých problémů a zbavit se překážek, které by mě mohly do budoucna v hereckém životě velmi limitovat. Vzhledem k mému přehnanému strachu mi byla největším nepřítelem akrobacie, se kterou jsem bojovala často ne příliš statečně, ale nakonec jsem ji také zdárně dokončila.

Důležitou součástí výuky byly klauzury, při jejichž přípravě jsme si poprvé vyzkoušeli práci s režisérem, dramaturgem a celým malým inscenačním týmem. Proces příprav na závěrečné klauzurní představení před koncem semestru zahrnoval zkoušení se začínajícími režiséry či s našimi pedagogy, kteří nám poskytli na herectví úplně nový pohled.

V prvním ročníku jsem zjistila, že herectví není jen zábava, jak to většina z nás znala z dramatických kroužků, ale především je to o spoustě času, práce a dřiny sám na sobě. Herecké a scénické předváděčky byly prvním nahlédnutím na zkoušení v profesionálním divadle - od preciznosti nad vystavěním postavy, přes komunikaci s režii po následné vydání se na pospas kritickému publiku. První scénické klauzury, dokumentární drama „Jsem věřící, jsem jiný“, mě tedy velmi překvapily, jelikož jsem si nikdy nepředstavovala, že zahrát situaci správně může být tak náročné a že je potřeba nad tím trávit tolik času a energie. Jak už to asi často u studentů prvních ročníků bývá, i já jsem si musela svou cestu a lásku k hereckému řemeslu znovu najít. Jelikož to, co herectví reálně obnáší, bylo opravdu diametrálně rozdílné od hraní v amatérských souborech. Dnes je tomu samozřejmě tak, že mi způsob tehdejších příprav na role a má dřívější naivita připadá úsměvná, a jsem moc ráda za to, čím vším jsme si během studia prošli.

(Vesměs tmavé) zkušebny byly naším improvizovaným jevištěm s menším počtem diváků a komornější atmosférou, které netolerovalo takřka žádné chyby, protože vše bylo v malém prostoru a vzdálenosti herce od diváka okamžitě vidět. Dalo by se říci, že zdejší prostor by rozhodně toleroval i filmové, minimalističtější herectví, jak je tomu například v Dejvickém divadle. Když jsem zde viděla nějaká expresivnější a stylizovanější představení, trvalo mi dlouho, než jsem na to jako divák přistoupila. Způsobeno to bylo právě komorním prostorem, kterému dle mého názoru veliká stylizace příliš nesluší. Ale pro naše studijní potřeby byly tyto prostory samozřejmě naprosto dostačující.

Klauzury jsem brala jako prostor, kde lze konečně předvést, co jsem se naučila. Stres byl pokaždé obrovský, protože strach z toho, že zapomenu, zklamání nebo nesplním různé nároky, převyšoval vše ostatní. Výhodou však byla tolerance v divácké sféře, jelikož jsme stále zatím jen *sbírali* zkušenosti a poučovali se z vlastních chyb, na které jsme měli ještě nárok. To jsme ovšem v té době samozřejmě nevnímali, ale naopak nám šlo o všechno. Stále tu však byl nárok na nějaké menší chyby. Naproti tomu první zkoušení v divadle DISK znamenalo pro mnohé komplikace v několika ohledech. DISK už je skutečné divadlo se vším všudy, kde nejen že divák jen tak něco neodpustí, jako při již zmíněných klauzurách, ale také je to zcela jiný druh prostoru. Ať už s ohledem na akustiku, velikost nebo vzdálenost od diváků. Školní divadlo má být posledním dílem skládačky s názvem studium DAMU. Vrcholem, odměnou a závěrečnou zkouškou pro adepty herectví. Dává studentům náhled do skutečného, pulzujícího světa divadla, jak jej doopravdy zažijí, až opustí stěny své Alma mater. Po celé čtyři roky se formovala nejen naše herecká osobnost, ale i cit pro stylizaci.

2.2 Přechod do Divadla Disk

Jak jsem již zmínila, učebny byly samým začátkem, prvním krůčkem na dlouhé a náročné cestě k hereckému vzdělání. Disk naproti tomu jejím završením, cílem. Přechod mezi těmito zcela odlišnými prostory byl zásadním zlomem snad pro každého z nás. Pro některé spolužáky, kteří již při studiu měli možnost hostovat v divadlech, to možná nebyl skok tak markantní, pro některé byl ale překvapující. Já osobně jsem neměla problém s naplněním většího prostoru fyzicky či hlasově, protože jsem měla to štěstí, že jsem jako ochotník byla zvyklá hrát v Krušnohorském divadle ve svých rodných Teplicích, což je prostor skutečně

veliký. Problém, který jsem u sebe vnímala nejvíce, se týkal spíše rostoucího nátlaku a očekávání druhých. Jak bude veřejnost reagovat na náš ročník a na nás, jakožto na jednotlivé herce, kteří mají být stoprocentně připraveni vykročit do světa.

Mně osobně DISK pomohl. Konečně jsme hráli v méně komorním prostředí a mohli si vyzkoušet větší divadelní prostor. Oproti učebnám byl najednou k dispozici skutečný inscenační tým, vše bylo promyšlené dopředu, nic se neponechávalo náhodě a vše bylo většinou včas zařízeno a připraveno ke zkoušení. Pokud jsme něco potřebovali, byli nám nápomocni produkční. Scéna, kterou stavěli technici, byla hned od začátku zkoušení v náznaku a také byla přichystaná dříve, než jsme začali zkoušet. Zkrátka o vše bylo postaráno. Tak jsem se mohla soustředit jen na svou práci a roli. Vyhovovala mi připravenost všech kolem. Dodávala mi jistotu a důvěru v celou inscenaci i víc v sebe sama. Celou organizovanost pro sebe hodnotím jako velmi důležitou součást zkoušení, kdy se mohu plně uvolnit a soustředit pouze na práci na roli.

Záleží mi také na tom, mít včas své rekvizity, abych se s nimi mohla co nejdříve naučit pracovat. Důležité je, aby mi jejich užívání připadalo co nejpřirozenější a nebylo naopak překážkou, což v případě přechodu do divadla fungovalo perfektně. Také plánování a časy zkoušení byly většinou fixní a vzhledem k ostatnímu provozu divadla (tak jak tomu bývá i v praxi) se musely dodržovat, což jsem ocenila zejména ve svém osobním životě. Na učebnách to tímto způsobem nefungovalo, a tak často docházelo k nepříjemným situacím, které práci jen ztěžovaly. Možná se to může celé zdát s mým zvoleným tématem „hledání míry stylizace a přirozenosti“ nesouvisející, pro mě ale všechny provozní faktory hrály významnou roli a ve výsledné práci mi pomohly. Mohla jsem se plně věnovat jen zkoušení, hledání a zabydlování se v dané roli/inscenaci/stylizaci. Nemohu říci, že na zkušebně by mi to díky menší organizovanosti bylo zcela, nebo nějak zásadně, znemožněno, ale rozhodně mi to práci neusnadňovalo. První setkání s profesionálnější přístupem tedy hodnotím jako velmi přínosné. Byla to příjemná změna a odměna, která na nás čekala po letech studia.

Disk nabízel jak skvělé technické zázemí, tak i jistý druh osamostatnění. Ze začátku to nebylo příliš snadné, ale pro další pokračování v praxi nezbytné. Pro náš ročník bylo reprízování novinkou. U ostatních ročníků bylo po dohodě zvykem úspěšné klauzury reprízovat, což představovalo značnou výhodu do budoucna.

Nám se do repríz nic přenést nepodařilo, proto jsme do Disku přicházeli bez předešlé zkušenosti. Hrát nazkoušenou inscenaci před diváky více než jednou s sebou nese nový druh zodpovědnosti. Zjistila jsem, že se mi mnohem uvolněněji a přirozeněji jedná, jelikož se při každé další repríze více sžívám se svou postavou a utvrzuji se v jejím ztvárnění. Je jasné, že každé představení je jiné a vždy nějakým způsobem autentické, ale herec by se měl snažit v postavě stále žít a tvořit. Zároveň držet jistý standard a charakter, který by se neměl (pokud to není vyloženě režijní či inscenační záměr) měnit. A v tom mě Disk mnohé naučil.

