

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIVADELNÍ SOUBOR

Inscenační tvorba v ansámblovém prostředí

Zuzana Černá

Vedoucí práce: MgA. Milan Šotek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 17. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Dramatic theatre acting

MASTER'S THESIS

THE REHEARSAL PROCESS IN A DRAMA ENSEMBLE

Zuzana Černá

Thesis advisor: MA Milan Šotek, PhD

Thesis examiner: MA Juraj Deák

Day of thesis defense: 17. 6. 2020

Academic title granted: MA

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p>Divadelní soubor</p> <p>Inscenační tvorba v ansámblovém prostředí</p>
--

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá divadelním souborem a jeho jednotlivými složkami, principem ansámblovosti a jeho původem. Snaží se nahlédnout výhody a nevýhody ansámblové tvorby ve stálém angažmá (či jeho obdobách) – a to především z pozice herce, ve vztahu k vlastním zkušenostem. Podrobnosti následně zkoumá na historických případech ansámblových souborů, současném příkladu jednoho z francouzských národních divadel, Comédie-Française, a reflektuje dosavadní vlastní empirické poznání inscenační tvorby.

ABSTRACT

This master's thesis „The Rehearsal process in a drama ensemble“ pursues about a drama ensemble and its' components, the principle of ensemble rehearsing and acting, and ways of its' origin. The thesis tries to observe advantages and disadvantages of rehearsal process in a drama ensemble (or in analogue equivalents) from the actor's point of view, based on writer's own experiences. Details are analyzed at examples of drama ensembles in the past, are described on the structure of one of the today's French national theaters, Comédie-Française, and reflects own empirical experiences of rehearsal process up to now.

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě děkuji celému kolektivu Činohry 16:20, který mi dal dostatek podnětů ke zvolení tématu této závěrečné práce.

Za vedení této práce, trpělivost a možnost propojit studium s praxí na skvělé profesionální scéně děkuji MgA. Milanu Šotkovi, Ph.D., za množství materiálu, zkušeností a režijní i osobní podporu MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D.

Rovněž děkuji prof. Janu Císařovi, jehož článek „Ansámblové herectví včera a dnes“, uveřejněný v časopise *Disk*, mi byl velkým zdrojem pro komparování vlastních myšlenek a dojmů.

Dále mé poděkování patří vedení ročníku — doc. Mgr. Milanu Schejbalovi, prof. Jaroslavu Vostrému a prof. Zuzaně Sílové, hereckým pedagogům MgA. Miroslavě Pleštilové, Mgr. Tomáši Pavelkovi, Ladislavu Mrkvičkovi a speciálně poté Michalu Pavlatovi, který mi za ten krátký čas, který nám bylo poskytnuto spolu strávit, vetknul do srdce několik základních hereckých pravd, které už nikdy nezapomenu.



OBSAH

Prohlášení, upozornění

Evidenční list

Abstrakt / Abstract

Poděkování

Obsah

Úvod	8
1. Souborovost a souhra	9
2. Historie	
2.1. Stručné shrnutí vývoje — směrem k souborové hře	10
2.1.1 Komedialní a literární linie	15
2.1.2. Sériovost a repertoárovost	16
2.2. Vznik ansámblových divadel	18
2.2.1. Vznik ansámblových divadel v polovině 60. let 20. století na příkladu Divadla za branou a Činoherního klubu	20
3. Současnost	
3.1. Comédie-Française	23
4. Vlastní zkušenost s inscenační tvorbou	
4.1. Činohra 16:20	33
4.2. Absolventská role	39
4.3. Záskoky	41
4.4. Příslušnost k souboru	45
4.4.1. Kmenový režisér	47
4.4.2. Hostování a „přehostování“	49
4.4.3. Negativní aspekty stálého angažmá, a působení v souboru	51
5. Závěr	52
Seznam zdrojů a použité literatury	53

Příloha

ÚVOD

Již během prvních let studia na Divadelní fakultě se herec dostane k mnoha otázkám, jejichž rozhodnutí může velmi ovlivnit celou jeho následující kariéru. Je mou cestou stálé angažmá, nebo spíše „volná noha“? V čem vidím největší možnost svobodné tvorby? Jak se srovnat s výraznými individualitami, kterých je v tomto oboru nespočet? Je moje postavení v rámci studentského kolektivu takové, jaké budu mít i v kolektivu profesionálním? A chci se během studia soustředit na vztahy v ročníku, nebo spíše na svůj osobní rozvoj? Je ale takový rozvoj jednotlivce možný bez rozvoje celku?

Jedna z definic Otakara Zicha zní, že *„Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně.“*

Pokud si tuto definici rozebereme na prvočinitele, dostaneme se ve vztahu k této práci ke třem důležitým slovům — vespolečné | jednání | hrou. Pro samotnou možnost předvedení dramatického díla není nikterak určující, zda se herci na scéně vidí poprvé. Je ale pro jeho kvalitu důležité, zda vespolečnost jednání herců nespočívá pouze v bytí na stejném místě v přítomný okamžik. Od počátku divadelního vývoje se význam vespolečnosti měnil — od antického chóru, přes herecké hvězdy, až po převažování divadel repertoárového typu, jaké známe v našich zeměpisných šířkách dnes.

1. SOUBOROVOST A SOUHRA

Představme si divadelní provoz jako Vennovy diagramy¹ pojmenované DIVADLO — na jedné straně je divadlo jakožto lidský potenciál, na straně druhé divadlo jako instituce (případně můžeme přidat třetí diagram zastupující divadlo jako budovu). Uprostřed se nám poté protne herecký ansámbli. Tato podmnožina ovšem ještě sama o sobě obsahuje dva soustředné kruhy — větší kruh je umělecká a inscenační tvorba, menší poté ansámblová (sou)hra.

Divadelní soubor je organismem, který může fungovat i prostou koexistencí vedle sebe, přestože je třeba, aby byly jednotlivé orgány navzájem cévně propojeny (i s produkčními, technickými a jinými složkami). Co se ale stane, když jsou tyto složky spolu nejen propojeny, ale přímo na sebe napojeny? Když tento celek začne společně dýchat? V takovém případě vnímám opravdový původní význam slova *ansámbli*, jenž vychází z francouzského *ensemble*, což znamená *spolu, společně*. Takový celek vidím více jako symbiotický vztah, kdy se nejen divadlo neobejde bez hereckého ansámbli, ale tento se zároveň naprosto vědomě neobejde bez svého divadla a všech jeho součástí.

Stejné propojení pak může, nebo nemusí fungovat i mezi herci. Ti mohou mít smlouvu ve stejném divadle, a přece nebýt ansámbliem. Myslím, že mnohem jednodušší podmínky ansámblové spolupráce vznikají na menších scénách, resp. v divadelních domech s menším počtem herců v souboru. To ale neznamená, že by v domech větších byly obdobné podmínky zcela vyloučeny. Naopak jsou velmi potřeba i při tvorbě velkých klasických her s početným obsazením. Jde jen o to najít ty správné prostředky a umět docházet k více kompromisům.

Jaké tedy jsou vůbec podmínky pro to, aby se v souboru vytvořily podmínky pro skutečně společnou ansámblovou tvorbu? Domnívám se, že to je především minulost, přítomnost a budoucnost — vědomí tradice, budování osobních vztahů a chuť hledat společnou cestu.

¹ Tedy navzájem se protínající množiny zakreslené kružnicemi.

2. HISTORIE

2.1. STRUČNÉ SHRNUÍ VÝVOJE – SMĚREM K SOUBOROVÉ HŘE

Od počátků zaznamenané divadelní historie se divadlo s elementem souhry přirozeně hojně setkávalo. Již v antickém dramatu hrál (po jednom, dvou, později třech hercích) svou neodmyslitelnou a nezastupitelnou roli chór. Pro čitelnost gestických znaků musely být pohyby zjednodušené, ale také velmi přesné. Dá se předpokládat, že pohybová složka nebyla pouze doménou protagonistů, ale v rámci posunu děje a zjevování aktuálních emočně-motivačních změn připadala jakási „gestická choreografie“ právě také sboru. Pravděpodobně sice připomínala spíše vojenské cvičení než gesto motivované psychologicky, nenašli bychom tu ovšem příbuznost například s metodou biomechaniky Vsevolta Mejercholda? Pro toto jasné vyjádření tedy bylo potřeba, aby sbor fungoval „jako jeden muž“, což vyžaduje zajisté nejen fyzickou vybavenost a tělesnou připravenost, ale také vědomí celistvosti, cítění rytmu a zodpovědnost každého jednotlivce za celek. Zároveň chór musel velmi přesně sou-hrát s hercem –agonistou, a dávat mu tak nejen oporu, ale i odraz pro možnost rozhodnout se a jednat ve prospěch změny dramatické situace.

Ostatně podobnou úlohu jsem měla možnost si sama ve dvou zcela odlišných situacích vyzkoušet. První byla v rámci inscenace *Vojna* (E. F. Burian – *Vojna*, režie Jaroslava Šiktancová), druhá poté v DISKové inscenaci *Orestes* (Euripidés – *Orestes*, režie Štěpán Pácl). První zmiňovaná byla inscenací souboru BodyVoiceBand. Již samotné žánrové zařazení tvorby tohoto souboru vyžaduje od jeho členů právě zmiňovanou odpovědnost za celek, zároveň ale dává jednotlivci pocit, že za něj samotného má odpovědnost právě celek. Do inscenace jsem přišla jako dlouhodobý záskok, a neměla jsem tedy bohužel možnost být přítomna procesu zkoušení, ovšem podle komunikace s ostatními, materiálu zpracovaného v knížce o *Vojně*² a vlastních zážitků z představení si dovoluji soudit, že jednou ze složek, které ansámblovou souhru tohoto souboru podporují, jsou právě choreografické a pěvecké sborové pasáže, polyfonie pohybů a hlasů, a v neposlední řadě také velká psychická, paměťová, a především fyzická

² Jaroslava Šiktancová a kol.

náročnost a vyčerpání. To, že herec může opravdu fyzicky cítit práci odvedenou na zkoušce nebo během představení.³

Druhá zmiňovaná situace, Žena v inscenaci *Orestes*, je poté přímo zastoupením antického sboru. Český překlad Jaroslava Vostrého totiž tento sbor rozepisuje pro dvě Ženy. Druhou Ženu v této inscenaci hraje Eliška Zbranková, a potřeba fyzického, pohybového i myšlenkového napojení mezi námi oběma byla již během zkoušek (kterých jsem pravda nezažilo mnoho, o tom však více v kapitole „Záskoky“) velmi patrná, navíc díky síle slov a celého tématu hry myslím během představení obě cítíme souhru a energii, jako bychom byly opravdu celý chór, a to především ve dvou stasimonech a při (pro tyto postavy) nemluveném závěru. Stejně tak je nutné napojení na herce, který má právě (především) monologický výstup, a mám vyzkoušené z pohledu z jeviště i z hlediště, že jakýkoliv výpadek koncentrace je v takové chvíli velmi vidět a cítit, a křehká pavučina stvořeného světa se před divákovými (potažmo i hercovými) očima okamžitě zprětrhá.

³ To je zároveň dle mého názoru i jedna z odpovědí na otázku, k čemu je herci dobré (vysokoškolské) vzdělání. Studijní plán na divadelní fakultě totiž toto vyčerpání notně podporuje pohybovými a „řemeslnými“ předměty. Hodiny strávené na tanečním sále, po kterých člověk cítí veškeré svaly svého těla. A ví, že jeho kolegové cítí to samé. Tento společný zážitek pak pomáhá utvářet vědomí celku pramenící z pocitu, že ostatní zažívají totéž a že „na to není člověk sám“. Buduje se vzájemná důvěra a z ní pramenící energie pak napomáhá tvorbě při uměleckých předmětech. Velkou zásluhu u ročníku 2016 – 2020 na této důvěře měl pak i předmět Herecká propedeutika, který v prvním a druhém ročníku studia vedl Štěpán Pácl. Byl totiž z velké části postaven na fyzických cvičeních, která budovala vzájemnou důvěru, učila přirozenému fyzickému kontaktu, a posilovala tak možnosti kolektivní tvorby. Tyto zážitky se podle mého názoru okrajově dotýkaly i Craigových úvah o herci jako nadloutce, ve smyslu „*možnosti herce vyjadřovat se pohybem těla ve vizuální sféře, což znamená i ohromné posílení veškeré vizuality v divadle.*“ (Císař, J. „*Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes*“; *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 3; březen 2003, dostupné on-line). Herecká propedeutika nám tak velmi užitečně, a přitom nenásilně vstúpila obecné principy, nápomocné při (sebe)uvědomování a postupu ke svobodnému kolektivnímu vyjadřování.

Ve středověku převažovala v evropském divadelnictví herecká složka, s důrazem na mezižánrovou hereckou ekvilibristiku — především muzikantskou a pohybovou. Světem procházeli potulní jokulátoři, náboženská témata pak dávají prostor pro rozvoj židovsko-křesťanské tradice, a postupně se začíná definovat pojem „národní kultura“.

Toto uvědomění má v evropském kontextu rozvoj hlavně v období renesance, klasicismu a baroka — stylistika comedie dell'arte rozvíjí typologické herectví, vznikají soubory vedené Molièrem, Shakespearem, a do hry začínají aktivně vstupovat další složky — především výtvarná a hudební, díky používání velkého počtu drnkacích nástrojů v činoherních kusech se pak rozvine opera jako samostatný žánr. Důležitý je i činoherní vývoj mimesis:

„Ovšem jistý druh divadla, z něhož se v renesanci posléze vyvinula činohra, napodoboval a napodobuje přirozený život skutečného člověka ve skutečných podmínkách jeho bytí. K tomu má činohra osobitý druh hereckého pohybu – jednání vycházející ze dvou přirozených lidských konstant: z biologických daností, které utvářejí člověka jako druh homo sapiens sapiens, a chování jako souboru vztahů člověka k jeho okolí.

[...]

*A samozřejmě se vždycky nějak chová, **protože se nelze nechovat.** Tohle všechno činohra napodobuje skrze ty dvě lidské přirozené konstanty. Jakmile se některá z nich – či jenom některý z jejích prvků – promění či zcela odstraní, už nelze mluvit o **nápodobě, která tvoří nejvlastnější povahu činohry.**“⁴*

⁴ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“; *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 2; prosinec 2002 (dostupné on-line).