2.3 Choroby mládí a Iréne

Choroby mládí byly naší první inscenací v Disku, a tak jejich zkoušení doprovázela velká dávka euforie a nadšení, které naštěstí nepolevilo až do premiéry. Režisérka Barbora Mašková spolu s dramaturgyní Barborou Hančilovou tvořily harmonickou dvojici, která ví, co chce, a dokáže herce od začátku vést správným směrem. Já jsem dostala se svou přirozenou rozevlátostí do protiúkladu pevnou a striktní Iréne, která se snaží mít naprostou sebekontrolu nad každým slovem a gestem, které udělá. Myslím si, že oproti ostatním jsem měla jistou výhodu. Ta spočívala v poměrně konkrétní představě již od začátku zkoušení, kterou jsem měla jak já, tak režijní a dramaturgická složka. Už na čtených zkouškách jsem začínala mít celkem jasnou vizi, jakým směrem se vydat. Viděli jsme ji stejnýma očima, tudíž bylo snazší se v ní zabydlet, najít charakteristické rysy, pohyby a gesta. Zkoušet se začínalo ještě na učebně, ale přesto jsem si připadala jinak. Všichni jsme si od první čtené zkoušky uvědomovali, že nyní jde o víc než jen o klauzury.

Při práci na roli jsem vycházela především ze své představy o Iréniých specifických pohybech, s jejichž pomocí bude možné ukázat její charakter. Skrz fyzično lépe proniknout k nitru postavy a vytvořit tím její autenticitu a specifika. Takový postup byl pro mě velmi netradiční, jelikož pohyb nikdy nebyl mou dominantní dovedností a už vůbec ne jedním z prvních prostředků, skrze které bych hledala postavu. V případě *Chorob mládí* však přišel zcela automaticky, a to mě samotnou překvapilo. Navíc se jednalo o vcelku realistickou postavu, což pro mne bylo také příjemné. Nebylo tím pádem tolik těžké najít úměrnou pohybovou stylizaci. Když jsme šli poprvé do prostoru, spousta věcí přišla sama od sebe, a navíc jsem se nebála cokoli si vyzkoušet, jak se mi to obvykle stává. Jediná věc, ze které jsem měla strach, bylo velké množství textu hned v mé první situaci.

Z vlastní zkušenosti vím, že mi dělá problém naučit se text perfektně, když ještě není propojen s žádnými gesty či aranží, což je pro mě velmi limitující při prvních aranžovacích zkouškách. O tom jsem ostatně psala svou postupovou práci. Pozitivní ovšem je, že mám dojem, že se to s přibývajícím zkušenostmi zlepšuje. Nečekaným pomocníkem v hledání správné postury se mi stala překážka v podobě zablokovaného krku během prvního týdne v prostoru. Zapříčinila sice velmi omezenou možnost pohybu, zato mě přirozeně nutila k rovnému držení těla a tím mi dodala inspiraci.

Iréne je přibližně ve stejném věku jako já, velmi citlivá, na povrch se ovšem snaží vypadat chladně. Pro okolí není příliš populární, naopak vyzařuje aroganci a nadřazenost nad ostatními, jelikož se u ní zdá být vše stále dokonalé, studijní výsledky nevyjímaje. Z těchto faktů jsem tedy vycházela a začala zkoušet s pevným a rovným držením těla, při čemž každý pohyb je předem důkladně promyšlený, možná i předem nazkoušený a naprosto vědomě koordinovaný. Gesta jsou jasná, úderná, přesně mířená. Takto jsem uchopila její chování ve společnosti, do něhož se ovšem sama jen stylizuje. Později totiž vychází najevo, že její původ vůbec není tak vznešený, jak tvrdí, a sledem nečekaných událostí nad sebou přestává mít kontrolu. Ztrácí půdu pod nohama, jelikož je nucena jednat rychle, impulzivně, bez rozvahy. To s sebou přináší náhlé přerušení strojeného postoje a následná snaha o rychlý návrat zpět do nacvičeného, tedy aby nedala znát žádnou slabost a/či udržela emoce, jež jí náhle zmítají, na uzdě. Pro okamžiky nejistoty, ve kterých se Iréne ocitá, jsem volila nervozitu odrážející se především v očích a v přerušení dokonalého držení těla či gesta. Měla jsem potřebu vdechnout jí život skrze projevy nechtěných emocí a slabostí. Slabost přicházela především ohledně vztahu k Petrelovi, k němuž chová náklonost, ale ani ve snu by ji nenapadlo, že by to mohlo být oboustranné. Lásku ještě nepoznala a její hraná dokonalost nedovolí případné znemožnění se před mužem, jenž její náklonnost neopětuje. Přesto si však v jeho přítomnosti neodpustí nějaký ten úsměv či pokus o koketování. Snaží se mu zalíbit skrze svou chytrost, pohotovost a věcnost. Chce působit, jako by byla nad věcí a pokouší se být vtipná. To se jí ovšem příliš nedaří a Petrel u ní velmi brzy vycítí neobvyklou nejistotu. Pokouší se ji zlomit, aby se projevilo její skutečné já, které v minulosti několikrát zahlédl ve chvílích, kdy na zlomek času vypadla z role ledové královny. Její přirozená podoba se mu líbila mnohem více a chtěl ji tak vidat častěji. V těchto chvílích jsme se s mým spolužákem Petrem Jeřábkem snažili vytvořit neustálé napětí mezi nimi především pomocí pomyslné čáry, hranice mezi

námi, kterou jsme si dali během zkoušení za úkol nepřekračovat. Ostré slovní přestřelky, vzrůstající nátlak ze strany Petrela, postupná ztráta sebekontroly Iréne vedoucí až k polibku, který ji ovšem rychle vrátí nohama na zem. Začne se bránit slovním útokem, který mezi nimi opět postaví pomyslnou zeď jako na začátku dialogu.

Mou snahou bylo ukázat její lidskou stránku a zranitelnost skrze malé nuance vedoucí z hraného nezájmu a sebekontroly k postupné ztrátě všech zábran a poddání se svým citům a touze. Chtěla jsem, aby to nebyla jen karikatura, navenek drsná figurka, ale aby za svou drsnou slupkou skrývala úplně normální dvacetileté děvče toužící po těch samých věcech jako ostatní vrstevnice. Tím, že propadla, byť jen na okamžik, Petrelovi, už nebyla schopná ukryvat se dál za svou masku. Postupně je stále zranitelnější a vše vyvrcholí okamžikem, kdy vstoupí Freder a její proměnu překazí. Zde jsem se snažila o to, aby Irénina snaha nastavit si zpět ledovou a dobře kontrolovanou masku, byla viditelná. V této chvíli byla natolik vyvedená z míry, že i přes veškerou snahu dokázat Frederovi, že se nic neděje, není schopná udržet své rozrušení v tajnosti. Když poté vejde Petrelova přítelkyně, vše se ještě znásobí a dojde k odtajnění jejich vzájemné náklonnosti a předešlému polibku. Iréne v tuto chvíli nezbyde nic jiného než ze situace utéci bez Petrela. Ovšem v tu chvíli se rozhodne pro ni, a proto ji posléze dobíhá.

V dalším, a v našem nastudování pro Iréne posledním obraze, přichází její úplná proměna. Ta byla z velké části podtrhnuta kostýmem, který se změnil z přísného extravagantního drdolu a dokonale zastrčené košile na volně splývající vlasy a rozevlátou neforemnou halenku. Změnu, kterou prošla, jsme si pro sebe definovali prvotní fází zamilovanosti, která s sebou přináší nárůst sebedůvěry a vidění sebe sama v lepším světle – očima své zamilované polovičky. Nejspíš mezi nimi došlo i k fyzickému kontaktu, který byl tím zlomovým bodem proměny.