V dalším vývoji se pak začíná formovat ansámblovost jako prostředek pro kolektivní scénické vyjádření **vzájemného chování** člověka k člověku, tato cesta se ovšem zároveň protíná se systémem hereckých hvězd.⁵

Dalším zásadním předělem je poté nástup režiséra, který koncipuje všechny složky jevištního provozu a sceluje je. Je tak kladen větší důraz i na herecké prostředky, „neboť herecký komponent integruje, sceluje jevištní subsystém a – jak z aspektu sémiotického, tak estetického – dává inscenaci i představení konečný a rozhodující smysl. — tedy nutnost kvalitních herců v ansámblu.“⁶

⁵ Císař hovoří o tvorbě ansámblovosti následovně: „Friedrich Löwen, ideový iniciátor koncepce německého divadla v tomto období, z jehož podnětů se zrodilo hamburské Národní divadlo, viděl nápravu německých divadelních poměrů například i v 'ansámblu' kvalitních herců, kteří jsou si vědomi společného cíle a společné odpovědnosti. V různých podobách, různé intenzitě a v různých místech se tyto snahy začínají konkrétně prosazovat, F. L. Schröder vyžaduje od herců pevnou a přísnou kázeň a lpí rigorózně na perfektním provedení každého detailu; J. W. Goethe pečuje o přípravu celého hereckého souboru, což znamenalo jak věnovat se jednotlivě každému herci při výkladu jeho postavy, tak hledat a stanovovat společné zásady práce, jež Goethe uložil do svých Pravidel pro herce. V Anglii W. Ch. Macready nedovoluje hercům pohybovat se po jevišti libovolně, jak se komu líbí, nutí je opravdu naplno zkoušet; Samuel Phelps intenzivně připravuje své herce na role; Charles Kean se ve svém souboru vyhýbá hvězdám, aby i herectví mohl uspořádat jako celek a i každý detail závisející na herci 'scénovat' podle své představy. Tuto etapu vznikání a formování 'ansámblovosti' završují slavní Meiningenští, kteří zároveň otevírají vstup do etapy nové, v níž 'ansámblové' herectví je dominantním prostředkem individuální režisérový interpretace literární předlohy, dramatického textu. Tento kratičkový exkurs do historie snad alespoň trochu potvrdil, že zřejmě hlavním důvodem vzniku 'ansámblového' herectví v evropské činohře byla čím dále tím silnější pozice vůdčích tvůrčích individualit v některých souborech, které měly více nebo méně přesnou představu o tom, jak by měl vypadat produkt tvorby těchto souborů, a proto se snažily intenzivněji a energičtěji zasahovat do procesu zrodu tohoto produktu“ (Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“).

⁶ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“.

Začínají se formovat metody, které hledají společný styl a vychovávají herce souboru v jednotném způsobu herectví. Tyto prostředky tak slouží principu scénického vyjadřování různých proudů, které jsou zastoupené vůdčími osobnostmi — pochopitelně především režiséry. Formuje se Stanislavského metoda, mejercholdovský ansámbl, rozvíjení ansámblového herectví vrcholí v meziválečné avantgardě, vzniká brechtovský Berliner Ensemble, v našich podmínkách poté tyto snahy brechtovského programu rozvíjí například Státní divadlo v Brně a především malé scény vznikající v 60. a 70. letech 20. století.⁷

Kvůli totalitním režimům se v české zemi ovšem objevuje výrazná diskontinuita tohoto vývoje, útlak ale dával zároveň příležitost pro budování kolektivu, semknutost a schopnost vyjádření a vyjadřování podtextu.

V letech 90. se s uvolněním režimu dostáváme k možnosti rozvíjení postmoderního divadla a postdramatických situací, které ovšem v některých ohledech znamenají pro ansámblovost nedostatky právě v množství těchto možností — od ustálení pozice herců „na volné noze“ přes množství jednorázových a jiných projektů po úbytek dramatičnosti, která, jak ji pojmenovává Císař, je základem pro činoherní inscenaci, dávající možnost kontinuálního rozvoje souboru a jeho směřování.

Myslím ale, že dosavadní vývoj ukazuje, že individualita a souhra nejsou pojmy, které by šly proti sobě, ale že se různé tendence mohou navzájem podporovat a dávat příležitost například k rozmanitému obsazování a vývoji jedince i celku.

„Nejde o to, co se nám líbí nebo nelíbí, jaké inscenace preferujeme a přijímáme nebo odmítáme, s kterým proudem sympatizujeme, protože jej považujeme za divadlo přítomnosti i případně budoucnosti, a který pokládáme za cestu do slepé uličky, ne-li přímo do pekla. Smysl je v něčem jiném.“⁸

⁷ Více v kapitole „Vznik ansámblových divadel“.

⁸ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“.

2.1.1. KOMEDIÁLNÍ A LITERÁRNÍ LINIE

V historii divadla formujícího střeoevropskou činohru jako by se vždy prolínaly dva různé proudy či směry. Tak jako se objevují linie komediantská a literární, jež obě plynou z antiky, a které jsou pro současnou činohru stejně důležitým inspiračním zdrojem, tak s nimi v jistém smyslu jde tradice repertoárového a seriálového hraní.

Komediantská linie je spjatá se spontaneitou, jde v ní více o temperament a hru, než o činy, a je charakteristicky zábavná. Její základy nalezneme v antice, a to u východiska z mimu.⁹ Komediantská tradice je pochopitelně založena na hereckém umění, proto není divu, že její vrchol můžeme nalézt v období *comédie dell'arte*. Pro herce této linie bychom použili označení *player/commediante*. Důležitá je i kapitola Hanswursta na německých jevištích, a vývoj komediálního hereckého rozehrávání situací dal vzniknout i tvůrčí spolupráci s důrazem na herce, jak jej známe i na moderních jevištích.

Pro **linii literární** pak byl a je nejdůležitější text, a její dominantní funkcí bylo veřejnost kultivovat, spíše než pobavit. Její počátek můžeme přirozeně najít rovněž v antice a jejích dramaticko-literárních soutěžích. Literární linie pak velmi silně ožila především v renesanci, spjatá je i se školským jezuitským divadlem, u nás například vrcholně reprezentovaným érou Jana Amose Komenského. Pro herce této linie bychom použili termín *actor/attore*. Jedním z nejvýraznějších reprezentantů literární linie v německy mluvících zemích je i Christoph Gottshed: osvícenský intelektuál, jemuž šlo především o zvýšení úrovně německého jazyka (které pro něj bylo důležitější než pozvedávání kvality německého divadla). Pro herce té doby nastala v navyklém divadelním režimu totální změna. Gottshed zavedl pravidelné zkoušky s precizním zkoušením, bez improvizace, a objevily se také nové pozice a vztahy — jako například spolupráce s výtvarníkem, při níž měli herci zakázánu samoupravu kostýmů. Tyto vztahy a rozdělení rolí vytvořily základ pro postupnou hierarchizaci divadelních souborů. Pro ansámblovou tvorbu jsou tak důležitým východiskem obě linie, a právě ansámblovost v dnešním divadle dle mého dává možnost obě linie dále rozvíjet.¹⁰

⁹ Tento vývoj můžeme pozorovat skrze divadelní žánry od mimu až k frašce. Z novodobých autorů tak z tradice mimu vychází například Václav Kliment Klicpera.

¹⁰ Jako příklad propojení komediální a literární tradice v českém divadle uveďme Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Pro zastoupení improvizované linky v jejich společné tvorbě je signifikantní především prvek tzv. *forbín*.

2.1.2. SÉRIOVOST A REPERTOÁROVOST

Seriálový typ hraní má podle mého názoru základ právě v komediální linii v dnešním kontextu přetransformované především do komerčně orientovaného zábavního průmyslu souvisejícího i s rozvojem novodobých žánrů, jako je muzikál či nový cirkus¹¹. Samozřejmě se ale objevoval i v činohře, což souviselo rovněž s rozvojem stagionových scén od 17. století, kdy především na dvorských scénách byla rentabilita určována častým přesunem kočovných souborů a divadelních společností, a jinak strukturovanou divadelní sezonou, než ji známe dnes (její rozložení bylo přizpůsobováno církevním svátkům). Tento způsob je typický především pro anglosaskou a americkou produkci, které se vyznačují buď seriálovou produkcí při práci se stálým souborem, nebo najímáním různých herců (i do stálého divadla) pouze na konkrétní projekty.

Repertoárový typ byl pro vznik právě ansámblovosti důležitým stavebním prvkem.¹² Jeho provoz a nutnost organizace jednotlivých stálých složek si vyžádaly vytvoření organizačního schématu a inscenačního stylu, který by si získal svou diváckou základnu. Pracovní řád a hierarchizace divadelního provozu pak formovaly kolektivní přístup stejně jako kolektivní zodpovědnost za jeho další směřování.

¹¹ U nového cirkusu bychom našli propojovací linku i s římským divadlem.

¹² Grossman vidí základ ansámblovosti v souhře, která je podle něho „sjednocený způsob hraní, smysl pro partnera, cítění jeho vnějšího i vnitřního jednání, kontakt s ním; znamená úplné zařazení se do jevištního procesu a podřízení se jeho myšlence, rytmu, atmosféře, ladění.“ Je to podle něho „oblast, v které se realizuje kolektivnost představení“. Jde tu o „starou pravdu, které sami herci nevěřivají: že totiž nejsilnější individuality vyrůstají z kolektivu, že [...] roli nemodeluje toliko herec sám a sám ze sebe – modelují ji také jeho spoluhráči.“

Grossman píše, že „ve vyšší rovině vzniká z hereckých individualit sladěný ansámbl“. Na jiném místě v souvislosti s ansámblovým herectvím hovoří o „činném sepětí s pevně režírovaným celkem.“

Tak se herec i jeho postava činně podílejí na vzniku a existenci režírovaného celku. Je to však možné jen za jednoho předpokladu: že herec přijme slohové omezení, jež jej dělá členem ansámblu, který ve stejném duchu a stejným způsobem tuto symbolizaci vytváří. V tomto kontextu je podle Grossmana nezbytným předpokladem transformace textu jevištěm do divadelní podoby dramaturgicko-režijní koncepce, která se dá uskutečnit jenom „režijně hereckou kvalitou“ – ansámblovým herectvím. — slova z Grossmanových studií o činohře ND (in Císař, J. „ Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“).

Z pohledu své dosavadní praxe považuji repertoárový styl hraní za přínosnější. Klade sice větší nároky na individuální, kolektivní a provozní přípravu, je však rozmanitější. Herec se především ve velkých souborech díky hraní různých inscenací setkává s různými kolegy, a vím, jak je pro mne občas složité hrát stejnou hru byt' jen v tzv. „dvojáku“. Stává se mi pak, že během hry ztrácím soustředění, mám pocit, že některá místa jsem už řekla, a nedokážu si představit, že bych po čtrnácti dnech dokázala nacházet každý den potřebnou lehkost a chuť objevovat skutečnosti tak, jako by se děly poprvé. I sériový typ má ovšem samozřejmě svoje výhody, zejména možnost zacílení koncentrace pouze na jednu konkrétní inscenaci, a při najímání herců na jednotlivá zkoušení také možnost potkat se v průběhu kariéry s mnohem větším množstvím impulsů a příležitostí. Navíc může být velmi výhodný pro jiné druhy, než je činohra. Ředitel Národního divadla Brno Martin Glaser v rozhovoru pro divadelní magazín *Diva*¹³ zmínil, že NdB přistupuje s velkým úspěchem k sériovému hraní například u baletu, kde je tak jednodušší přitáhnout diváckou základnu, a zároveň je pro tanečnický vzhledem k jiným technikám klasického a moderního baletu (a vším mezi tím), a tím pádem nutnosti jiného nastavení těla a svalových skupin mnohem lepší hrát několik dní v kuse stejnou věc, než jeden den modernu a druhý *Louskáčka*.

¹³ Noviny NdB *Diva*, divadelní magazín Národního divadla Brno.

2.2. VZNIK ANSÁMBLOVÝCH DIVADEL

Rozvoj evropského a českého divadla úzce souvisí se způsobem vzniku divadel — ve smyslu souborů, ale ruku v ruce s tím i divadelních budov.

Základní cesty jejich vzniku můžeme rozdělit na dva směry:

1. **Institucionální cesta**, tedy forma ustanovení shora. Lidově bychom takový postup mohli pojmenovat jako „nejprve stojí dům, potom se hledají lidé“. Tento typ souvisí s literární tradicí a osvětovou funkcí divadla, ve kterém je očekávaná reprezentativnost tvořené a vytvořené kultury, tedy určitý typ repertoáru předváděný určitým způsobem.¹⁴

2. **Neinstitucionální cesta**, tedy forma ustanovení zesponu. Lidově bychom takový postup mohli pojmenovat jako „lidé, co se dají dohromady, a potom hledají dům“. Tento typ často souvisí s tvůrčím přetlakem či nemožností najít vhodné působiště, či se přizpůsobit oficiálnímu systému.¹⁵

Moderní evropská činohra vzniká v realismu. A to díky personifikaci funkci režie ve smyslu režiséra, který drží myšlenku a klíč k interpretaci, jež naprosto nezbytně souvisí s funkcemi a principy režie a dramaturgie. Nehraje se již pouze text, ale jednotlivé momenty děje se vykládají. To je podle mě rovněž jeden z prvků, který nahrává vzniku ansámblů — k interpretaci, resp. ke svobodné tvorbě v jejích mantinelech je nutná souhra a důvěra.

Evropské divadelní tradice se zároveň ve svém vývoji navzájem ovlivňovaly. Příkladem může být evropský zájezd MCHATu. Císař hovoří ve spojitosti se Stanislavským a MCHATem následovně:

„Tato 'ansámblivost', která uchvátila Evropu při prvním zájezdu MCHAT za hranice Ruska, nebyla výsledkem, k němuž se propracoval jeden jediný soubor.

¹⁴ Takovým příkladem jsou instituce Divadla na Vinohradech či Národního divadla, pro jehož vznik byl důležitý překlad Schillerova spisu *Divadlo jako instituce mravní* Prokopem Šedivým.

¹⁵ Takovými příklady jsou právě založení Činoherního klubu nebo odchod Otomar Krejčí z Národního divadla, který byl určujícím pro vznik Divadla za branou. O těchto divadlech budu hovořit v následující kapitole.

Tato kvalita – či: úsilí této kvality dosáhnout – se začala v evropském divadle projevovat zhruba od poslední třetiny 18. století, jakmile se v divadelních souborech začínali objevovat 'vůdčí duchové', kteří měli představu co, jak a proč má ten nebo onen soubor hrát. Sám vznik 'ansámblovosti' je tedy dán touhou uskutečnit kolektivní programově zaměřené divadelní dílo, jež je ovšem neseno a formováno ideou, která je individuálním projevem."

[...]