Když tedy po této proměně vchází Iréne na scénu podruhé, snažila jsem se mít vršek těla uvolněnější. Taktéž posed elegantnější a vláčnější s nohou přes nohu. To vše samozřejmě nemohlo přijít jen proto, že je to v popisu situace. Na mně tudíž bylo najít přirozenou cestu a utvořit postupný vývoj. Chtěla jsem, aby celé jednání s Petrelovou, nyní již bývalou, přítelkyní Marií nepůsobilo až příliš uvolněně, protože dívka s Iréninou povahou by se tak snadno přetransformovat nikdy nemohla. Pod povrchem jsem se tedy stále snažila mít kontrolu i nad touto situací, ve které za Marií přijde, aby zjistila, jestli je vše v pořádku. Chce se i tak

trochu předvést, jelikož si náhle připadá mnohem důležitější a nádherná. Iréne se opět snaží dosáhnout svého a udělat si z Marie naoko přítelkyni, protože má v životě ráda pořádek. Kvůli svému svědomí, nikoliv kvůli Marii, chce vědět, že je se vším smířená a na nikoho se nezlobí. Zde se ovšem projevuje absolutní neobratnost v oblasti sociálního cítění a jednání s lidmi. Celou záležitost řeší poněkud neohrabaným a nešťastným způsobem. Pro ni dříve typická zaťatost a striktní tenze v těle se občas opět dere na povrch, čímž se snažím postavit do rozporu „staré a nové já“. Vždy, když vybuchne pod nánosem Mariiných výčitek a útoků, daří se jí nahodit zpět milou a mírumilovnou tvář, se kterou do situace za Marií vchází. Přes veškerou snahu vše stejně ve finále vyvrcholí hádkou. Pod Mariiným neúnosným psychickým nátlakem, výčitkami a osobním napadáním. Zde má Iréne stále navrch – až do chvíle, kdy ji Marie osočí ze lži o jejím původu a odhalí její pravé jméno. Iréne je opět okamžitě nejistá, raněná a ne příliš při smyslech. Proto je ve chvíli nepozornosti fyzicky napadena a přivázána za vlasy k jedné z konstrukcí. Ponížení je teď tedy opravdu hmatatelné a mísí se se strachem o budoucnost, kterou Marie může svým vlivem poškodit a zároveň změnit Petrelovo mínění o ni. V tomto okamžiku přichází Freder, což je pro ni další prohrou, když ji najde v situaci, kdy je bezbranná a ponížená. Z místa se jí nakonec podaří uprchnout – ovšem za cenu ztráty hrdosti a se spoustou obav o svou budoucnost.

Iréne byla mou první absolventskou rolí a zároveň první opravdovou divadelní zkušeností. Co se fyzické stylizace týče, nemusela jsem nic moc hledat a utvářet, jelikož vše přišlo samo právě díky již zmiňovanému zablokování krční páteře. Mým úkolem bylo vytvořit figuru, která není v prvním plánu jen přísnou a silně rozumem ovládanou dívkou, ale také skutečným, žijícím člověkem se všemi slabostmi a sny. Jak jsem ale již zmiňovala, bylo pro mne mnohem snazší najít si vše potřebné v tomto ve výsledku realistickém tvaru, v němž jsem si jistější. Přesto určitou stylizaci skýtala gesta a celkově fyzická stránka práce na roli. Našla jsem si pohyby a povahové rysy pro Iréne typické a ty následně trochu zvětšila. Vymyslela jsem si s pomocí režie a dramaturgie typické postoje, způsob sezení a gesta, která mi velmi pomohla podtrhnout celkový charakter. Stála jsem vždy rovně, převážně se založenýma rukama a povolovala se jen v případě nervozity nebo jiného narušení komfortní zóny. Dalším znakem bylo nervózní mnutí klíčních kostí v případech nejistoty, anebo smích na nevhodných místech. Hodně mi pomohl kostým od kostýmní výtvarnice Poliny Akhmetzhanové, který dokreslil

veškeré mé pohyby k dokonalosti. Většinou mi do sebe vše zapadne v okamžiku, kdy znám veškeré motivace, aranže, mám kostým a vše začíná nabývat na konečném tvaru. Kostým Iréne má něco z extravagance přehlídkových mol zkřížené s bussines módou. Měla být hezká, ale podivínská a přísná. Oblečená byla do upnuté sukně pod kolena, která se uprostřed provokativně rozevívá do mini sukně, k tomu bílou košili s naškrobeným vysokým límcem a vysoké černé podpatky. Kostým Iréne pomáhal navodit dojem, že jde o ženu, která svou podivnou přísnou dokonalostí muže odrazuje, ale zároveň v nich vzbuzuje zvědavost díky dávce sexappealu a extravagance, která se projevuje především v účesu. Vyčesaný přísný drdol bez jediného trčícího vlásku spolu s natočenou ofinou do geometricky přesné ruličky. Vše podtrženo tmavým líčením s ostrými hranami.

Choroby mládí mě v mnohém posunuly. Zjistila jsem, že jakmile se má představa o postavě propojí už od začátku s fyzikem, vše do sebe mnohem dříve zapadne a vše bude lépe fungovat. Práce je pro mě jednodušší a tím i zábavnější, jelikož si mohu dovolit během zkoušení různě variovat zvolené postoje a gesta, hrát si s nimi a být tak v pohybu svobodnější. Nemusím tolik přemýšlet nad tím, co mám dělat s rukama, mohu s nalezeným zajít i do extrému, abych zjistila, co funguje a co už je příliš. Dává mi to větší pocit jistoty a dříve ztrácím strach. Celý zkoušecí proces je pro mě uvolněnější a dokáže přinést mnohem více užitečného pro postavu. Také jsem si na základě zkoušení uvědomila, že mi pomůže, když mám nějakou danost hned od začátku, když vím konkrétně, jaká je režisérova představa a mohu co nejdříve používat správné rekvizity.

I když vím, že *Choroby mládí* měly mnoho nedokonalostí, zkoušely se všem příjemně a myslím, že byly velikým přínosem po každého z nás. To způsobila především skvělá atmosféra a režie Barbory Maškové, která vždy věděla, jak nás podpořit, kudy nás správně vést a měla ke zkoušení naprosto profesionální přístup. Inscenací žila a dávala nám obrovské množství motivace, energie a nápadů.

Jan Pařízek se k inscenaci vyjádřil slovy:

„Úpadek skupinky mladých lidí v závěru 20. let 20. století, kompenzace neexistence smyslu života dekadentními rozkošemi. Ačkoliv text nabízí jistou možnost generační výpovědi, inscenátorům se nepodařil najít správný klíč k jeho výkladu. Předváděné situace navzdory emoční vypjatosti působí značně nevěrohodně a nezáživně. Herecky se nepovedlo vystihnout ani jednu z postav

dostatečně přirozeně a uvěřitelně. I když si hra se souborem příliš nesesla, je nápaditá po scénografické stránce."⁵

S tím se v podstatě mohu ztotožnit. Myslím, že se nám příliš nepodařilo z dramaturgického hlediska nastínit pro diváka tu správnou atmosféru, která by jej vtáhla do děje, a tím získala jeho sympatie k postavám a neodváděla jeho pozornost během představení jinam. To je vzhledem k charakteru inscenace velká škoda. Mám pocit, že ve výsledném tvaru nezáleželo tolik na celkovém příběhu a osudu jednotlivých postav, jako na vizualitě jednotlivých obrazů, zobrazení chaotické doby a dobou zmítaných charakterech jednotlivých postav. Nemyslím si, že to bylo záměrem, ale zároveň i v tomto zpracování si mohl každý najít něco, s čím se mohl ztotožnit nebo co ho mohlo po celou dobu vést a probouzet jeho zvědavost.

2.4 Cizinec hledá byt

Druhá absolventská inscenace vyžadovala mnohem vyšší stylizaci ze strany herců pro všechny postavy točící se kolem hlavního představitele doktora Marka. Představovali jsme karikatury pokřivených charakterů, která ztvárňují různé vrstvy vesměs nepřívětivých Američanů točících se kolem hlavní postavy. Civilní doktor byl stavěn v absurdních situacích do kontrastu se silně stylizovanými okolními postavami. Režijním záměrem bylo ukázat skrze zveličené, povětšinou negativní vlastnosti, postupně gradující bezmoc Cizince a jeho ztrátu iluzí a naděje, že se mu podaří získat tolik potřebný byt či jen pokoj se stolem a židlí, kde by mohl dokončit svou práci.