„Poprvé bylo tehdy tak cílevědomě a důsledně uplatněno pojetí 'ansámblovosti' jako naplňování snahy o jednotné těleso spojené nejen divadelní koncepcí (či představou koncepce), ale i etickým postojem, jež neváhal Stanislavskij znovu a znovu v dopisech souboru opakovat, kdykoliv měl pocit, že se jím vyžadovaný soubor morálních zásad hroutí.“^{16 17}

Vznik souborů a divadel u nás ovšem neustále bojoval s diskontinuitou způsobenou válečnými a režimními událostmi. Tak například šedesátá léta navazují na meziválečnou divadelní avantgardu, a to nejen na poli profesionálního divadla. Touha vyjádření v rodném jazyce realizovaná prostřednictvím hraní divadla se projevovala i v extrémních situacích — jako příklad uveďme divadlo v koncentračním táboře Terezín. Společná semknutost proti režimům pak později dávala vznikat mnohým amatérským scénám — příkladem může být velký rozvoj amatérského divadla v 70. letech i studiových divadel z něj vycházejících.

¹⁶ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“.

¹⁷ Tento princip — tedy že umělecký šéf promlouvá k souboru, zažívám i nyní ve svém angažmá. Nejen při setkáních souboru, zahajovacích zkouškách, na kterých je umělecký šéf přítomen vždy, i když se neúčastní inscenační tvorby jako člen uměleckého týmu, ale například právě i prostřednictvím dopisů. Nedlouho poté, co jsem nastoupila do souboru, a během doby kdy vzniká tato diplomová práce, zasáhla naši společnost virová pandemie, která mimo jiné znemožnila i uměleckou produkci. O jejích důsledcích se nechci podrobněji rozepisovat (ani by to prozatím v čase stále trvajících restrikcí nešlo, ostatně na vzpomínání nejen umělecké obce, ale celé společnosti si budeme pravděpodobně muset ještě notnou chvíli počkat), chci ovšem zmínit právě možnost korespondenčního posilování pospolitosti. Během nejtvrďšího dopadu krize jsme dostali od šéfa Milana Šotka čtyři dopisy souboru, které popisovaly nastalou situaci, nastiňovaly aktuální přemýšlení o možných řešeních, a mezi řádky skrytě i odhaleně posilovaly jedince a připomínaly historii a tradici, a celospolečenské heslo těchto dní „společně to zvládneme“ zbavovalo prázdnoty kýčovité fráze. Mimo jiné se tak ukázalo, že psaný text, tak důležitý pro činohru, dokáže činohrcům sdělit více, než audiovizuální možnosti současných technologií.

2.2.1 VZNIK ANSÁMBLOVÝCH DIVADEL V POLOVINĚ 60. LET 20. STOLETÍ NA PŘÍKLADU DIVADLA ZA BRANOU A ČINOHERNÍHO KLUBU

Vznik těchto divadel je rovněž samozřejmě nutné vnímat v kontextu doby. Po období tuhých 50. let s vykonstruovanými politickými procesy se v letech 60. začala celospolečenská atmosféra postupně uvolňovat, a dala, i díky novému divadelnímu zákonu, povolujícímu vznik nestátních divadel prostor vzniku malým profesionálním divadlům, která byla většinou koncipovaná jako umělecké „dílny“.



Z pražských scén hovoříme především o Divadle Na zábradlí, Studiu Ypsilon (vzniknuvším v roce 1963 a do působícím 70. let v Liberci), Činoherním klubu¹⁸ a Divadle za branou, jehož provoz i přes pokusy o obnovení do dnešní doby nevydržel.

Divadlo za branou mě začalo fascinovat už od přečtení Topolovy *Kočky na kolejích* v rámci Interpretačního semináře, který nám vedl Milan Šotek ve druhém ročníku. Z fotografií Josefa Koudelky, které jsem našla ve studované literatuře, je napětí a atmosféra na jevišti úplně „dýchateľná“, a moc mne mrzí, že jsem neviděla alespoň záznam některé z jeho inscenací.¹⁹

¹⁸ Fotografie: zdroj Virtuální studovna Divadelního ústavu — vis.idu.cz.

¹⁹ Ostatně téměř žádný se ani nedochoval, Divadelní ústav má ve své videotéce pouze dva velmi nekvalitní záznamy — *Provaz o jednom konci* a neúplné *Tři sestry*.

Činoherní klub je pak pro mne i dnes prostorem, kde se po příchodu cítím opravdu jako v divadle, a kde na mne citelně doléhá kus divadelní historie. Při hodinách Scénické tvorby i dějin divadla jsme také několikrát měli možnost zhlédnout úryvky z inscenací Činoherního klubu, a já jsem byla fascinovaná hereckým ansámblem a jeho společným semknutím, o kterém jsem až nyní zjistila (nebo jsem si spíše uvědomila), že vzniklo nejenom díky setkání těch pravých lidí v pravý čas, ale že má základ i v širším celospolečenském a historickém kontextu.

Pokusím se však na dané události spíše než faktograficky zaměřit z hlediska toho, co podle mne znamenaly pro možnost vzniku tak výrazného herectví a souborové semknutosti, jako právě ve vybraných divadlech. Velmi důležitá byla aktivní práce všech členů divadla a vzájemná spolupráce mezi autorem, režisérem, dramaturgem a herci. Stejný podíl měla i složka dramatikova. Tak jako bylo s Divadlem za branou neodmyslitelně spjata jméno Josefa Topola, který pro soubor nejen překládal díla Čechovova či Shakespearova, ale rovněž psal vlastní hry, z nichž například již zmiňovaná *Kočka na kolejích* nebo *Hodina lásky* výrazně určovaly možnosti rozvoje hereckého obsazení (byly psány hercům tzv. „na tělo“); tak jsou Jaroslav Vostrý a Ladislav Smoček (jehož hra *Piknik* byla vůbec první inscenací v divadle uvedenou) rovněž autorsky spjata s Činoherním klubem.

Velký důraz byl také kladený na herce v množném čísle i na herce jako individualitu. Tvorba herecké postavy byla v Činoherním klubu inspirovaná tradicí mimu, kladla důraz na herecké jednání, schopnost herce interpretovat postavu a využití jeho osobitých předpokladů a dovedností.

Nastavení vzoru souhry obou souborů je podle mne velmi důležité nejen pro další vývoj českého, ale i evropského divadla.²⁰

Ansámblovost podobného typu vnímám zároveň jako důležitý prvek i u našeho ročníku, a proto mne potěšilo, že je vnímatelná i z venku — jak od našeho vedení, tak i od diváků DISKových či kolowratových inscenací z řad laické i odborné veřejnosti. Při psaní seminární práce ve druhém roce studia právě na téma vzniku ansámblových divadel mne zároveň překvapilo, když mi náš režisér Vojtěch Nejedlý ukázal svou práci na obdobné téma. Souborová souhra tedy patrně nebyla již tehdy v našem ročníku pouze přítomná, ale zároveň byla i naším *zájmem*. A podle precedentu zmíněných divadel se tento jevil jako zájem určující velmi nadějnou cestu.

Takový společný zájem byl tedy také jednou z okolností vedoucí k přirozenému vzniku souboru Činohra 16:20, kterému věnuji jednu z následujících kapitol.

²⁰ O důležitosti projevených prvků na příkladu Činoherního klubu se zmiňuje i prof. Císař: *„Funkci symbolu v ansámblovém herectví demonstrovala v 60. letech tvorba Činoherního klubu. Herci se tu potkávali s textem, jež jim dramaturgie a režie nabídly k tomu, aby průnikem do jeho postav rozvinuli své osobnostní originální rysy a zároveň jimi obdařili postavu, jež tak začala sdělovat smysl existující jen na bázi symbolu. Tím také činně vstupovali do zrodu a formování inscenace. V této aktivitě se uskutečňuje definitivní cíl ansámblového činoherního herectví prvního typu: Herci nejenom vytvářejí svým individuálním výkonem postavy, ale vstupují také jako spoluvůrci do procesu utváření systému a struktury inscenace, spoluurčují způsob scénování. Tomuto typu ansámblového herectví není v žádném případě cizí vizuální obraznost. Vzniká ovšem cestou této symbolizace, rozvinutím vnitřních hodnot postavy skrze originál herce a jeho čínorodým vstupem do celku inscenace. Nejvýraznějším projevem této vizuálnosti je potom umístění a pohyb herců v prostoru, tedy mizanscéna a scénografie.“* (Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“).

3. SOUČASNOST

3.1. COMÉDIE-FRANÇAISE

Jednou z předních scén ukazující princip ansámblového herectví současnosti je dle mého názoru pařížská Comédie-Française. Zajímavé je, že je jedním z pěti divadelních domů, které mají ve Francii přívlastek „Národní“, ovšem jedinou s vlastním stálým hereckým souborem. Ten vznikl spojením dvou, (resp. tří) hereckých trup, z nichž jedna byla vedena Molièrem (Molièrovy hry se dodnes na scénách Comédie-Française pravidelně objevují a mají velké ohlasy).

„Současná doyenne²¹ Comédie-Française Claude Mathieu o ansámblu tvrdí:

*'Herecký soubor Comédie-Française vznikl fúzí dvou rozdílných, dalo by se říci až rivalských souborů. Tato zdravá diverzita utvořila ansámbli herců a hereček tak, jak jej známe dnes, s jeho unikátní historií. **Motto souboru hlásá Simul et singulis, tedy společně, a přesto každý sám za sebe, a dává vyniknout talentu jedince skrze jednotu souboru. Ansámbli Comédie-Française je vibrujícím životodárným tělem.**'*²²

Soubor tohoto divadla je velmi specificky hierarchizovaný. Jeho členy jsou herci s dočasným angažmá, stálí herci a čestní členové, kteří již pouze příležitostně hostují. Speciální postavení má poté tzv. doyen/doyenne, který/á je hlavou celého hereckého souboru.

Každý herec, ať čerstvý absolvent či zasloužilý umělec, vstupuje do souboru z pozice hosta, tzv. *pensionnaire*, na zkušební dobu dvou let. Na této pozici dostává stálý plat, ovšem bez odměn z celkového zisku. Nejdříve po roce a nejpozději po deseti letech se poté může stát *stálým členem*. Tato pozice mu může být nabídnuta, či o ni herec může sám požádat, tak jako tak o jeho dalším osudu rozhoduje celá správní rada divadla. Ta totiž předloží návrh na přijetí člena všem aktuálním členům, kteří o jeho přijetí či odmítnutí rozhodují na konci kalendářního roku během generálního shromáždění. Pokud je člen přijat, je jeho nový status dokonce úředně potvrzen dekretem ministerstva kultury (Jakubčíková: 17).

²¹ Služebně nejstarší členka souboru, viz. následující strana.

²² www.comedie-francaise.org — překlad in Jakubčíková, I. *Comédie-Française* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2018).

Od počátku historie souboru čítá počet členů přijatých do stálého angažmá pouze něco málo přes 530. Ti všichni získali svým vstupem do souboru nejen čestné postavení v pozici celoevropského divadla, ale zavázali se plnit i poměrně přísné podmínky s členstvím související.

„Herci se stálým angažmá se zavazují k profesní věrnosti a účasti na všech aktivitách Comédie-Française. Hostování na projektech mimo Comédii-Française (tj. filmové a televizní natáčení či výstup v divadle mimo hlavní město Paříž) je možné pouze se souhlasem principála a správní rady. Členům souboru je výslovně zakázáno podílet se na inscenacích v jiných divadlech v Paříži a to jak na pozici herce, tak režiséra. 'Po patnácti letech nepřetržitého fungování na prknech Comédie-Française je členům souboru umožněn roční tzv. sabatiki, tedy tvůrčí volno.' (Guibert, 1995) Členové souboru jsou také akcionáři společnosti. Mzda je vyplácena na základě počtu odehraných představení a doby strávené v souboru Comédie-Française.“²³

Pokud herec opouští soubor po více než dvaceti letech, může být jmenován *čestným členem*. Tento status je nejen vyznamenáním, ale zároveň herce opravňuje k občasnému hostování na scénách souboru (Jakubčíková: 18). Tento titul vznikl v roce 1919.²⁴

Služebně (ne tedy nutně věkově) nejstarší člen souboru se označuje jako *doyen*. „Jako oficiální hlava celého hereckého spolku Comédie-Française hraje *doyen* důležitou roli v zachování principů, hodnot a zvyků, na nichž divadlo stojí. V případě dlouhodobé absence principála přebírá *doyen* zodpovědnost za umělecké směřování instituce. Náplň pozice není nijak specifikována žádnou vyhláškou či pravidlem, *doyen* je však přímým reprezentantem všech hereckých členů souboru.“^{25 26}

Jako historicky první *doyen* souboru je potom označován Molière, a to přestože zemřel sedm let před založením samostatného souboru Comédie-Française.

²³ Jakubčíková, I. *Comédie-Française* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2018).

²⁴ První čestnou členkou souboru byla žena, herečka Julia Bartet.

²⁵ Jakubčíková, I. *Comédie-Française* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2018).

²⁶ Současnou *doyenne* souboru Comédie-Française je Claude Mathieu. „Svoji kariéru spojila s Comédií-Française jako host 1. září 1979 a po šesti letech působení v souboru byla 1. ledna 1985 jmenována členkou souboru.“ (Jakubčíková: 19).

Na vrcholku pyramidy hierarchie pak stojí *principál*. Tento umělecký ředitel je po návrhu ministra kultury jmenován na pětileté funkční období, a to přímo francouzským prezidentem.

Současným principálem je od roku 2014 herec, režisér a scénograf Éric Ruf, který je od stejného roku také čestným členem Comédie-Française. Ruf do divadla nastoupil jako host v roce 1993, od roku 1998 se poté stal řádným, v pořadí 498. členem souboru. Na příkladu právě Érica Rufa zastávám názor, že tato struktura, resp. její absolvování musí velmi přispívat ke vzniku utuženého kolektivu, pokud je herec přijat do stálého angažmá, musí se dle mého cítit částečně poctěně, a nemá tak často „chuť“ jít za pár let někam jinam, jak to bývá zvykem především u mladších herců v českých divadlech, na druhou stranu ovšem působí jakýmsi elitářským dojmem, a některé byt' dobré herce může taková vidina odradit. Zároveň je ale tato cesta velmi obdivuhodná, ze své pozice si zatím nedokážu představit, že bych v nějakém divadle chtěla zůstat neřku-li desítky let s různě proměněným uměleckým vedením.

Linku Comédie-Française určují nejrůznější prvky — nejznámější z nich jsou tzv. *Trois coups*, tedy tři úderý bidlem před začátkem představení²⁷ a „děkovačky“, při kterých se herci drží za ruce.

Tuto tradici máme i v souboru Činohry 16:20. Nevím, jestli jsme ji nastolili sami od sebe, či z popudu režie-dramaturgie, ovšem držet se při děkovačce za ruce mi přišlo nějak přirozené a samozřejmé. Byla jsem proto překvapena, když jsem zjistila, že to není samozřejmé vždy a ve všech souborech. I tento malý detail podle mě totiž může být ansámblotvorným prvkem — herci jsou propojeni i po skončení děje, v ten magický okamžik, kdy již nehrají, už jsou sami za sebe, ale stále ještě stojí na jevišti v otisku svých postav. Mají tak možnost cítit společně odvedenou práci, a díky fyzickému kontaktu tak tvoří jeden celek — děkovaný potlesk tedy patří celému tělesu. Ze své vlastní zkušenosti mohu říct, že když se jdu děkovat a k tomuto společnému okamžiku nedojde, vkrade se mi do emočního přílivu také malý kousek roztesknění.

²⁷ Tato tradice se ve Francii netýkala pouze Comédie-Française. Zvyk tří úderů do jeviště vznikl již ve středověku a měl upoutat pozornost publika. Jeho význam má mnoho rovin. Počet úderů symbolizoval svatou trojici, zároveň měl každý z nich svoje směřování. Počet úderů mohl narůstat o dalších devět symbolizujících múzy, přičemž se celkový počet dostal na dvanáct, symbolizující divadelní jednotu. Systém také mohl při úderech od jiných složek částečně suplovat funkci dnešní inspicie. Comédie-Française pak dlouhá léta používala úderů šest, jako připomenutí jejího vzniku spojením dvou různých souborů.



Děkovačka (nahore) — Comédie-Française²⁸



Děkovačka — Činohra 16:20, inscenace *Jak se vám líbí* ²⁹

²⁸ Zdroj: Comédie-Française, Hommage à Molière 2020

<https://www.facebook.com/watch/?v=1340489409482059>.

²⁹ Zdroj: festivalové fotografie — Divadelní léto pod plzeňským nebem.

Abych se ovšem o skutečné důležitosti aspektu ansámblovosti tohoto divadla pro jeho členy dozvěděla něco více, rozhodla jsem se napsat právě principálovi, uměleckému řediteli Comédie-Française, Éricu Rufovi:

Česká verze dopisu

Dobrý den, pane Rufe,

jmenuji se Zuzana Černá, jsem herečkou Národního divadla Brno a zároveň dokončuji studium na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Pro svou diplomovou práci jsem si zvolila téma „*Divadelní soubor – Inscenační tvorba v ansámblovém prostředí*“, přičemž v jedné kapitole se budu zabývat Comédií-Française, jakožto příkladem ansámblového divadla současné činoherní produkce. Chtěla bych Vás požádat, zda byste mi neodpověděl na pár otázek, které se k tomuto tématu vztahují, a nedovolil mi následně „rozhovor“ v práci použít. Jsem si samozřejmě vědoma toho, že píši v nelehké době nejenom pro divadelní domy, a tak se rozhodně neurazím, rozhodnete-li se mé prosbě nevyhovět, byla bych Vám ovšem moc vděčná za jakoukoliv odpověď.

S přáním všeho dobrého

Zuzana Černá

Otázky pro uměleckého šéfa:

1. V čem je podle vás největší výhoda inscenační tvorby v ansámblovém prostředí?
2. Co podle vás tvoří ansámbli? (*myšleno spíše ve smyslu společného ducha*)
3. Jsou různé povahy herců/herecké osobnosti spíše výhodou nebo překážkou při tvoření kolektivu? A při zkoušení?
4. Hostují u vás jiní herci?
5. Jak členové souboru na tyto hosty reagují? Co souboru podle vás přinášejí?
6. Jaké jsou nevýhody stálého souboru?
7. Projevuje se nějak současná situace na situaci v souboru?
8. Co pro vás znamená být v čele jednoho z předních divadel současné evropské činohry?
9. Je pro vás důležitý historický kontext působení Comédie-Française?

Drahá Zuzano,

omluvte prosím mé zpoždění, a také to, že kvůli časovým možnostem musím na vaše otázky odpovědět poněkud stručně. Doufám, že vám těchto pár vět dobře poslouží.

1. Výhodou inscenační tvorby v divadle, kterou přináší soubor, je rychlost, s jakou herci vstupují do práce a okamžitě řeší skutečné problémy. Žádná falešná skromnost, stud nebo delší rozkoukávání se. Další výhodou je kvalita a hloubka pohledu, kterou herci vzájemně přinášejí. Celý repertoár je založen na rodinných příbězích a hustota vztahů herců, kteří spolu hrají, hru dělá komplexnější a velkolepější.

2. To, co tvoří ansámbl, je to, co ho přesahuje — a to ho zároveň sjednocuje. V latině říkáme „*Affectio societatis*“. To, co spojuje skupinu je příslušnost, nebo společná myšlenka. V Comédie-Française je to pocit být součástí velkého symbolického příběhu. Zásada souboru je: *simul et singulis*, být spolu a sami sebou (případně společně a každý sám za sebe — pozn.). Všechno se zakládá na tomto paradoxu.

3. Rozdíly herců jsou pro soubor bohatstvím. To se v Comédie-Française zvýšilo od té doby, kdy přivítala herce z loutkového divadla, divadla objektů a zahraničních škol.

4. a 5. Soubor se skládá asi z 60 herců na více než 900 představení dohromady. Nejsou zde žádní hostující herci, máme ale akademii šesti herců, kteří se každý rok mění.

6. Nenacházím žádné nevýhody, s výjimkou hromadění úzkostí spojených s hereckým povoláním. Osud herců záleží na herecké společnosti. Pravidla odchodu a kooptace jsou od Molièra stejná a zajišťují obnovu (prodloužení smlouvy) umělců a jejich „konec funkčního období“.

7. Současná situace samozřejmě ansámbl ovlivňuje, ale síla souboru se stále zvyšuje i v těžkých časech.³⁰

8. Je to samozřejmě velká odpovědnost, ale já jsem se v tomto divadle narodil. Byl jsem zde hercem, scénografem, režisérem a administrátorem. Vedu ji pečlivě, vědomě.

9. Historický kontext je samozřejmě důležitý, smyslem takto starého domu je probudit naši *přítomnost* v úsvitu *minulosti*. A pochopit to ve světle *přítomnosti*.

Doufám, že vám tyto odpovědi budou vyhovovat, drahá Zuzano.

S pozdravem,

Éric Ruf

³⁰ Během nemožnosti divadel hrát vznikla spousta platforem živého streamování či zveřejňování záznamů představení. Nejinak tomu bylo i v případě Comédie-Française, která každý den zveřejňovala živé vstupy svých členů, rozhovory či jejich „domácí tvorbu“, a každý večer také právě videozáznamy z představení. Comédie-Française se k situaci postavila velmi aktivně, a tak byl jejich kanál nabitý různorodým programem dennodenně opravdu od rána do večera. Členové tak myslím měli pocit stálého vyžití a využití. (Soudím tak například i z vlastní zkušenosti zkoušení *Lilioma* během nouzového stavu.)

Za vyhotovení francouzského originálu a překlady děkuji Jiřímu Šupovi.³¹

³¹ Dotaz:

Bonjour monsieur Ruf,

Je m'appelle Zuzana Cerna, je suis une actrice au Théâtre national de Brno, et en même temps je termine mes études à la Faculté de théâtre à l'Académie tchèque des arts de la scène à Prague. Pour mon mémoire de maîtrise, j'ai choisi le thème « Ensemble théâtral – Mise en scène dans un entourage d'ensemble » et dans un chapitre je vais traiter de la Comédie-Française comme l'un des exemples d'un théâtre d'ensemble de la production dramatique contemporaine. Je voudrais vous demander à répondre à quelques questions liées à ce sujet et ensuite me permettre d'utiliser cette « interview » dans mon mémoire. Bien sûr, je sais que j'écris pendant des moments difficiles non seulement pour les maisons de théâtre, donc je ne serai absolument pas offensée si vous décidez de ne pas donner suite à ma demande. En tout cas, je serais très reconnaissante de n'importe quelle réponse.

Avec mes meilleurs vœux

Zuzana

Questions pour le directeur artistique :

- 1) Selon vous, quel est le plus grand avantage de la mise en scène dans un entourage d'ensemble ?
- 2) Selon vous, qu'est-ce qui constitue un ensemble ? (dans le sens d'un esprit commun)
- 3) Les naturels différents des acteurs/d'une personnalité d'acteur, sont-ils plutôt un avantage ou un obstacle au cours de la formation d'un collectif ? Et au cours de la répétition ?
- 4) Est-ce qu'il y a aussi des acteurs invités chez vous?
- 5) Comment les membres de l'ensemble réagissent à ces invités ? Selon vous, qu'est-ce que ces invités apportent dans l'ensemble ?
- 6) Quel sont les inconvénients d'un ensemble permanent ?
- 7) La situation actuelle, affecte-t-elle la situation dans l'ensemble ?
- 8) Qu'est-ce que cela signifie pour vous d'être à la tête de l'un des principaux théâtres dramatiques européens contemporains ?
- 9) Le contexte historique de l'activité de la Comédie-Française, est-il important pour vous ?

³² Odpověď:

Chère Zuzana, pardonnez mon retard et le fait que je doive répondre succinctement à vos questions pour une question de temps. J'espère que ces quelques phrases vous serviront.

1. L'avantage de mettre en scène dans un théâtre qui porte en son sein une troupe est la rapidité avec laquelle les comédiens entrent dans le travail et abordent immédiatement les vraies difficultés. Pas de fausse pudeur, de timidité ou de temps d'observation. L'autre avantage est la qualité et la profondeur du regard que les comédiens portent les uns sur les autres. Tout répertoire s'appuie sur des histoires de famille et la densité des rapports d'acteurs qui ont joué ensemble de très nombreux nombreux complexifie et magnifie le jeu.

2. Ce qui constitue l'ensemble est ce qui le dépasse et donc le réunit. On dit en latin «Affectio societatis». C'est ce qui réunit un groupe autour d'une idée, d'une appartenance. À la Comédie-Française, le sentiment de faire partie d'une grande histoire symbolique. La devise de la troupe: simul et singulis, être ensemble et être soi-même. Tout tient à ce paradoxe.

3. Les différences d'acteurs et de formation sont une richesse pour une troupe. Celle de la Comédie-Française a augmenté depuis qu'elle a accueilli en son sein des acteurs venant de la marionnette, du théâtre d'objet, d'écoles étrangères.

4 et 5. La troupe est d'environ 60 acteurs pour un total de plus de 900 représentations, tout confondu. Il n'y a donc pas d'acteurs invités mais une académie de six acteurs qui changent chaque année.

6. Je ne vous pas d'inconvénients mis à part le cumul des angoisses liées au métier de comédien. Le destin des acteurs dépend des acteurs dans cette coopérative d'acteurs. Les règles de départ et de cooptation sont les mêmes depuis Molière et garantissent le renouvellement des artistes et leur non «fonctionnarisation».

7. La situation actuelle affecte bien sûr l'ensemble mais la force du groupe s'accroît toujours dans les difficultés.

8. C'est une grande responsabilité bien sûr mais je suis né dans ce théâtre. J'y ai été acteur, scénographe, metteur en scène et administrateur. Je la dirige de près, en connaissance.

9. Le contexte historique est important bien sûr, tout l'intérêt d'une maison si ancienne est de réveiller notre présent à l'aube du passé. Et de comprendre celui-ci à la lumière du présent.

J'espère que ces réponses vous conviendront, chère Zuzana.

Cordialement,

Éric Ruf

Odovědi Érica Rufa mi přijdou velmi obohacující a čerstvé; a zejména odpověď „já jsem se v tomto divadle narodil“ mi přišla velmi důležitá. Je v ní obsaženo přebírání zodpovědnosti za divadlo jako instituci i jako celek. Jak jsem již psala, vědomí vlastní historie je podle mě jedním z nejdůležitějších aspektů celkové tvorby Comédie-Française, a vědět „na čích ramenou stojím“ posouvá jednotlivé i kolektivní hranice (nejen) tvůrčích možností.



Éric Ruf v Salle Richelieu³³

³³ Zdroj: archyworldys.com.

4. VLASTNÍ ZKUŠENOST S INSCENAČNÍ TVORBOU

4.1. ČINOHRA 16:20



Troufám si říci, ve spojení se založením souboru Činohra 16:20 došlo k setkání v ten pravý čas, a, ač neuvědoměle, možná i s touhou tvořit a vyjadřovat se způsobem nám blízkým ve vztahu k současné situaci a aktuálním problémům. Snahou sbližovat a nalézat společná témata v dnešní rozdělené společnosti (jakkoliv to může znít jako klišé).

Pojmenování souboru vzniklo podle roku zahájení a ukončení studia (2016-2020), které je pro jeho existenci určující. Neméně důležité je i samotné slovo *činohra*, vyznačující soubor, určení a směřování k důrazu na drama, od kterého se odráží interpretace ve smyslu výkladu i interpretace jako jeho předvedení.

Činohra 16:20 byla studenty t.č. absolvujícího ročníku oficiálně založena v roce 2018. Její vznik ovšem neinspirovala utopická představa toho, že „po škole zůstaneme všichni spolu, a založíme si vlastní divadlo“, jak by se mohlo zdát, ale prostěji, spíše z formální potřeby fungovat jako právnická osoba.³⁴ V rámci

³⁴ Ostatně ve chvíli, kdy se blíží obhajoba této práce, dochází také k „reformaci“ souboru počínající změnou jeho názvu. Jeho druhá polovina odkazující přesně k letům 2016 až 2020 společného působení na škole by již brzy byla přežita, a s momentem, kdy scény učeben DAMU, divadla DISK i Kolowratského paláce již nebudou našimi domovskými, ale přesto máme na repertoáru dvě stávající inscenace a jednu vznikající, vyvstává nutnost redefinovat se vnitřně i vnějškově. Není to pro nás ovšem nic zásadně překvapivého, ostatně jeden z návrhů na původní možný název souboru zněl „Efeméry“.

umělecké kvality našich prací, stylu vedení našeho ročníku a správných příležitostí totiž figurovaly dva aspekty. Za prvé jsme měli potřebu naše klauzurní práce reprízovat a za druhé jsme dostali možnost se ukázat v několika divadelních prostorech, přičemž nám byl Kolowratský palác nabídnut i jako „domovská scéna“, kam jsme mohli většinu našich prací přenést, dozkoušet je, či nazkoušet inscenace zcela nové. S tím v nás při inscenační práci vyvstal i mnohem větší pocit zodpovědnosti, přece jen hrát v prostoru, který byl ještě nedávno malou scénou Národního divadla, je odkazem a nevšedním zážitkem.