Téměř každý ztvárňoval více postav najednou, což bylo přínosné pro každého z nás. Měli jsme možnost vyzkoušet si více různých charakterů a typů během jedné inscenace. Pro mne bylo asi největším oříškem ztvárnění madam Woolfové, bohaté, znuděné vdovy, prahnoucí po jakémkoliv vzrušení a vysvobození z letargického stereotypního života.

⁵ Zdroj: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-disk/choroby-mladi>

Zkoušení v prostoru se opět neslo v duchu nechtěného psychologizování, které pro naše pojetí nebylo žádoucí. Režisér Tomáš Loužný se ho snažil odbourat improvizacími cvičeními. Tento přístup u mě nepatří k příliš populárním, protože se v improvizaci necítím bezpečně i přesto, že dle slov spolužáků a vedení ročníku patří v herectví k mým silným stránkám. Herec při improvizacích vystupuje ze své komfortní zóny, což v něm (pokud na to není vyloženě zvyklý) vzbuzuje vždy jisté rozpaky. Scénky před aranžováním obrazu v prostoru mi však v případě Woolfové pomohly odbourat zábrany, uvolnit se a otevřít expresivnějšímu ztvárnění, které bylo režisérem požadováno. To bylo pro celkový tvar velmi důležité. Další pomocí mi byla přítomnost Juraje Deáka, který ze mě vždy v okamžiku, kdy jsem nevěděla, jak dál postupovat, dokázal dostat maximum, o kterém jsem ani netušila, že jsem ho schopná. Pro uvěřitelnost a živost inscenace je důležité nepřetržité napojení a reagování na hereckého partnera. Bez toho situace upadá v nazkoušený stereotyp, který přestane být zajímavý jak pro herce, tak pro diváka. Právě napojení nám ze začátku dělalo problémy, a proto jsme se se spolužáky v situaci s madam Woolfovou ztráceli a jen slepě plnili aranž. Mylně jsem se domnívala, že to je to, co se po mně chce v případě, kdy nejednám realisticky, ale expresivně. Tolik jsem se soustředila na plnění připomínek a aranže, až jsem zapomínala na to hlavní. Na to, že i když je Woolfová karikaturou, musí být živá. Jinak bude situace plytká a nezajímavá. Když jsem se prokousala improvizacemi, několikahodinovými zkouškami v přítomnosti Juraje Deáka a uvědoměním si, co především je třeba mít na mysli, dostala jsem se do fáze, kdy se mi začalo zkoušení dařit a konečně jsem zjistila, jak se mám dobrat uspokojivého výsledku.

Následovala ovšem kostýmová zkouška a s ní přišel stres spojený s kostýmem. Hlavní součástí měla být široká, železná konstrukce, přes níž se měla zapnout sukně. Sice jsme s ní celou dobu počítali, ale vůbec jsme si nedokázali představit, jak velká komplikace to pro nás bude. Chyba byla, že se nevyrobila hned zpočátku zkoušení a byla ponechána až jako součást kostýmu, který jsme dostali přibližně čtrnáct dní před premiérou. Konstrukce byla těžká, nešla vůbec snadno navléknout, skoro se s ní nedalo projít dveřmi a znemožňovala devadesát procent celé aranže, kdy jsem doktoru Markovi záměrně narušovala osobní prostor. Vše, co jsem dosud vybudovala, se zhroutilo, protože jsem při projíždění nebyla schopná myslet na nic jiného než na železnou konstrukci. Často jsme během studia slýchávali a následně se i sami přesvědčili, že překážka je pro herce přínosem a měl by ji vzít do hry. V případě konstrukce však byla překážka tak

velikou komplikací, že mě to jen rozhodilo a nepřineslo to vůbec nic. Asi dva dny se s ní stále počítalo, režisér opakoval, že je vtipným oživením a zvládne se to, ale po několikáté neúspěšné zkoušce mých obrazů usoudil i on, že v této fázi zkoušení je již nemožné ji zpracovat. A tak jsem se s konstrukcí s úlevou rozloučila.

Madam Woolfová měla kočičí, táhlé, zrudlé pohyby. Expresí tkvěla v mimice, vyšším tónu hlasu, rychlých střízích v okamžicích přítomnosti doktora Marka a specifické chůzi. Ostatní role se ubíraly podobným směrem a časové rozptyly mezi jejich střídáním byly velmi krátké. Myslím, že rychlé skoky z role do role pro nás byly přínosem a měli jsme tak v jediné inscenaci možnost vyzkoušet hned několik charakterů, naučit se mezi nimi rychle přepínat a ukázat tak svůj herecký rejstřík.

2.5 Rozhovory s astronauty

Třetí absolventskou inscenací byly *Rozhovory s Astronauty* v režii Zuzany Burianové. S tou jsme spolupracovali již během studia, především při dílnách s Jiřím Adámkem. Tady se velikost gest a celá stylizace posunula zase o úroveň výš. Hra je silně satirická, hraje si se slovy a je vesměs monologická. Úkolem bylo během krátkých, rychle se střídajících situací, uvést diváka do děje, aby se zorientoval v chaotickém sledu situací a střídání postav. Hra byla hodně výstřední a s jejím uvedením jsme se v České republice neměli šanci tolikrát setkat. Myslím, že pro nastudování není vůbec snadným kusem a o to větším soustem byla hra pro studentské divadlo. Je psána specifickým, zkratkovým jazykem, není typicky dialogická, hodně si hraje se slovy.

V našem případě byla volena jednoduchá scéna v podobě podlouhlého pultu. V jeho spodní části byla okna se závěsy s dírami. Převleky probíhaly buď přímo před diváky, nebo v méně viditelné části za pultem, vše ovšem přiznaně. Všichni jsme byli v podstatě po celou dobu na scéně.

Opět jsem neměla pouze jednu roli, ale rovnou dvě. Vše spočívalo ve vztazích matek ke svým au pair. Mým úkolem bylo ztvárnit Maren, přepracovanou, workoholickou, nevyrovnanou a věčně vystresovanou filmovou producentku, jež je svobodnou matkou dvou hyperaktivních holčiček v podání Adama Langer a Josefa Honzíka. Druhou postavou byla svou rodinou psychicky týraná a zakřiknutá au-pair s nízkým sebevědomím – Irina, plnící mnohem více úkolů, než má v popisu práce. U ní se postupně dozvídáme, že je zneužívána otcem dětí, které hlídá.

Při ztvárnění všech postav byl kladen důraz především na výraz a obecnější výklad konkrétních postav. Byly to spíše takové zkratky, charaktery měly hodně vykloubené. Nejednalo se o žádnou jemnou psychologii ženy, která hodně pracuje a má dvě děti, její vystavění tkvělo spíše ve znakovosti a zvětšování několika charakteristických rysů. Veliká exprese a stylizace vnějšími znaky do konkrétních typů byly hlavními pilíři celé inscenace. Tentokrát nebylo zapotřebí hledat hluboké vnitřní motivace, ale soustředit se čistě na napojení na ostatní a na co nejpřesnější vykreslení postav, sahající často až ke karikatuře. Reakce a napojení na herecké partnery jsou samozřejmě prostředky nutné vždy, v případě Rozhovorů s astronauty byly však ještě důležitější než kdy jindy. Hlavním důvodem byla rozvolněnost uchopení, kdy spousta věcí nebyla striktně dána aranží a my jsme měli jistou dávku volnosti. Proto je důležité být v neustálé pozornosti i přesto, že se téměř nikdy nejednalo o dialogy.

Zkušenost ze zkoušení *Rozhovorů s astronauty* mi přinesla především osvojení si dialogu s diváky a kontrolu nad mírou exprese do hraní vložené. Protože právě to je druh inscenace, která tím, jak si žije vlastním vesměs vnějškovým životem, velmi snadno strhává k přehrávání a tlačení na pilu. Ať už díky urputné snaze zapůsobit svým vtipem na publikum, tak si od něj vynutit nějakou reakci nebo ho vtáhnout do děje. To byly nejčastější chyby, které jsme řešili při reprízování. Tím, že jsme všechny vtipy založené převážně na slově velice dobře znali a bavili se u nich, mnohdy jsme až moc chtěli, aby je diváci nepřeslechli a zasmáli se jim také. Jenže paradoxně čím víc jsme tlačili, tím méně vtip zapůsobil a celkově hůř vyzněl. Také bylo ihned zřejmé, když někdo z nás vybočil z nastavené energie, narušil rytmus a chtěl do toho šlapat až příliš. Ani to repríze příliš nepomohlo.

Přesvědčila jsem se tedy, že i když se může zdát toto pojetí inscenování jednodušší ve své nekonkrétnosti, opak je pravdou. Nepřehnat to a udržet krok se zbytkem, to je opravdu složitá disciplína. Hlavně co se týče hledání alespoň nějaké přirozenosti, aby situace nebyly plytké a nepostrádaly pravdivost a uvěřitelnost. Také jsem se naučila, že je potřeba najít si typické rysy postavy – ty vypíchnout a nebát se je přehnat. To poslouží jako klíč k požadované stylizaci.

2.6 Pan Biedermann a Žháři

Poslední inscenace v Disku byla opět v režii Barbory Maškové, tentokrát komedie plná absurdních situací, které se lepí se na paty manželskému páru Biedermannových.

Šlo o klasickou konverzační komedii, která si už ze své podstaty žádá použití poměrně konkrétních prvků. Proto mi zkoušení a práce na roli dělala nejmenší problém ze všech našich absolventských inscenací. Ztvárnila jsem roli paní Biedermannové, ustrašené, ustarané a poněkud povrchnější dámy, která se snaží držet dekórum a úroveň i ve velmi vyhocených a podivných situacích. Ve společnosti je ráda obletována muži i přesto, že svého manžela miluje. Je to pro ni vybočení ze stereotypu, který jako žena movitého muže zažívá. Má přehnaný strach z požárů a žhářů a je ochotna obraně proti ohni a zločincům obětovat spoustu času, peněz a energie. Když se hned na začátku hry dozvídáme o hrozícím nebezpečí stran žhářů vydávajících se za podomní prodejce, má oči na stopkách a její ostražitost je na nejvyšší úrovni. Manžel je ovšem bláhový, nedůsledný a příliš důvěřivý a na jeho nepozornost oba tvrdě doplatí.

Komedií jsme jako ročník příliš mnoho nenastudovali, proto bylo častým problémem správné načasování a rytmus. Mnohokrát se stávalo, že vtip či reakce přišla příliš brzy či příliš pozdě a komika celé situace byla rázem pryč. Postupem procesu zkoušení a s blížící se premiérou se ovšem vše začalo rýsovat a práce i na této inscenaci každému z nás přinesla spoustu cenných zkušeností. I techniky týkající se zvládnutí komedie jsme si osvojili.

Paní Biedermannová se mi, jak jsem již zmínila, zkoušela velmi dobře. Myslím, že především proto, že jsem si již na chod Disku zvykla a získala větší jistotu ve všem, co dělám. Strach ze zkoušení téměř vymizel. Taktéž důvěra v režii Barbory Maškové patřila k okolnostem, díky kterým se mi pracovalo s větší lehkostí. V komedii typu *Pan Biedermann a žháři* se mísí civilní jednání se stylizací typickou pro komedie, jež zahrnuje například vypíchnutí základních charakteristických rysů postavy, přímý kontakt a řeč k divákům, „double take“, hodně expresivní reakce, dlouhé pauzy, než postavě dojde do hlavy některá informace a tak dále. Jak jsem již zmínila, správné načasování je pro komedie nezbytné, protože jenom tak může komicnost situace nejlépe vyznít. Je to druh disciplíny, kterou by měl ovládat každý herec a mít v tomto žánru jednu absolventskou inscenaci je, myslím, moc dobré. I když jsem ze začátku textu příliš

nevěřila, v prostoru se má nedůvěra vytratila a přesvědčila jsem se, že to může fungovat. Předmětem mé nedůvěry byly především sbory provázející celou hrou a vlastně i samotný děj, který je opravdu velmi jednoduchý. Divák v podstatě od začátku ví, jak to s manželi a se žháří nejspíš dopadne. Což je sice podstata komedií – divák by měl být napřed – ale v případě „Žhářů“ mi děj přišel ze začátku opravdu až příliš jednoduchý. Měla jsem dojem, že obecenstvo nemůže nic překvapit a nebude to pro něj zajímavé. Opak mě překvapil, ale definitivně utvrdil až před publikem. Vidět reakce a cítit energii návštěvníků, kteří s příběhem jdou od začátku do konce a věří, že to nemůže dopadnout tak, jak si od začátku myslí, je pro mě největším důkazem, že to může fungovat. Důležitost sborů se ovšem neprokázala ani před diváky.

Prostředky spojené s klasickou konverzační komedií jsem si osvojila snadno a věřím, že až se s podobným kusem setkám v praxi, nebude to pro mě představovat žádný větší problém, protože budu svobodnější a jistější hned od začátku zkoušení.

2.7 První zkušenost v praxi

Mé úplně první zkoušení mimo zdi DAMU byla sice malá role, zato zkušenost k nezaplacení. Měla jsem to štěstí, že jsem dostala nabídku na hostování na Nové scéně Národního divadla v inscenaci *Za krásu* v režii Daniela Špinara. Ten mě jako režisérská osobnost inspiruje a obdivuji jeho počiny již dlouhou dobu. Proto pro mě bylo šokující, když jsem dostala možnost nazkoušet ještě při škole inscenaci pod jeho vedením. Přípravy probíhaly v období, když jsme chystali v Disku Pana Biedermanna a žháře, takže jsem navíc měla šanci vyzkoušet si, jaké je pendlování mezi dvěma divadly a práci na dvou rolích zároveň.

V hlavních rolích byly čtyři herečky, většina ze souboru činohry Národního divadla, a poté jako hosté několik dalších děvčat (včetně mě) v rolích vedlejších. Daniel Špinar je osobnost svérázná, se smyslem pro detail a jeho názor na celkové pojetí divadla je mi blízký. Vše, co souvisí s jeho režijní osobností se právě v *Za krásu* silně promítá v názorech, které hlásal režisér Karel Hugo Hilar a s nimiž se Špinar evidentně ztotožňuje. Má rád živé divadlo, ve kterém tvůrci jen slepě neinscenují klasické hry v dobových kostýmech a dekoracích, tak jako stovky tvůrců před nimi. Takové divadlo, které dává divákovi možnost přemýšlet, popustit uzdu vlastní fantazii a tvůrci naprostou svobodu a prostor pro aktuálnost zpracování. Chce herce, který myslí, který je součástí celku, a ne jenom slavné

jméno slepě spoléhající na svou slávu. Nezajímají ho názory kritiků zastydlých v letitých nefungujících divadelních konvencích. Je odvážný, nebojí se mít svůj názor, který převádí bezostyšně na jeviště.

Díky *Za krásu*, jsem si uvědomila, jak moc toho mají tito dva režiséři společného. Hilar přišel do Národního divadla v roce 1921 a spustil okolo svého působení rozruch. Dělat revoluci v Národním divadle byla nevídaná troufalost. Usiloval o moderní divadlo (stejně jako nyní Špinar) a setkal se s nevolí a kritikou. Daniel Špinar při svém příchodu a s ním spjatými revolucemi pod záštitou *Nová krev* v ND také sklidil z počátku vlnu kritiky. Setkal se s nevolí kvůli obnově hereckého souboru, kvůli rušení zaprášených inscenací, které se hrály v rekordním počtu repríz a které pro nynější repertoár byly už nežádoucí. Kritika se s moderním pojetím klasických kusů na půdě Národního divadla také často neztotožňuje a Špinar je za jejich inscenování občas terčem drsných recenzí. Oba se stali uměleckými šéfy činohry ND kolem třicátého věku života (Hilar ve třiceti šesti letech, Špinar ve třiceti čtyřech). Oba mají svůj nezaměnitelný rukopis a probudili ND k životu.