Počítali jsme od začátku jako s nejlepší možností s tím, že se po skončení studia většina z nás uchytí v nějakém stálém angažmá, zároveň jsme si ale byli vědomi skvělé možnosti toho, že nám mateřská základna 16:20 zůstane, a že pokud budeme mít chuť spolu tvořit, víme, kam se máme obrátit. Tím spíše, že soubor není složený jenom z herecko-režijně-dramaturgické složky. Neméně důležitou součástí



souboru, a ne pouze ve smyslu provozní pomoci, ale opravdové ansámblové tvorby, byli od začátku i scénografové/kostýmní výtvarníci, produkční a také hudebníci, kteří s námi prošli již několika inscenacemi.

Díky této skutečnosti jsme byli myslím schopni během společné tvorby zažívat několik rovin jevištní komunikace, jejich důsledky a proměny. Od začátku klauzurního zkoušení na DAMU po nové inscenace vzniklé v Kolowratu jsme se pohybovali na malých scénách, v přímém kontaktu s divákem. Tato fyzická blízkost napomáhala nejen získat přímou zkušenost dvousměrnosti komunikace mezi jevištěm a hledištěm a hledištěm a jevištěm, zároveň tu ale díky těmto podmínkám vždy byla přítomná i fyzická blízkost herců na jevišti. Ta myslím byla jednou z podmínek, které napomohly vytváření ansámblu.

Ostatně podle toho, co popisuje prof. Císař, se zdá, že jsme v tomto ohledu nebyli první:

„[...]proměňovat tak strukturu činohry ND vede vždycky k rozrušení jakéhokoli ansámblového herectví. Dnes většinou neexistuje v inscenacích a představeních činohry Národního divadla ani souhra v tom duchu, jak ji definoval Grossman, a ansámblové herectví se tu v plné slávě naposledy blýsklo v Krobotově inscenaci Roku na vsi.

Jen některé inscenace v Kolowratu se vyznačují souhrou i nakročením k ansámblovému herectví.³⁵ — Říká prof. Císař ve svém dvoučlánku „Ansámblové herectví včera a dnes“, když v kapitole „Dnes“ pojednává o stavu a inscenacích Národního divadla v Praze na počátku milénia.

Zároveň ve stejném článku na jiném místě hovoří o malých a studiových scénách celkově:

*„Grossmanova slova³⁶ o malých scénách v jistém směru vystihují dnešní situaci. **Jako by malý prostor, malé technické možnosti a asi i malé peníze volaly po ansámblovém herectví jako vyzkoušené možnosti dělat dobré divadlo.**“³⁷*

Bez popsaných prostředků se zdá, že souboru jaksí „zbývá“ zaměřit a spolehnout se především na sebe navzájem, díky čemuž může být vznik ansámblové tvorby ve své podstatě jednodušší. Jak jsem již říkala, nemyslím ale, že by na větších scénách byl nemožný. Jen to vyžaduje více času, trpělivosti a snahy.

Vše se odráží již od složení souboru, který se na stálých scénách formuje delší čas a často se obměňuje. Při vzniku „odspodu“ si člověk prakticky může vybrat své kolegy, při vzniku nového ročníku se veškeré kolegiální vztahy budují úplně od začátku, pokud však herec přijde do již ustáleného divadla (ať po absolutoriu, či například z jiného angažmá), zjistí, že sociální struktury jsou někdy velmi složité. Osobní vztahy (veškerých povah) samozřejmě **ovlivňují hru a souhru**. Pak již záleží na profesionalitě především herců, při představení nemusí totiž takové vztahy být vidět, ačkoliv můžou být překážkou při zkoušení. Na jevišti totiž rovněž probíhá dvourovinná komunikace.

³⁵ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“.

³⁶ Jan Grossman v časopise *Divadlo* — tři zásadní studie k práci činohry Národního divadla.

³⁷ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“.

Partneři spolu komunikují jako postavy a zároveň jako herci. Najít si tak přitažlivý vztah k postavě, ztvárňované hercem, s nímž jako kolega nemám dobré vztahy, je přirozeně součástí složitějšího procesu (může se samozřejmě stát i opačná situace, kdy mám k postavě negativní vztah, přestože ji ztvárňuje osoba mně blízká, takové hledání je ovšem jednodušší v opoře v partnerovi). Při představení již potom není potřeba na osobní vztahy myslet, je ale samozřejmě mnohem zábavnější a více nabíjející stát na scéně s kolegou, se kterým mě pojí osobní sympatie.

V tom pro mě ovšem tkví kouzlo stálého divadelního angažmá. V různých knihách, studijních oporách i jiných materiálech se vždy mluví o budování souboru. Soubor může vzniknout ze dne na den, člověk se do něj může dostat ze dne na den, ale ansámblovost se musí budovat dlouhodoběji a stále, a to vnitřními i vnějšími podněty.

Nevýhody

S dvojjednostmi studijního ročníku a divadelního souboru se ovšem samozřejmě pojila i řada nevýhod. Při studiu na DAMU je člověk z logiky povahy vysokoškolského studia, které má připravit uchazeče na budoucí praxi, „umístěn“ do společenství lidí přibližně stejného věku. Po čtyři roky se tedy (pokud nedostane příležitost k hostování v profesionálním divadle) ocitá v práci s jednogeneračním souborem. Tento fakt — připojíme-li skutečnost, že ročník spolu při školních předmětech i klauzurním zkoušení tráví většinu pracovního i volného času — pozitivně přispívá k vytvoření velmi silných vazeb.

Právě s klauzurním a dalším zkoušením se ovšem pojí i výběr her (ruku v ruce s tématy, která jsou vlastní myšlení našeho ročníku). A ten, jak se zdá, není pro jednogenerační soubor úplně jednoduchou záležitostí.³⁸

Už od zkoušení prvních klauzurních prací se objevily problémy s obsazováním postav, které se při plnění studijního plánu nutně musí objevit. Již ve hrách českého realismu se objevovaly postavy babiček, maminek i mužských postav výrazně starších než kterýkoliv ze členů ročníku.

³⁸ Této problematice jsem se dotkla již ve své semestrální práci předmětu Teorie divadla a jeho složek (pod vedením Jitky Goriaux Pelechové) na téma „Jednogenerační soubor — společenství a jeho nevýhody“, kde jsem použila i následující recenze.

Začala se objevovat otázka využívání hereckých prostředků, které podtrhnou důležitost postavy a její místo v kontextu hry, ale které zároveň nebudou při jejím ztvárnění dvacetiletým hercem vzbuzovat úsměvnost a pocit parodování.

Při zkoušení *Višňového sadu* v DISKU jsme se potom setkávali s disputacemi nad tím, jestli kolegové Eliška Zbranková či Jakub Svojanovský opravdu mohou do svého výkonu vložit uvěřitelné jednání předepsaného věku postav Raněvské a Gajeva. Zda z našeho věku plynou výhody ve vystávání témat, která jsou jinak právě díky generačnímu rozdílu postav skrytá, anebo nevýhody nedostatečné jasnosti témat z generačního rozdílu vyplývajících.

Zároveň si dovolím zmínit dvě recenze, které se k tomuto tématu ve spojitosti s Činohrou 16:20 vyjadřují — jedna k představení *Ze života loutek* na festivalu Jiráskův Hronov, druhá k premiéře *Oresta* v DISKU (režie Štěpána Pácla obou inscenací je v tomto případě shoda náhod a určitě nemyslím, že jsou příčinou popisovaného problému. Obě inscenace vznikaly v úplně jiných podmínkách a za jiným účelem):

„...Všechny tři potom spojuje silný důraz na text, Bergmanův Život loutek navíc sdílí s Vyrypajevem komplikovanost sebezpytu. A obě inscenace (to jest Páclův Bergman a Kulhavého Vyrypajev) potom mají společný generační posun v obsazení. Zuzaně Černé chybí do role Bergmanovy Kateřiny nějakých deset let zcela nesporně z logiky děje, Vyrypajev (ač píše v retrospektivě o páru osmdesátníků) počítá s herci středního věku...“³⁹

„Když mladičký herec není veden nějakým mimořádně inspirovaným způsobem, tak u postav zralého věku v antickém dramatu těžce naráží, z projevu trčí životní nezralost. Páclovo nastudování Oresteia je toho vpravdě školním příkladem. Michael Goldschmid v titulní roli a Jessica Bechyňová jako Elektra své postavy naplňují opravdovou zraněností, snad lze říci, že i generační. U všech ostatních deseti studentů je Orestes zápasem o základní věrohodnost figur; zápasem v některých případech zcela marným.“⁴⁰

³⁹ Michal Zahálka: „Dramatizovat si život“, Festivalový zpravodaj Jiráskův Hronov 7/7.

⁴⁰ Josef Chuchma: Glosa: „Antické drama nemilosrdně obnažuje“, dostupné online na <https://www.ceskatelevize.cz/specialy/artzona/inside/glosa-anticke-drama-nemilosrdne-obnazuje-K5U3J>.

Co se tedy ale od mladých herců, resp. souborů očekává? Že budou hrát stále dokola *My děti ze stanice ZOO*? Že se budou zaměřovat na autorské hry? Vždyť kolik je toho skutečně napsáno pro 5-15 dvacetiletých lidí?

Napadá mě, zda není mnohem důležitější sledovat témata, která se nás ve hrách nějakým způsobem dotýkají, přijmout to, že jsme doopravdy v divadle, nota bene pokud jdeme cíleně do studentského, resp. absolventského divadla, a nechtít vidět absolutní iluzi řešení generačních problémů. Je opravdu nutné, aby Gajev vypadal jako padesátník? A jak vlastně vypadá prototyp padesátníka? Není důležitější zaměřit se na jeho charakterové vlastnosti a jednání ve vztahu k ostatním postavám? Vždyť když půjdeme na inscenaci divadelní hry (jejíž jméno jsem úspěšně zapoměla a bohužel se mi jej nepodařilo dohledat, ale skutečně existuje), kde vystupují dvě mluvící veverky, také se snad nebudeme podívat nad tím, že herec, jenž veverku představoval, byl oproti skutečné velikosti skutečné veverky příliš vysoký. Rozumím tomu, že některé okolnosti nelze ignorovat, tím spíše pokud někteří z herců naopak předepsaný věk postav opravdu splňují. A i pro samotného herce ztělesňujícího starší postavu je na jevišti obtížné vyjadřovat autoritativně morální nebo zkušenostní postoje před stejně starými kolegy. Přesto můžeme v repertoáru divadelních her najít takové, které s tímto kontrastem všemi možnými směry pracují naprosto záměrně - jako příklad můžeme uvést hru *Zlatý drak* Rolanda Schimmelpfenniga. Myslím tedy, že stejně jako v reálném životě za člověka na jevišti spíše než jeho věk nebo zkušenosti mluví jeho činy. Otázkou samozřejmě je, jestli se právě vlivem jakési generační autority jednání vedoucí k oněm činům nemění...

Proto jsem byla velmi zvědavá na svou první profesionální práci ve vícegeneračním souboru, která mě čekala již na počátku čtvrtého ročníku.

4.2. ABSOLVENTSKÁ ROLE

Za svou absolventskou roli jsem si zvolila Haničku v Jiráskově *Lucerně* v režii Štěpána Pácla — Národní divadlo Brno: A. Jirásek, *Lucerna*, premiéra 13. 12. 2019 v Mahenově divadle. A to nejen z toho důvodu, že ve školním divadle DISK vnímám *Višňový sad* spíše jako pokračování činnosti souboru Činohra 16:20 v jiném prostoru, navíc je dle mého názoru postava Varji velkým interpretačním kompromisem mezi režijně-dramaturgickou koncepcí a hereckým vnímáním, a vydala by na samostatnou práci na jiné téma, a má druhá role, Žena v *Orestovi*, je rolí převzatou, kterou jsem sice myslím přizpůsobila svému hereckému projevu a našla si v celku inscenace své místo,⁴¹

ale práce během zkoušecího procesu jsem vykonala na postavě jiné. Volím ji ale hlavně z toho důvodu, že byla mou první rolí při nástupu do profesionálního divadla, navíc pod režii kmenového režiséra tohoto nového souboru a dramaturgií uměleckého šéfa tohoto souboru — kterého jsem z tohoto důvodu také požádala o vedení této práce. Inscenaci jsem sice zkoušela ještě jako host, ovšem již s všeobecným vědomím, že dva týdny po premiéře nastupuji do řádného úvazku, a od začátku jsem již tedy byla brána jako nová členka souboru.

Za možnost vstoupit do nového (tím spíše prvního) angažmá právě rolí Haničky jsem ráda hned z několika důvodů. Především to byla role plnohodnotná, tedy jsem měla (a mám) pocit, že jsem pro soubor, jeho fungování a formování potřebnou, důležitou a chtěnou součástí. Měla jsem také možnost zkoušet s režisérem Štěpánem Páclm, kterého jsem již znala, a hlavními hereckými partnery mi byli Jiří Suchý z Tábora, s nímž jsem již rovněž měla osobní zkušenost ze zkoušení inscenace *Ze života loutek* v divadle Kolowrat, Ivan Dejmal, kterého s předchozími dvěma jmenovanými pojila dlouholetá



⁴¹ Plakát k inscenaci *Lucerna* — foto Jindřich Štreit, Národní divadlo Brno, na fotografii Marie Durnová a Zuzana Černá.

známost, a také Marie Durnová, se kterou jsem měla možnost se již několikrát předtím setkat — při focení plakátu k inscenaci, tvorbě rozhovoru pro noviny NdB a v neposlední řadě při „zabydlování“ společné herecké šatny. Samotná postava mi pak dala velkou výhodu v tom, že v celku hry má postavení děvčete, o které se bojuje, a které mají ostatní postavy touhu získat nebo naopak bránit. Tyto tendence se pak podle mého přenášely i do snažšího vytváření osobních vztahů s kolegy. Zkrátka — protože na scéně měli rádi Haničku, tak pak v soukromí začali jednodušeji mít rádi i mě.



Hanička — inscenace *Lucerna*⁴²

Zároveň ovšem bylo zvláštní zvykat si na jiné profese, se kterými se člověk během studia nesetká - od rekvizitářů přes asistenty až po garderobiérky. Často jsem měla pocit, že jim překážím, nechávám se až moc obskakovat a spoustu práce bych zvládla sama, nebo i pocit, že oni překáží mně (o příkladu maskérny se zmiňuji i v příloze této práce), a musela jsem se vědomě ujistovat, že přenecháním části zodpovědnosti někomu jinému umožňuji hladší průběh celku.

⁴² Zdroj: Národní divadlo Brno, foto Tereza Jiroušková. Na fotografii Ivan Dejmal a Zuzana Černá.

4.3. ZÁSKOKY

Již v průběhu mé zatím ne dlouhé divadelní „kariéry“ mě potkala řada jednorázových i dlouhodobých záskoků. Myslím, že mám jednak výhodu v poměrné flexibilitě mého zevnějšku, a jsem neutrální, ne příliš výrazný — nepřizpůsobitelný typ, jednak mám poměrně dobrou paměť a dokážu se přirozeně rychle naučit text.

Prvním příkladem je dlouhodobý záskok role Nevěsty ve *Vojně* (E. F. Burian, *Vojna*, BodyVoiceBand, režie Jaroslava Šiktancová). Do tohoto zkoušení jsem šla s vědomím, že jsem brána na plánovaný záskok s ohraničenou dobou. S kolektivem BodyVoiceBandu se mi spolupracovalo skvěle, ansámblovost z něj téměř sálá, a to i přesto, že vznikl ze stejného ročníku, podobně jako Činohra 16:20, a od té doby prošel značnou personální obměnou. Je to dáno typem inscenací, a (body)voicebandu jako takového, kdy je potřeba spoléhat se jeden na druhého v mnoha jiných věcech, než je pouze kolegiální a umělecká tvorba vedoucí ke společnému cíli. Je potřeba spolehnout se na druhé hlasově a fyzicky. Tato tendence však vždycky obsahuje směřování k 'ansámblu', jenž se opírá o umělost, — Mejerchold ukazuje, že ansámblovost nemusí nutně spočívat v psychologickém propracování (Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“). Když jsem měla před svou první premiérou *Vojny*, ptal se mě kolega těsně před začátkem představení, jestli jsem nervózní. A já jsem nervózní nebyla. Věděla jsem, že kolem mě je dalších deset lidí, kteří jsou spolehliví nejenom lidsky, ale inscenaci znají doopravdy tak dobře, že vědí, kde mám v každou jednotlivou chvíli stát, jaké jsou moje repliky, která přichází píseň, a tak mě dokáží v případě potíží opravdu podržet, a vice versa. Navíc v některých chvílích to ani jinak nejde — u úvodní písně inscenace je velmi rychlá a náročná choreografie, podložená nelehkou sborovou unisono písní, a tak občas člověk markuje, že zpívá, protože jinak už nemůže, a doufá, že to za něj v tu chvíli dozpívá někdo jiný. Do role Nevěsty jsem vplula s lehkostí, nepřišla jsem si režii ani aranžmá nijak svázaná, a myslím, že jsem do role dokázala přinést něco nového a svého a přitom stále zachovat celek a nerozbít několikaletou kontinuitu. Navíc se jednalo o inscenaci převážně zájezdovou, a tak jsem ani neměla pocit, že se infiltuji do cizího domovského prostoru, na každý zájezd jsem se těšila, a připadalo mi, jako bych s BVB byla mnohem delší dobu. Zlom přišel, když se po mateřské dovolené vrátila herečka, která roli Nevěsty hrála původně.

Najednou jsem viděla, že mě soubor bral jako dočasnou náhradu, a že ačkoliv se mezi námi vytvořil určitý druh přátelství, mají spolu mnohem delší historii.

Za záskok si dovolím považovat i svou druhou roli v DISKu, a to Ženu v Euripidově *Orestovi*. Od první čtené zkoušky až po generálový týden jsem totiž zkoušela roli jinou. Šlo o boha Apollona, tedy ztělesnění dramatického principu Deus ex machina. Několik dní před premiérou ovšem došlo ke zranění Lýdie Šafářové, která se původně měla v roli Ženy objevit. Nastalá zdravotní indispozice jí ovšem naprosto znemožňovala pohyb v nazkoušeném aranžmá, navíc je dramatický prostor inscenace scénograficky řešen sešikmenou plochou umístěnou na jevišti. Rozhodnutím režiséra tedy došlo (v tu dobu nikdo nevěděl, na jak přesně dlouhou dobu, ale mělo jít o několik týdnů až měsíců) ke vzájemné výměně rolí. Během několika dní jsem se tedy musela naučit text a šlo mi především o to, aby premiéra mohla proběhnout bez větších komplikací. I když mi pak vzhledem k nemožnosti inscenaci přezkoušet v plánovaném obsazení (od změn kostýmů až po nutnost jiné interpretace závěrečné scény) role Ženy zůstala, a přestože si nemyslím, že bych ji hrála tak, jako původně Lýdie Šafářová, a během repríz jsem si našla v celku svou pozici a vnitřní svobodu, stále ji vnímám jako záskok, a ne jako roli svoji, nebo převzatou — zejména proto, že původní plán záměny rolí byl sice ne přesně daný, ale přesto rámcově časově ohraničený, a tak se mi spíše protahuje pocit dlouhodobého záskoku.

Zážitkem úplně jiného druhu záskoku pro mě je poté nedávné zkoušení inscenace *Liliom* v NdB. Aktuální pandemická situace, která přišla již krátce po čtených zkouškách, ovlivnila toto zkoušení v mnohém — od dodržování přísných hygienických opatření až po to, že jedna z hereček v *Liliomovi* obsazených na vlastní žádost kvůli tomu, že patřila do rizikové skupiny, a navíc se starala o starší příbuzné, nezkoušela vůbec. Jelikož postava, kterou v inscenaci ztvárňuji, se objevuje až v samotném závěru hry, a postava této herečky naopak před závěrem odchází, bylo možné, abych zkoušela místo ní. Od momentu, kdy však již bylo jasné, že se toto zástupné zkoušení bude muset protáhnout až do momentu původní premiéry, nastal u mě ve vnímání tohoto procesu zvláštní zlom. Již nešlo pouze o to udržet pohromadě dialogy a říkat správné věty ve správném aranžmá. Začala jsem doopravdy zkoušet, našla si k postavě vlastní vztah a jí vlastní charakter. Nakonec myslím, že jsem vytvořila svébytnou postavu, a přestože byl tento proces poměrně náročný — vždy, když jsem odcházela z poslední scény této postavy, měla jsem pocit, že je konec, než mi

došlo, že teď teprve přichází to, co by pro mě mělo být hlavní, a to výstup mé vlastní postavy —, musím přiznat, že jak mě tato postava, zkoušení a celá inscenace nesmírně bavila, nedokázala jsem si udržet patřičný odstup, a bude se mi s ní těžko „loučit“, tím spíše, že jsem neměla možnost zahrát si ji před diváky.⁴³ I to ale vnímám jako jeden z prvků ansámblovosti. Kolegyně, jíž tato postava patří, má samozřejmě plné právo se do inscenace vrátit, ani ona nebude mít jednoduchou pozici v tom najít si v ní své místo, tím spíše, že videozáznam, který byl z generální zkoušky pořízen, je přece jen poněkud dvojlomnou záležitostí — při učení velmi usnadní orientaci v celku a prostoru, ale zároveň není téměř možné neodposlouchat konkrétní intonace a neodkukat konkrétní gesta. Můžu mít ale radost, že se mi podařilo jí návrat možná alespoň trochu usnadnit, a hlavně pomoci celému týmu dovést inscenaci k úspěšnému dokončení i v těchto nelehkých podmínkách.

Jednorázové záskoky z důvodu zdravotní indispozice nebo termínové kolize pak pro mě byly příležitostí, kdy jsem, v případě záskoku na domovské scéně, vnímala jako důležité, že se na mě vedení i kolegové mohou spolehnout, zároveň vplout do role jiného herce je pro mě vždy osvěžující možností vyzkoušet si výrazové prostředky, které mi nejsou vlastní, a tedy bych je při tvorbě svých rolí nepoužila.

Setkala jsem se i názory herců, kteří (především právě s jednorázovým) zaskakováním příliš nesouhlasí, jelikož v nich vyvolává pocit, že každý je příliš snadno nahraditelný a že odvedená práce při zkoušení procesu pozbývá smyslu, když ji pak někdo jiný „odkuká“ z videozáznamu. Ze své pozice ale rozhodně vnímám záskoky jako pozitivní přístup k zachování inscenace nebo samotného představení, a to jak v případě, že zaskakuji, tak i když v představení zaskakuje někdo za mého kolegu (zatím jsem se nedostala do situace, kdy by někdo zaskakoval za mě, ovšem kdyby taková nutnost nastala, určitě bych byla pro). Nejenom z hlediska obrazu k veřejnosti jako celku i divákům jednotlivě — přece jen pro některé z nich je divadelní představení nevšední a „nečastou“ událostí a její zrušení by je mohlo nejen harmonogramově, ale i emočně zasáhnout, nebo z hlediska fungování instituce a možné ztrátě zisku,

⁴³ Po přebíracích zkouškách jsem si takovou situaci pojmenovala jako „pěstounskou péči“ dané postavy. Jako herec víte, do čeho jdete a že přijde okamžik, kdy se s postavou budete muset rozloučit. Když ovšem ten den přijde, stejně uroníte slzu, a nejradši byste si postavu „adoptovali“ navždy.

ale i z hlediska toho, že samotní herci jsou přichystaní na konkrétní výkon v konkrétní den, a pokud dojde ke zrušení představení, vidím jako poměrně složité „odvolat“ vnitřní přípravu na roli.

4.4. PŘÍSLUŠNOST K SOUBORU

„Herec dříve nebo později s hrůzou zjistí, že sám sebe ničí. Zavléká se a je zavlékán do vyčerpávajících situací, do nichž by se třeba sám nikdy nedostal. Herec se stále potácí v bludném kruhu. Co ráno postaví, večer zboří. Pracně se snaží něco vybudovat, aby to zase pokácel. Je to povolání ve všech ohledech nesmírně náročné. Dokonale vyčerpává psychicky i fyzicky. Může v něm obstát člověk všestranně zdatný, ale měl by být i charakterní, protože jeho práce jej neustále soudí.“ — Jan Tříška⁴⁴

V tom vidím jednu z největších výhod práce ve vícegeneračním souboru. Ansámbl dokáže člověka podržet, správní kolegové nesoudí, ale podporují, dokáží ovšem i konstruktivně kritizovat. Proto jsem velmi vděčná za příležitost sdílet hereckou šatnu s nejstarší kolegyní v souboru (navíc je to šatna, kterou za dobu svého působení ve Státním divadle Brno obývala Vlasta Fialová, cítím tedy odpovědnost a respekt k prostředí, v němž se nacházím i před příchodem nebo po odchodu z jeviště). Rady, které přicházejí od zkušenějších kolegů — především z hlediska řemeslného ovládnutí prostoru, který zatím stále ještě postupně objevuji —, jsou pro mě velmi cenné. Při debatách o interpretacích, směřování souboru a (nejen) českého divadelnictví obecně mezi námi poté přirozeně dochází ke konfrontaci rozdílných názorů, osobně jsem se ovšem nesešla s tím, že by kdokoliv z kolegů nedával mým argumentům dostatek váhy a prostoru vzhledem k mému věku či menším zkušenostem, nebo že by mi cokoli z toho „dával najevo“ během zkoušení. Naopak cítím, že je zde „živná půda“ pro budování ansámblivosti ve smyslu **vzájemného** obohacování, a myslím, že jsem i za nedlouhý společný čas získala v souboru rovné postavení, které mi dává možnost zdokonalovat se řemeslně i umělecky.

Postupně navíc zjišťuji, že mi pomáhá nechtít jít do premiéry s tím, že mám „hotovo“, ale brát první uvedení jako začátek nového procesu, kdy si budu moci dotvářet poznatky, které jsem získala během zkoušení. Této skutečnosti samozřejmě svědčilo i to, že většina klauzur našeho ročníku se dočkala alespoň jedné reprízy, a díky této zkušenosti jsem si uvědomila, že v procesu, který mi reprízy umožňují, si mohu vnitřně a myšlenkově dávat větší prostor. Myslím totiž, že občas možná moc přemýšlím, kvůli pocitu, nebo spíše strachu z nedostatku času.

⁴⁴ in Smetana, M. *Jan Tříška*, Praha: Orbis, 1967 (s. 60).

Velmi důležitá je tak během zkoušení pro herce kromě vnitřní svobody a uvolnění samozřejmě také svoboda **vnější**, kterou mu poskytuje jeho okolí — vedení divadla a souboru, spolu s aktuálním inscenačním týmem — režisérem, dramaturgem a hereckými kolegy. Je pro něj důležité vědomí tvůrčího prostředí, ve kterém je možné vést dialog, stát si za svým názorem bez obav a nebát se zkoušet nové možnosti. Společná semknutost totiž následně dává vyrůst individuální svobodě tak, aby každá jednotlivá složka mohla fungovat v **rámci** celku a **pro** celek a jeho vyváženost.

V souvislosti s aktuální krizí jsem zároveň paradoxně zažila ještě typ uvolnění související s pocitem odlišného tvůrčího času a prostoru pro tvorbu. Jelikož byla produkce nazkoušených inscenací již od prvních vládních nařízení pozastavena, a zároveň jsme sice v omezených a hygienicky bezpečných podmínkách, ale přesto stále zkoušeli inscenaci *Liliom*, mohla jsem se poprvé v životě plně soustředit pouze na proces zkoušení — neabsolvovala jsem ke zkouškám prezenčně školní předměty (tréninky a semináře jsem mohla zvládnout bez nutnosti přejíždění před a po zkoušce prostřednictvím on-line platform) a nechodila hrát večerní či odpolední představení. I přesto, že harmonogram zkoušení zůstával víceméně normální — včetně ověřovacích, hlavních a generálních zkoušek, pocit, že „premiérový“ den je vrcholem aktuální fáze, která po vynucené odmlce ovšem bude ještě pokračovat, než se inscenace dostane před diváky, přispíval k většímu vnitřnímu uvolnění a vnitřnímu roztažení času na rozmýšlení, zkoušení, hledání a společné objevování. Společná **koncentrace** na proces, a ne na výsledek tak myslím velmi přispěla k opravdovému sehrání všech jednotlivých komponentů.

4.4.1. KMENOVÝ REŽISÉR

„Režie rozhoduje svrchovaně o osudech, cestách, stavu, vývoji a výsledcích činohry.“⁴⁵

Pro tyto účely je důležitá osobnost kmenového režiséra, od které se v posledním divadelním vývoji částečně ustupuje — zejména z toho důvodu, že ředitelé a umělečtí šéfové divadel jsou často sami režiséři, a tak už si k ruce neberou nikoho dalšího (jsou samozřejmě i výjimky — například Daniel Špinar a Jan Frič v Národním divadle). Myslím ale, že je lepší, když vývoj funkčního období nepadá pod „divadlo jednoho muže“. Kmenový režisér ví, kam má postupovat směřování souboru, a myslím, že dává největší prostor k tvorbě. Hostující režiséři pak i díky tom mohou dát hercům náhled na to, „jak se to dělá jinde“, a může je ukázat v jiném světle.