Nehrálo se na jevišti, ale v hledišti na starých zelených sedačkách *Nové scény*, s replikou spadlého lustru z „kapličky“ uprostřed (jako metaforou pro čím dál častější pletení si staré budovy divadla s muzejním exponátem). V obsazení jsme byly samé ženy, všechny v totožném kostýmu, alter ega K. H. Hilara. Text dával dohromady režisér spolu s dramaturgyní Martou Ljubkovou. Vznikl jako pocta K.H. Hilarovi a Špinar jeho prostřednictvím deklamoval i své názory. Stylizovaly jsme se sice do mužské postavy, přesto nebylo vyžadováno se jako muži vnějškově chovat. Naopak, ženská energie byla žádoucí. Prvky mužského vzezření a pohybů jsme tak používaly minimálně, pouze v případě posedu, pevného postoje nebo v improvizaci v druhé polovině hry, ve které jsme se oslovovaly v mužském rodě. Součástí byla i náročná píseň z pera Matěje Kroupy využívající vysoké tóny podkreslující slova psaná Hilarem jako zážitek po první mrtvici.

Úkolem nás – externistek – bylo podtrhovat akcí repliky čtyř hlavních hereček. Špinar chtěl, abychom do zkoušení vložily každá něco ze sebe, proto jsme často tvořili společně. Režisér byl nakloněn vyslechnout a případně použít naše nápady. Vše plynule vedlo k premiéře moderní, harmonické a neotřelé inscenace, jejíž součástí jsem byla velmi ráda. Pro mne tato první zkušenost byla velmi cenná,

především kvůli spolupráci s pro mě velmi významnou režisérskou osobností, a navíc přímo v Národním divadle.

2.8 Národní divadlo Moravskoslezské

Po jedné z repríz *Chorob mládí* přišla nabídka na hostování v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě, kterou jsem s radostí přijala. Pod režijním vedením Ivana Krejčího jsem tam nazkoušela Ostrovského komedii *Výnosné místo*.

Role, kterou jsem zde ztvárňovala, byla Pavlína, jedna z dcer drsné matky, jejíž největší snahou je své dcery co nejrychleji provdat bez věna za nějakého bohatého ženicha. Pro mne to bylo další poprvé, tentokrát první velká role v praxi. Satirická komedie si s hořkostí utahuje z úplatkářů a movitých lidí bez morálky. Hra je zajímavá tím, že nemá v podstatě jedinou kladnou postavu. Všichni jsou nějakým způsobem zkažení – i ti, kteří se na začátku tváří jako dobří lidé, mají nějaké špatné vlastnosti či zvyky, projevující se postupem času. Text je na můj vkus až příliš obsáhlý a jistě by mu neuškodilo pár škrťů. Není také komedií v tom pravém slova smyslu, komičnost je třeba hledat až při stavbě jednotlivých situací. To se v našem případě příliš nepodařilo. Hra je dlouhá, situace negradují a v množství dlouhých dialogů se divák postupně začne ztrácet a nudit.

Při zkoušení samotném jsem měla snad doposud největší problém. Nedokázala jsem stanovit, nakolik má být role realistická a nakolik stylizovaná. S tím jsem bojovala v podstatě po celý čas zkoušení a musím přiznat, že jsem si věci ujasnila až po několika reprízách. Často jsem až příliš psychologizovala, protože jsem si špatně vyložila režijní připomínky. V tomto důsledku poté zanikla spousta humorných situací. Došlo také k vzájemnému nepochopení s režii a vzhledem k tomu, že jsem byla již v profesionálním divadle, nikdo se se mnou příliš nemazlil a neztrácel se mnou čas. Nedílnou součástí viny nesla má přílišná nervozita z cizího prostředí, strach z očekávání ostatních a stud před zkušenými kolegy. Díky těmto negativním faktorům jsem si vytvořila bloky, které způsobily mou častou zmatenost, bezmyšlenkovité jednání v aranži a slepé opakování nazkoušeného, což se mi podařilo překonat až dlouho po premiéře. Strach mě paralyzoval natolik, že bylo prakticky nemožné cítit se svobodně a zkoušet si osahávat hranice během zkoušení.

I přesto, že jsem s výsledkem nebyla spokojená, si myslím, že pro mne tato příležitost byla dobrou školou. Hrál se v divadle Antonína Dvořáka, což je krásný

a (v porovnání s Diskem) obrovský prostor. Před touto zkušeností jsem měla dojem, že s naplněním většího prostoru nemám problém. V Ostravě se ukázalo, že opak je pravdou. Ze strany režie i uměleckého šéfa jsem často slýchala, že jsem zvyklá na malý Disk a veliké jeviště Antonína Dvořáka neumím svým herectvím naplnit. Až do premiéry jsem se tedy celkem trápila, ale jakmile opadl všechný stres ze zkoušení a také dohled režie, vše šlo rázem samo.

V reprízách jsem postupně pociťovala větší a větší radost z hraní a chuť si roli osahávat i z jiných úhlů. Na prostor jsem si zvykla a zamilovala si ho. Postupně jsem přece jen přišla na to, jak Pavlínu uchopit. Roli slušela mnohem větší stylizace, než k jaké jsem se odvážila na zkouškách. Pavlíně vyloženě prospívalo naivní, přihlouplé jednání odrážející se v jejím chování zejména nejistotou ve vlastních tvrzeních a naprostou důvěrou v tvrzení ostatních. Dlouho jí trvá, než něco pochopí, vzorem je jí sestra, která je starší a matčinou oblíbenější. Vzhlíží se v její lstivosti a cílevědomosti v dosažení zajištěného života plného dárků, poflakování a bohatství. Pavlína je ovšem hodnější než sestra, a tak jí dělá dosažení cílů, které jsou jí od dětství vštěpovány do hlavy, veliký problém – zvláště, když se zamiluje do Žadova, který ji nemůže (nebo spíše nechce) tento druh zajištění dopřát. Žadov je další z postav, která se tváří jako kladná, avšak jeho zatvrzelost a tvrdohlavost ho dohání k chování a činům, které ho ukazují v jiném světle. Tvrdí, že se dá vydělat na pořádné živobytí i tvrdou prací, čímž je všem ostatním pro smích a sám postupně zjišťuje, že to opravdu tak snadné není. I přesto svou chybu nepřiznává. Pavlína je zprvu naváděna sestrou a matkou, poté ji Žadov, který je do ní bláznivě zamilován, zlomí ve víru, že bez úplatků se budou mít také dobře. Po roce však vidíme, že Pavlína je nešťastná, že není rozmazlovaná tak, jako její sestra a žije v bídě a nudě, zatím co manžel je od rána do večera v práci. Matka i sestra ji navštíví a vštěpují jí do hlavy, že takhle žít nemůže a že se musí svému muži postavit. Pavlína tedy podle jejich rad zakročí, ovšem, jak je jejím zvykem, velmi neohrabaně. V situaci, kdy se dohaduje s Žadovem a požaduje po něm, aby byl jako ostatní a řekl si svému bohatému strýci o větší plat a lepší – výnosnější místo. Je hysterická a nekompromisní. Ze začátku zkoušení jsem v této situaci volila realističtější reakce a chování, což jí ovšem neslušelo. Až postupem času jsem si v ní našla komičnost, jež byla zajímavější a pro inscenaci funkčnější. Když ho přesvědčí, aby skutečně za strýcem zašel, jde ho doprovodit. I tady jsem později upustila od jakéhokoliv

psychologizování a uchýlila se spíše ke směšnějším gestům. Stylizovala jsem se do hloupé, naivní dívky s komickým smíchem a přihlouplou mimikou.

Jak jsem již zmínila, celkově bych práci na roli Pavlíny nepočítala mezi mé nejzdařilejší, ale jako vše ostatní, i toto zkoušení bylo pro něco dobré. Právě tady jsem měla prozatím největší problém s nalezením míry stylizace, se kterou do toho mohu jít. Respektive se nejednalo o žádnou stylizovanou hru, ale přesto byla nutnost odklonit se od civilního, a naopak vypíchnout a zkarikovat některou ze stěžejních vlastností. Dělal mi problém vypustit z hlavy přesvědčení, že je Pavlína určitě jen nepochopená a je to normální mladá dívka. Dlouho mi trvalo naučit se ji brát s větším nadhledem a udělat si z ní trochu legraci právě skrz komediální prvky. Uvědomila jsem si, že je často nutné nedržet se jen zbytečného a zatěžujícího psychologizování.