Kmenový režisér u nás v souboru rovněž zná všechny inscenace a je na záskokových zkouškách, také řeší, kdo by zaskakovat mohl. Tvoří též profil a umělecké směřování souboru a instituce (spolu s uměleckým šéfem) — má také nejvíc inscenací během sezony, a ty „hlavní“ kusy, tedy inscenace, které mají vyjadřovat právě zamýšlený směr.⁴⁶

Mluvím-li konkrétně o osobnosti Štěpána Pácla, pak v sobě spojuje několik prvků, které by mohly být dobrým zdrojem budování ansámblovosti tohoto souboru. Kromě vizuální obraznosti (především atmosférického používání světelného parku) je část jádra kódu jeho tvorby v hudebnosti inscenací a používání živé hudby na scéně, a to nejenom jako podkresové či emocionální kulisy, nýbrž jako svébytné metajazykové složky, komunikující s divákem propojením s vizuálním zážitkem.^{47 48} Pácl má ovšem ještě jednu vlastnost, jíž určuje ansámblovost nejen souboru, ale celého divadla. Tvoří v celém smyslu celodivadelní kolektiv,

⁴⁵ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“.

⁴⁶ Příkladem Štěpána Pácla - sezóna 19/20 *Lucerna*, 20/21 *Racek*.

⁴⁷ V tom vnímám i spojitost s Činohrou 16:20, jejíž režiséři se tímto principem během výuky nepochybně inspirovali, ne však ve smyslu slepého převzetí, nýbrž pochopením tohoto druhu scénování, který jim je blízký.

⁴⁸ Souvisí to nepochybně i se systémem, jakým pracuje s jazykem a jeho melodičností — hudba instrumentální se tak spojuje s hudbou slov, a je tak pro herce opravdovým komunikačním partnerem.

jehož stejně cennou složkou je nejenom herecký ansámbl, ale všichni, kteří se na vzniku inscenace podílejí — osvětlovači, zvukaři, technici, inspicie, nápověda a produkční složky, jež zmiňovaný režisér podle mého odpozorování zná (nebo se snaží poznat) jménem, a je pro něj důležité, aby v každou chvíli cítili stejné nadšení pro věc ruku v ruce s pocitem zodpovědnosti za vznikající inscenaci, stejně jako podíl zásluhy, a to stejným dílem, jako každý, kdo se pohybuje na scéně.

Princip dlouholeté spolupráce s režisérem ovšem samozřejmě není v historii činohry Národního divadla Brno ničím nově objeveným. S jeho nedávnými dějinami jsou spojena například jména Zdeňka Kaloče nebo Martina Čičváka⁴⁹. S druhým jmenovaným mám v této době příležitost zkusit, a je velmi znát, že s převážnou většinou souboru již opakovaně spolupracoval, a tak mohu pozorovat to, co jsem sama měla příležitost zažít při zkoušení *Lucerny* — tedy že pokud se herec a režisér již znají a mají za sebou společné pracovní zkušenosti, mají také v určitých ohledech vytvořený stejný jazyk, společný komunikační kód, který v mnoha situacích zkoušení usnadňuje.

⁴⁹ Zdeněk Kaloč nastoupil k Mahenově činohře jako kmenový režisér v roce 1966 a v Národním divadle Brno celkově působil až do roku 2011.

Martin Čičvák byl pak kmenovým režisérem Národního divadla Brno mezi lety 1999 a 2004 a je zde velmi činný dodnes.

4.4.2. HOSTOVÁNÍ A „PŘEHOSTOVÁNÍ“

Myslím, že soubor Mahenovy činohry přistupoval v jiné míře k mému hostování v *Lucerně*, jelikož věděl, že je to první začátek mého dlouhodobého působení v souboru, než k hostování Jiřího Suchého z Tábora ve stejné inscenaci. Ne snad z hlediska osobních sympatií, spíše z podvědomého rodinnějšího přístupu, na rozdíl od profesionálního vztahu s někým, „s kým je nám sice dobře a odvádí skvělou práci, ale za dva měsíce od nás zase odejde, uvidíme se jednou za čas, a tak si nechceme vytvářet příliš osobní vazby, aby nám pak jeho odchodu nebylo líto“.



Hanička — inscenace *Lucerna*⁵⁰

Z pozorování během mého dosavadního sepjetí s Národním divadlem Brno myslím, že je to i specifickou situací, ve které se jeho činoherní soubor po předchozích nesnadných érách nachází. Připadá mi, že má jakýsi „syndrom opuštěného dítěte“ a bojí se možných změn. V tomto ohledu jsem velmi ráda, že nás postupně nastupuje ze stejného ročníku víc (včetně spolupráce scénografů participujících i na klauzurách našeho ročníku a inscenacích Činohry 16:20 Lindy Holubové a Michala Spratka) a že můžeme rozprostřít energii a entuziasmus, který nám daly společné zkušenosti, a přispět tak k povědomí, že všechny změny neznamenaají ohrožení osobních pozic, ale mohou naopak pozitivně přispět právě k budování **ansámbly**.

⁵⁰ Národní divadlo Brno, foto: Tereza Jiroušková. Na fotografii Bedřich Výtisk, Zuzana Černá, Jiří Suchý z Tábora.

V tvůrčí praxi totiž lze řeku mezi tvůrčími individualitami a rozdílnými názory překlenout právě mostem ansámblovosti, který umožňuje vytvoření společného hereckého stylu a komunikačního kódu.

Jakkoliv totiž vidím v hostování příležitost k obohacení souboru o nové podněty a pohledy zvenčí (které někdy mohou vést k obohacení souboru o nové členy), je potřeba jejich uplatnění zvážit a vyvážit. Přílišná četnost hostů, obzvláště pak ve velkých rolích, vzbuzují u členů souboru byt' častokrát neoprávněný podvědomý i vědomý pocit nedocenění a nedůvěry ve schopnosti herců směrem od vedení souboru, potažmo celého divadla. Zároveň se může stát, že při obsazení role hostem dojde (byt' nechtěně) k nemožnosti rozvíjení, a třeba i objevení nových možností herce patřícího do souboru.

4.4.3. NEGATIVNÍ ASPEKTY STÁLÉHO ANGAŽMÁ A PŮSOBNÍ V SOUBORU

I práce ve stálém angažmá, byť s příslušností k souboru, který umožňuje zažívat tvorbu v ansámblovém prostředí, s sebou nese své negativní aspekty. Jedním z nich je samozřejmě častá nemožnost volby. Herec si nemůže vybrat, do kterých kusů bude obsazen, s kým bude spolupracovat, nebo naopak s kým spolupracovat nebude, a nemá záruku toho, že divadlo (zejména při změnách vedení) bude nadále chtít spolupracovat s ním. Jeho volný čas je ovlivňován tvorbou divadelních fermanů, a častokrát je tak nemožné věnovat se jiným druhům herecké práce – televizní a filmové natáčení, rozhlasová tvorba, účast na mimořádných projektech, hostování v zahraničí apod., jelikož termínová kolize se může stát neslučitelnou. Další hrozbu pak vnímám v určitém „zaškatulkování“ herce, především pokud je již v jednom souboru po delší čas. I když už herci nejsou bráni na smlouvu dle hereckých oborů, stále se může stát, že jsou obsazováni pouze podle typu, jelikož umělecké a režijně-dramaturgické vedení nemá potřebu či čas (nebo mnohdy trpělivost) s nimi objevovat skryté možnosti skryté v různorodosti (proti)úkolů, nebo se čistě potřebují spolehnout na jistotu určitého „splnění požadavků“, které pozice postavy v kontextu hry obnáší. Zároveň je při příchodu do nového souboru herec vždy vystaven možnosti, že mu kolektiv, směřování souboru či jednotliví kolegové zkrátka „nesednou“. A v neposlední řadě se musí vyrovnávat s nárazem mnoha tvůrčích individualit, jejichž projevy jsou asi tak usledovatelné jako predikce polohy molekul při jevu Brownova pohybu. Spousta z nich pak také souvisí se zvyky, nebo spíše zlozvyky, které se souboru drží a jejichž strukturu lze rozbíjet velmi pomalu a ztěžka. Dovolte mi uvést konkrétní příklad. Při jednom z dopoledních představení krátce po příchodu na své nové působiště jsem se setkala s tím, že vůle a ochota ho vůbec odehrát nebyly valné. Tento pocit byl u některých členů způsoben tím, že publikum bylo složeno zejména ze školních skupin. Rozumím tomu, že takové publikum bývá svými projevy občas velmi specifické, přijde mi ale škoda představení už před začátkem odsoudit k nezdaru, pochybovat o jeho smyslu, a na konci se odmítnout opakovaně klanět se slovy: „Stejně tleskají jenom proto, že se jim nechce zpátky do školy.“ Vždyť když pomineme jednu, ba možná i několik z funkcí, které má divadlo plnit (tím spíše když má naše scéna přívlástek Národní), uvědomuji si, že pokaždé, když vcházím na scénu, možná se na mě z hlediště právě dívá někdo, koho moje postava inspiruje k důležitým životním rozhodnutím, která ho mohou dovést k převratnému vědeckému objevu. Nebo třeba možná za pár let dokončí podobnou absolventskou práci a bude vcházet na ta známá „prkna, která znamenají svět“ společně se mnou.

ZÁVĚR

Divadelní provoz a jeho vývoj je jakousi „žvýkačkovou bublinou“, která se směrem k moderním dějinám roztahuje do všech možných směrů zároveň. I přesto — nebo právě proto — můžeme v liniích tohoto vývoje pozorovat několik konstantních aspektů, díky kterým může tato bublina stále narůstat, a přece neprasknout. Jedním z nich je důležitost vespolečnosti, formovaná až k ansámblovému typu herectví. Tato práce rozhodně neměla vzbudit dojem, že považuji takovou tvorbu za jedinou možnou cestu. Chtěla jsem ale ukázat důležité aspekty, které mě během studia formovaly do přijetí nabídky stálého angažmá v repertoárovém divadle, shrnout si jejich výhody a nevýhody, a nakonec při psaní těchto řádků dojít k uvědomění, že je pro mne v nestálém hereckém životě příslušnost k souboru a práce na budování ansámblu cestou, jak stále objevovat něco nového, a zároveň pokračovat v tradicích, které by dle mého názoru měly přežít nejen moji (a nejen hereckou) generaci.

Aneb jak napsal prof. Císař:

*„Zní to asi příliš tradičně a možná až staromilecky. Ale problematika ansámblového herectví má v symbolu, který k ní neoddělitelně patří, i záruku vývoje a proměny.“*⁵¹

⁵¹ Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“.

SEZNAM ZDROJŮ A POUŽITÉ LITERATURY

Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 1. Včera“

- *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 2; prosinec 2002
(dostupné on-line)

Císař, J. „Ansámblové herectví včera a dnes, 2. Dnes“

- *Disk, časopis pro studium dramatického umění*, číslo 3; březen 2003
(dostupné on-line)

Jakubčíková, I. *Comédie-Française* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2018)

Vostrý, J. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*
(Praha: KANT, 2018)

Smetana, M. *Jan Tříska* (Praha: Orbis, 1967)

Internetové stránky Comédie-Française — www.comedie-francaise.org

Kramerius — digitální knihovna Národní knihovny České republiky

Národní divadlo Brno — www.ndbrno.cz

Festivalový zpravodaj Jiráskův Hronov 7/7

Artzóna ČT — www.ceskatelevize.cz

PŘÍLOHA

Anketu **psychologie herecké tvorby** jsme vyplňovali na konci třetího ročníku studia v rámci předmětu Teorie divadla a jeho složek pod vedením prof. Sílové a prof. Vostrého. Rozhodla jsem se své původní odpovědi neupravovat, ačkoliv jsem, byť s nevelkým časovým odstupem od jejich vyplnění, shledala některé z nich mírně naivními. I to totiž vnímám jako důležitý prvek při ohlédnutí se za časem, který mi byl na škole věnován k hereckému rozvoji. Pouze jsem doplnila odpovědi u těch, na které jsem původně neodpovídala vůbec (výběr a počet otázek byl při zadání nechán čistě na nás), a k některým přidala poznámky s nově nabytými zkušenostmi. Zároveň zvýrazňuji odpovědi, které mi ve vztahu k tématu této práce přijdou klíčové.

Anketa vychází z 68 otázek týkajících se psychologie herecké tvorby, které položili roku 1923 po konzultacích s řadou herců a režisérů vybraným hercům ruští teatrologové. Když v roce 1963 uveřejnil ruský časopis *Těatr* odpovědi Michaila Čechova, přetiskl je i časopis *Divadlo* téhož roku ve svém 8. (říjnovém) čísle.

1. Co pro svou hereckou práci získáváte při prvním seznámení s hrou?

*Především pocit „těšení se“ na průběh zkoušení. **Při prvním seznámení s jejím zněním při první čtené zkoušce pak také představu o tom, jak hru a své postavy vnímají kolegové, a pochopení některých souvislostí, které člověk nevnímá, když si čte hru pouze sám v duchu.***

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký mají vliv na vaši tvorbu?

Ze začátku vnímám spíše zkoušející kolegy, postavy začnu vidět až při větších celcích. Vliv na tvorbu má pro mě spíš atmosféra, kterou vytváří.

3. Má na vaši hereckou tvorbu vliv jazyková charakteristika hry, melodie a rytmus jazyka?

*Jazyk a slovo považuji ve své současné fázi za nejdůležitější prostředek hereckého vyjadřování. Spíše než celkový charakter jazyka mě v poslední době zaujala melodičnost jednotlivých hlásek. Když jsem v Lucerně (incenace *NdB*, režie Štěpán Pácl) zkoušela Haniččin monolog, přišlo mi, že je stěžejní vést jej přes sykavky – jako by všechna slova v postavě doutnala.*

Po čase jsem však přišla na to, že mnohem důležitější je pro tento monolog hláska „L“. Celý monolog je pak mnohem mazlivější, slova libozvučnější. Myslím navíc, že je to od autora naprosto vědomé. Vyjevilo se mi, také, že tato hláska je pro mou postavu důležitá v průběhu celé hry.