2.9 Angažmá v Klicperově divadle

Po úspěšném absolvování konkurzu jsem na jaře 2019 dostala angažmá v Klicperově divadle v Hradci Králové. Zde jsem zažila sice náročnou ale také velmi cennou první sezónu. Ihned po nástupu mě čekaly hned tři přezkušování. Opět nová zkušenost, ze které jsem měla na začátku strach. První, co jsem měla předvést, bylo převzetí role, o které toho moc nevím – navíc ze záznamu. To jsem vnímala jako veliký nátlak (samozřejmě především ze své strany). Podle reakcí kolegů však přezkoušení dopadla úspěšně a mé obavy byly zbytečné. Vnímám to ovšem jako další hereckou disciplínu, kterou bych se měla naučit lépe ovládat. Opravdu to však není jednoduché. Času na naučení nebývá mnoho a zkouška v lepším případě s režisérem, bývá často jen jedna. Neznáte motivace, text si nestihnete v prostoru vůbec osahat a učíte se především aranže z videa. Často jsem měla pocit, že nejsem schopná si roli úplně přivlastnit a správně se do ní vžít. Chápu ale, že pro chod divadla jsou tato opatření zkrátka nezbytná. Zde však úkol ohledně výše stylizace udělal herecký kolega přede mnou, já se jen snažím převzít jím nastavenou úroveň a zjistit si o postavě a jejím uchopení co nejvíce informací.

2.10 Zkoušení s Adamem Skalou

Jedním z příkladů, na kterých mohu demonstrovat problematiku, kterou se zabírám, je zkoušení s režisérem Adamem Skalou, kterým jsem prošla v rozmezí září–prosinec 2019. byla to má první role v angažmá. Časový úsek, ve kterém se zkoušení odehrávalo, je na poměry profesionálního divadla nezvykle dlouhý.

Důvod je prostý, přesto velmi neobvyklý. V den premiéry, na konci října, nám bylo sděleno, že inscenaci hrát nemůžeme z důvodu neudělení autorských práv. A tak se text ještě několikrát upravoval a inscenace se přezkušovala, až došla do zdárné premiéry v prosinci téhož roku.

Nejen, že to bylo mé první regulérní zkoušení v Klicperově divadle, ale především pro mě byla novinkou forma režijního pojetí této inscenace. Režisér Skala má velmi specifický rukopis a dle mého se díky svému odlišnému a výraznému stylu začíná zapisovat do povědomí divadelního světa.

Vraťme se ovšem k samotnému režijnímu pojetí. Skala vyžaduje přehnaná gesta, velmi hlasitý projev, vše je několikrát zvětšeno, často spadá do parodických gest, a sám své počiny nazývá divadelní groteskou. Během studia na DAMU jsme nikdy nepřišli do styku s někým, kdo by nás vedl k podobnému typu herectví, takže jsem měla veliký problém přijít na to, jak se dopracovat k požadované míře stylizace. Člověk si začne připadat najednou nesvůj, protože musí vystoupit ze své herecké komfortní zóny, ve které je zabydlený po dosavadních zkušenostech. Skalovo vidění se s realismem dosti tluče. Přesto se i tato forma musí umět zahrát tak, aby divák s postavami a s příběhem šel, aby byl příběh přes svou stylizovanost uvěřitelný a karikatury, které herci na jevišti vytváří, nebyly jen jakýmsi mrtvým objektem, ale skutečnou bytostí plnou života jednajících v dramatických situacích.

A právě to je problém, který jsem řešila v podstatě až do premiéry. To, jak vdechnout své postavě život a zároveň dodržet požadavky režie ohledně stylizace. Podmínky byly ztíženy tím, že se text a veškeré okolnosti, jako třeba vztahy s ostatními postavami, třikrát pozměnily.

Jednalo se o adaptaci propojující film Woodyho Allena *Spáč* a knihu *Až spáč procitne* od H.G. Wellse. Jak jsem již zmiňovala, zkoušení se protáhlo, protože původní verze nebyla po nazkoušení schválena právníky Woodyho Allena, a proto se zpracovala verze nová, vycházející jen z knižní předlohy Wellse. Charakter mé postavy zůstal naštěstí téměř nezměněn, takže nová verze mi přinesla komplikaci především ve vztazích k ostatním postavám a po stránce textové.

V rámci svého profesního rozvoje jsem se při zkoušení dostala do složité situace. Jak již bylo mnohokrát řečeno, režisér usiloval o inscenaci silně stylizovanou jak scénograficky, hudebně, kostýmově, tak v neposlední řadě i herecky. Zpočátku mi v naplnění režijních představ bránil mnohokrát zmiňovaný

strach. Obava, že když vše přeženu tak, jak se po mně chce, nebude to fungovat a budu z celku vybočovat jako herečka, která přehrává. Přehrávání se však po mně paradoxně chtělo. Hledala jsem tedy potřebnou míru exprese, a přitom se bála, že čím víc stylizovaná budu, tím méně budu přirozená a uvěřitelná. Postupem času, když se hra začala formovat a nabírat celkovou podobu a já měla možnost pozorovat vše okolo, jsem si uvědomila, že můj herecký projev je jen malou dílčí součástí celé inscenace. Všechny součásti celku jsou na sebe úzce navázány, řádně promyšleny a jejich harmonie či disharmonie vytváří celkové dílo. Tudíž režijní záměr, jímž je veliká míra stylizace, je nejen pro hereckou část, ale pro celkový výsledek důležitý. Jenom souladem všech složek může dojít ke správnému naplnění režijního záměru. V jistém okamžiku mi zkrátka došlo, co konkrétně musím naplnit, abych zapadla do konceptu.

Problém s hledáním správné míry nastal během prvních aranžovacích zkoušek, kdy jsem často byla vyzývána k „nepsychologizování“ celé situace. Jenže jak má být mé jednání potom věrohodné? Denně jsem se ptala sama sebe a ze svých výkonů během zkoušek měla pocit, jako bych se znovu ocitla v amatérském divadle, kde jsem jen slepě odříkávala naučené intonace. Vlastně se stále ještě ptám, zda lze tento žánr vůbec skutečně prožít? A je to potřeba? Nebo je to naopak nežádoucí? Podle mého názoru je to především o tom, naladit se na stejnou vlnu s hereckými partnery, abychom všichni hráli v podobné míře exprese. Důležité je správné načasování. Skala po mně chtěl jasná, pevná gesta, se kterými jsem neměla příliš plýtvat. Rychlé střihy z mrchy do přehnaně milé dívky. Vše o několik procent větší, než jak bych to obvykle hrála. Vypíchnout pár hlavních charakteristických rysů, ty maximálně zvýraznit a v podstatě z nich na jevišti vytvořit karikaturu.

Postava, kterou hraji, je přitom pro toto pojetí perfektní. Dokonce si někdy myslím, že to mám ze všech kolegů nejjednodušší. A přesto jsem nebyla schopná podat výkon, za kterým bych si stála. Pozorovala jsem své kolegy Annu Peřinovou a Kryštofa Bartoše v hlavních rolích, kteří byli ve svém počínání perfektní a ptala se sama sebe, jestli je to především tím, že s Adamem Skalou zkoušeli podobné věci již během studia. Byl to jejich ročníkový režisér a jsou tak na jeho metody zvyklí. Chci najít cestu k oné suverenitě, se kterou k úkolu oba přistupují. Vypozorovala jsem, že možná právě na suverenitě to celé stojí. Jinak situace nefungují a výstupy nejsou důvěryhodné. Z herce v tomto případě musí vyzařovat sebevědomí a za žádných okolností nesmí být dán najevo ani kousek pochybnosti.

Jinak výsledek nefunguje a celek se rozpadá. To samé ale platí i v opačném případě. Pokud jeden z celku válčuje ostatní (nemá-li to v charakteristice postavy), stává se situace úplně stejně nefunkční. Najít rovnováhu není vůbec snadné.

Hraji Madam Beriju, prolhanou, zákeřnou a nelítostnou šéf generálku ozbrojených složek, která manipuluje se svým hloupým bratrem, vládcem celé říše, aby ji posléze mohla ovládnout ona sama. Berija je sebevědomá a jde z ní strach. Zároveň ale umí být velmi vypočítavá, pokud jde o jednání ve svůj prospěch. Když potřebuje hlavního hrdinu zmanipulovat, aby byl na její straně, dokáže se chovat velmi mile. Musím říci, že jsem své postavě rozuměla od samého začátku, ale uchopit věc s vtipem a nadsázkou mi zkrátka činilo potíže.

Adam Skala se na zkouškách projevuje velmi expresivně a dokáže herce milým a poněkud vtipným způsobem dostat tam, kam potřebuje. Má poměrně jasnou představu, ale pokud někdo přijde s funkčním nápadem, nebrání se jeho využití. Mám pocit, že základem Skalovy grotesky je hlasitá mluva a komunikace s diváky. Samozřejmě Když to hodně zjednoduším. Divák si k postavám nevytvoří příliš silná pouta, za to jde s příběhem od začátku do konce, protože to, co vidí, je dokonalá smršť v tom nejlepším slova smyslu. Situace střídá situaci, gag střídá další a vše šlape jako hodinky. Ovšem drsný humor, jenž je pro Skalu typický, nemusí být pro každého stravitelný. Mě z mých počátečních rozpaků dokázal svou bezprostředností dostat do kýženého cíle, kterým je pro mě pocit přirozenosti a volnosti v extrémní stylizaci, na kterou se zatím ze začátku nikdy sama necítím.

Často přemýšlím, zda jádrem celého mého problému ohledně stylizace není pouze stud. I při tomto zkoušení jsem cítila veliký tlak z toho, že nebudu vtipná, ale trapná. Z očekávání, které má ode mě vedení divadla. Strach ze zklamání důvěry, která ve mě byla vložena, když jsem byla přijata do uměleckého souboru. Dále jsem cítila, že se nedokáži dostatečně uvolnit a být v roli právě kvůli sebekontrolě, která vítězila nad bytím v situaci. To pramenilo především z již zmíněného strachu a dále také ze studu před profesně staršími kolegy, ačkoliv jsem se s některými z nich znala ze školy. Všechny zmíněné okolnosti a má neschopnost se od nich oprostit jistě z velké části zapříčinily, že jsem měla se zvládnutím pro mě nového stylu zkoušení a hraní problém. Protože jak jsem již zmínila, pokud chci dosáhnout konkrétní míry stylizace, která je ode mě vyžadována, je potřeba být především uvolněný a suverénní.

Zkoušení probíhalo standardně dva měsíce, až jsme zdánlivě zdárně došli k premiéře, která se ovšem nakonec nekonala. V tomto prvním zkoušecím období jsem měla pocit, že jsem úkol relativně zvládla. Jak je mým zvykem – v období generálek jsem se začala uvolňovat a ve své roli správně fungovat. V rámci přezkušování do nové verze, na které byl nakonec jen týden, se ovšem veškerá moje pracně nabytá jistota zase vytratila. Představení se poté ve své nově nazkoušené podobě odehrálo pouze dvakrát, načež přišla koronavirová opatření. Takže jak to bude s osudem celé inscenace, jejíž nové nastudování nemá nikdo z nás pořádně ukotvené, je ve hvězdách.

Když jsem se zamyslela nad tím, kdy přesně nastal bod, ve kterém jsem dokázala naskočit na Skalův styl, došlo mi, že to bylo skutečně až ve chvíli, kdy fungovala celá scéna, kostýmy, světla a hudba jako jeden celek, podporující naše počínání si na jevišti. V tu dobu jsem získala tu největší jistotu a mohla jsem být přirozená a uvolněná ve své stylizaci. I přesto lze podle slov uměleckého šéfa Pavla Kheka dát Berie drsnější a suverénnější podobu. S tím samozřejmě souhlasím a doufám, že v nové podobě inscenace *Spáč* dokážu být postupem času ještě uvolněnější a snad i lepší, než jsem byla ve verzi původní.

Závěr

Ze svého průzkumu jsem si odnesla fakt, že tyto dva termíny mají mezi sebou silnou vazbu, ale žádná pomyslná hranice mezi nimi nejspíš neexistuje. Vše, co je na jevišti stylizované je v podstatě umělé a už ze své podstaty tak nemůže být přirozené. Stylizace si ve výsledku vyhledává specifické znaky a ty použije ke zkratce, která je pro ni stěžejním prvkem. Když naopak mluvíme o přirozenosti na jevišti, nemůžeme o ni hovořit v jejím základním, pravém slova smyslu, ale musíme si uvědomit, že hovoříme o přirozenosti na divadle. Ta má svá specifika. Přirozenost na jevišti je něco pravdivého a uvěřitelného.

Jejich vzájemná potřeba je však nepopiratelná. Někdy sice inscenace záměrně používá silnou nerealistickou expresi a někdy se naopak zase snaží být pouze realistická. Ale nic není černobílé. I když je použita velká stylizace, přesto pochopitelně chceme, aby inscenace byla uvěřitelná. Stylizovaný nemůže být sice přirozený, ale zároveň se tento pojem automaticky nerovná pojmu nepřesvědčivý. Proto potřebujeme vždy ve všem hledat a spatřovat pravdivost. Tím se postavám a inscenaci vdechne život – a právě to je hlavním úkolem pro tvůrce. Jedině tak s ní bude chtít divák jít, napojí se na příběh, na postavy, nechá se unášet příběhem a vtáhnout do děje. Ať se tedy v dnešní době jedná o jakoukoliv inscenaci, většinou v ní nalezneme nějaké prvky stylizace a zároveň i prvky přirozenosti – tedy pravdivost a uvěřitelnost.

Celá podstata práce tkví ve snaze nalézt přirozenost ve stylizaci. Vlastně stále nevím, co lze dnes považovat za čistě stylizované divadlo a co ne, protože hranice se stírají. A v tom tkví celá problematika. Uvědomila jsem si, že vše je o nalezení rovnováhy v daných inscenacích s konkrétními režiséry. S každou další zkušeností si více ujasňuji, jak k onomu hledání přistupovat. Důležité je nebát se osahat si roli během zkoušení s větší mírou exprese, protože ubrat mohu vždy. Navíc to do celého procesu většinou přinese něco cenného. Je důležité věřit v daný tvar a nebát se mu plně oddat. Dát do role vždy něco ze sebe a tím jí vdechnout autenticitu a uvěřitelnost, která je pro inscenování a následné přijetí diváky důležitou součástí.

Reference

1. **Pavis, Patricie.** *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
2. **Červená, Vlasta, Daneš, František a Filipec, Josef.** *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha : Academia, 1978.
3. **Donnellan, Declan.** *Herec a jeho cíl*. Brkola : Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
4. **Malý, Ondřej.** Publicistický magazín. *Kultura.cz*. Česká televize, Praha : Česká televize, 23. Leden 2011.
5. **Lukavský, Radovan.** *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
6. **Stanislavskij, Konstantin Sergejevič.** *Moje výchova k herectví*. Praha : Athos, 1946.
7. **Vostrý, Jaroslav.** *O hercích a herectví*. Kant : Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7437-141-7.
8. **Brockett, Oscar G. a Hildy, Franklin J.** *Dějiny Divadla*. Praha : Rybka Publishers, 2019.
9. **Couch, Aaron.** Interviews: the hollywood reporter. *The hollywood reporter*. [Online] HEAT VISION, 17. říjen 2017. [Citace: 4. 8 2020.] <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dark-knight-heath-ledger-asked-christian-bale-hit-him-real-1049304>.
10. **Brecht, Bertolt.** *Myšlenky*. Praha : Československý spisovatel, 1958.
11. **Zezulová, Lenka.** *Lidská přirozenost, Diplomová práce*. Katedra občanské výchovy, Pedagogická fakulta. Brno : Masarykova Univerzita, 2009. Diplomová práce.
12. **Pecha, Jiří.** O představiteli pozoruhodných divadelních a filmových rolí. *Portréty*. Česká televize, Praha : Česká televize, 4. Říjen 2005.