4. Zajímáte se při studiu převážně o svou roli nebo o celou hru?

Při prvním čtení — zvláště mám-li možnost se se hrou seznámit ještě před zahájením zkoušení, se zajímám především o svou roli. Zajímají mne její promluvy, začínám si vytvářet konkrétní představy. Později mě začne zajímat spíše hra jako celek, její významy, symboly a kontexty.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Vlastní zážitky pro nás byly výchozím materiálem při zkoušení Višňového sadu (DISK, režie Aminata Keita). Režisérka a dramaturg se ze začátku rozhodli jít cestou storytellingu podle Thomase Ostermeiera. Vlastní zkušenosti s podobnými situacemi někde dokonce úplně změnilы původně zamýšlený výklad a temporytmický výraz.

6. Hledáte rysy role v sobě nebo v jiných lidech nebo v literárních pramenech?

Stává se mi, že najdu předobraz role v nějaké filmové postavě, či v jiné knize či hře od stejného autora.

7. Vycházíte při vytváření jevištní postavy od určité skutečné osoby, kterou znáte? A v jaké míře vás tento vzor omezuje?

Spíše mi bývají vzorem jiné literární či filmové postavy.

8. Vzniká ve vaší představě typ, který máte zobrazit, ihned, pocítíte jej bezprostředně, anebo k němu dospíváte promyšlením a kombinováním různých prvků, z nichž se skládá?

Většinou nastupuji do zkoušení s konkrétní představou, pak ale narazím na to, že se úplně neshoduje s představou režiséra. Zkoušení pak pro mne bývá cestou k interpretačnímu kompromisu, a hledání společné představy je pro mne zajímavé.

9. Co vzniká dřív – psychologické, pohybové nebo orální gesto role?

Myslím, že u mě všechno vzniká z „gesta“ situačního. Při vycházení ze situace se mi postupně skládá psychologický obraz postavy – ani ne tak v celkovém chování, jako v konkrétním jednání. Orální a mluvní projev postavy ke mně přichází tak nějak „sám od sebe“. Během uplynulého roku jsem si uvědomila, že každá z mých postav má specifický hlas a svou mluvní polohu, aniž bych si je pro konkrétní roli nebo jejich rozlišení určila či naplánovala. Postavy si tak prostě mluví, samy od sebe, a já naopak nejsem schopná je hrát, a mluvit svým vlastním hlasem. Pohybový gestus pak získávám spíše až v procesu reprízování, kdy si postupně nacházím charakteristická gesta a pohyby. Při budoucí práci bych se také chtěla více zaměřit na specifickou chůzi postav.

10. Můžete určit okamžik, při studiu role, v němž pro vás postava ožívá?

Ne. Takový okamžik si neuvědomuji ani v průběhu, ani zpětně.

11. Stalo se ve vaší tvůrčí práci, že postava ožila díky jednotlivému slovu nebo nějakému vnějšímu impulsu?

Tento moment se mi stal při zkoušení Célie ve hře Jak se vám líbí (klauzury, režie Aminata Keita). Ve chvíli, kdy jsme začali pracovat s brýlemi jako součástí kostýmu postavy, mi najednou začala dávat smysl jako celek, a doopravdy ožila.

12. Upřesňujete si v období přípravné práce text role?

Moc ne.

13. Měníte na reprízách jednotlivá místa v textu role?

Ne záměrně. Nejsem improvizální typ, naopak mě vlastní odchylky od textu (stějně jako odchylky kolegů) dokáží spíše rozhodit.

14. Učíte se roli nahlas nebo v duchu?

Roli se učím na zkouškách. Jinak se text neučím. Mám to štěstí, že si text zapamatuji tak nějak „sama od sebe“. Naopak si ze mě často dělají kolegové legraci, „jestli si to celé nechci zahrát sama“, protože si nezáměrně pamatují i cizí text. Pokud si ovšem něco například před představením opakuji, nebo mě napadne nová možnost intonace, mluvíím klidně i nahlas na ulici. Dřív jsem

předstírala, že telefonuji, teď už jenom jdu a mluvím. V Praze si toho stejně nikdo nevšimne.

15. Čerpal/a jste někdy při studiu role z literárních, uměleckých nebo vědeckých pramenů?

Téměř vždy. Před i během zkoušení si zjišťuji kontext, historii, čtu jiné překlady stejné hry, snažím se zjistit si něco i o autorovi, případně i prostředí, ve kterém se hra odehrává, nebo ze kterého autor pocházel.

16. Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?

Ne. I při hraní zůstávám i mimo scénu ve vnitřním prostředí postavy, pokud takzvaně „téměř nesleze z jeviště“, nebo se od ní odpojuji, pokud má delší prostoje.

17. Vycházíte při vytváření vnějšího vzhledu postavy bezprostředně od svého zevnějšku, nebo hledáte cesty, jak sebe přizpůsobit vzhledu, který u dané postavy považujete za ideální?

Nesnažím se o úplnou proměnu, při vytváření role je pro mne ale z nějakého důvodu vždy důležitý účes. Také se ráda sama líčím, nebo si líčení upravuji. Dřív dokonce každá má postava měla vlastní lak na nehty.⁵²

18. Hledáte v textu role (nebo hry) nebo v jiných pramenech podobu postavy (masku, kostým atd.)?

Spíš ne. U Haničky jsem ovšem nacházela její celkové vzezření. Zjistila jsem, že se moje představa začíná odklánět od kostýmního návrhu, měla jsem ovšem štěstí na oporu v režisérovi.

19. Promýšlíte ke studiu role gesta a mimiku, nebo se rodí bezprostředně?

Nepromýšlím. Chtěla bych se na to zaměřit, ale nějak jdu vždycky od sebe. Jen u Juana (Don Juan se vrací z války, klauzury, režie Vojtěch

⁵² Během studia a zkoušení v souboru Činohra 16:20 jsem takové nacházení vnějšku postavy považovala za běžné, při příchodu do angažmá jsem však byla téměř až nemile překvapena. S pozicí maskérky se totiž na DAMU herec nesetká, a tak, když kostýmní výtvarníci komunikují s maskérnou ohledně účesu i líčení, mám pocit, že dostávám jakousi cizí masku, obzvláště, když jsem poprvé na ověřovací zkoušce naráz v kostýmu, líčení i účesu, a velmi dlouho mi trvá si na tento daný zevnějšek zvyknout.

Nejedlý) jsem promýšlela tělesný gestus v závislosti na velkém věkovém rozpětí postav, které jsem ztvárňovala – patnáctiletá Gréta, a stará Babička.

20. *Posloucháte se při studiu role, v průběhu představení?*

Dříve jsem to nedělala, nyní, když si zvykám na velký prostor Mahenova divadla, snažím se si ho naposlouchat, a to spíše v průběhu představení než zkoušek.

21. *Kontrolujete se při studiu role před zrcadlem?*

Ne. Občas mě napadne nějaký pohled, tak zkontroluju v zrcadle, jak vypadá, nebo se sama na sebe zkusím zadívat jako na někoho jiného, jako bych nekoukala do zrcadla, ale na projekci konkrétní postavy.

22. *Když studujete roli, vidíte sám/sama sebe, jak roli hrajete? Jak podrobně?*

Vidím, ale nevím, jestli je má představa správná. Vidím na zkoušce co budu dělat dál, takže se občas nesoustředím na to, co dělám v přítomném okamžiku, a pak mám pocit, že jsem něco promeškala. Občas se ale podrobně vidím, jak hraji postavu, kterou vidím na jevišti jako divák, nebo při čtení divadelní hry. Naposledy se mi to stalo na představení Pera Markýze de Sade v NdB, kde pro mne byly výkony herců natolik strhující, že jsem se projektovala do jedné z postav, a měla opravdu fyzickou touhu vejít na jeviště, a v duchu viděla, jak postavu hraji.

23. *Zařazujete do své práce na roli jako průpravná cvičení i takové momenty, které ve hře nejsou?*

Ne. Občas to dělal režisér, nebo pedagog, nepřineslo mi to ale myslím nic k práci na roli, spíš k souhře s kolegy.

24. *Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděl/a roli v cizí interpretaci?*

Ano, nechci se dívat na předchozí nebo filmová zpracování před premiérou. To co bych tam viděla a chtěla dostat do svého projevu by nemuselo korespondovat s režijně-dramaturgickou koncepcí a konkrétní interpretací. Ráda se ale podívám na jiná díla od tvůrce či tvůrčího týmu, abych věděla, jaký je styl jejich přemýšlení, a jaká může být celková poetika chystané inscenace.

25. Jakou část práce na roli uděláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma) a která je pro vás podstatnější?

Dřív jsem téměř všechnu práci dělala na zkouškách, nepřicházela jsem s ničím vyloženě připraveným, spíše s nápady, na které jsem se režiséra zeptala. Při zkoušení v profesionálním divadle jsem ovšem zjistila, že především v inscenaci s velkým obsazením musí herec věnovat domácí přípravě mnohem více času. Ačkoliv mi totiž režisér dával maximální možný čas a prostor, divadelní provoz některé věci zkrátka neumožňuje. Na škole jsem byla zvyklá, že zkoušky se obvykle protahují a člověk může zkoušet nad rámec. Při profesionální zkoušce od deseti do dvou mě tedy až zaskočilo, že ve přijde inspicie, a zkouška se — z důvodu dalších závazků kolegů, stavění scény či jiných provozních záležitostí — opravdu musí ukončit, a nemůžu tedy zůstat na jevišti déle, ani kdybych chtěla.

26. Do jaké míry vám pomáhá nebo překáží režisér?

Potřebuji režisérovi věřit, ale zároveň cítit důvěru. V tomto období mě poprvé čeká zkoušení s režisérem, se kterým se prvně setkám až na čtené zkoušce, jsem zvědavá, jestli to nějak ovlivní proces zkoušení.⁵³

27. Postihujete podstatné rozdíly mezi svou interpretací na posledních zkouškách a na prvním představení (nebo na veřejné generální zkoušce)? Změnil/a jste někdy při takové veřejné interpretaci něco podstatného v jednotlivých scénách nebo v celkové charakteristice role? Mohl/a byste určit, co takové změny způsobilo?

Při posledních (generálních) zkouškách se již snažím podpořit celkové vyznění inscenace, napojit se na partnery, a vložit do vytvořené postavy detaily a soustředění. Stalo se mi ovšem v průběhu studia, že jsem na základě připomínek musela změnit vnitřní psychologický oblouk pár hodin před veřejnou interpretací. Přestože z hlediska celku nešlo o nic zásadního, bylo to pro mě v takto krátkém časovém úseku velmi složité, a bez podpory režisérky a spolužáků bych asi nebyla schopná jevištní výkon vůbec podat.

⁵³ ***Po tomto zkoušení jsem zjistila, že režisérovi důvěřuji a spoléhám se na něj, i když jsem s ním nikdy předtím nezkoušela. Mnohem víc je ale pro mě celý proces prací ve smyslu profesionálním — za dva měsíce si nelze vybudovat úplně přátelské vazby. Nebojím se nabízet různé podněty a řešení, ovšem mnohem víc je spíše ukázu, a čekám, jestli si jich režisér všimne. Když zkouším s režisérem, kterého znám, tak naopak většinou řeknu, že přicházím s novým nápadem, ukážu ho, a pak možnost společně rozebereme.***

28. Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje?
Mimo zkoušky a představení?

Ano. Na zkouškách nebo před představením ale častokrát ne :)

29. Potřebujete se na to duševně připravit?

Ne. Potřebuji se v rychlosti připravit tělesně — zapojit postoj a výraz postavy.

30. Máte nějaké postupy, jimiž vyvoláváte jevištní emoce?

Spíše než emoce na jevišti prožívám pocity, a technikou u sebe vyvolávám emoční projevy.

31. Používáte při představení umělé povzbuzující prostředky? Zpravidla, nebo výjimečně? Možná jste pozoroval/a vliv těchto povzbuzujících prostředků na hře jiných herců?

Párkrát jsem zavnímala rozdíl, když jsem si před představením dala skleničku vína, to si dovolím ovšem pouze v případě, že už mám za sebou vícero repríz, a nejsem na jevišti celou dobu. Dříve jsem občas pro povzbuzení pila energetické nápoje (nejenom při představení). Rozdíl jsem pozorovala, povzbuzení mi ale pomohlo držet soustředění, nerozptylovalo mě. Nesetkala jsem se s hercem, o kterém bych věděla, že je pod vlivem jiných prostředků, než je sklenice piva či cigarety, žádný rozdíl jsem tedy nikdy nepozorovala .

32. Zjistil/a jste někdy, že se v den představení od rána převtělujete do postavy, kterou máte večer hrát?

Od rána ne, ovšem někdy, zvláště před premiérou se mi to stalo ještě před příchodem do divadla.

33. Mělo na váš výkon nějaký vliv vzrušení panující kolem premiéry? Jaký?

Občas pocit, že už měla být. U některých klauzur jsem ten okamžik ani nevnímala jako premiéru. Kolektivní atmosféra byla taková, jako kdybychom si prostě šli zahrát z chuti, ne povinnosti.

34. Existuje pro vás nějaký rozdíl, pokud možno, jaký, mezi interpretací role před plným hledištěm a před poloprázdným hledištěm?

Ano. Reakce publika velmi ovlivňují temporytmus hry a celkovou atmosféru na jevišti. Na velké scéně se před plným hledištěm lépe navozuje partnerská souhra. U menší scény mám naopak radši pocit, že v hledišti nikdo není.

35. Jak váš vnitřní pocit v průběhu představení ovlivňují: a) kostým; b) maska; c) dekorace; d) rekvizity?

Kostým a maska velmi, zvláště účes a boty, ve kterých ráda zkouším už před kostýmní či ověřovací zkouškou.

36. Do jaké míry pociťujete jako realitu to, co se kolem vás děje na jevišti?

Nevnímám děj jako realitu, vím, že stojím na jevišti. Vnímám ovšem partnery jako jiné lidi.

37. Ovlivňují vaši hru okolnosti z vašeho života, které se v dané chvíli podobají tomu, co se děje na jevišti?

Takové situace nepozorují, spíše nacházím a zažívám podobné okolnosti v životě po té, co odejdu ze zkoušky.

38. Hrál/a jste někdy komickou nebo veselou roli v době, kdy vás potkalo nějaké neštěstí? Jak se to projevilo na vaší hře? Jak se to projevilo na obecenstvu?

Jednou jsem hrála komedii po absolvování velmi nepříjemné události. Na hře se to myslím neprojevilo, a obecenstvo nic nepoznalo, souhra s kolegy mi ovšem pomohla, a na jevišti jsem později na svůj stav před začátkem hry zapomněla.

39. Využíval/a jste někdy při své interpretaci náhod představení?

Ano – ve smyslu okamžité reakce na nečekané podněty.

40. Mohou vaši hru narušit partnerovy chyby v textu, neočekávané změny v aranžmá, opožděné příchody na scénu atd.?

Ano, většinou mě spíše rozhodí, než inspirují.

41. *Stalo se vám někdy, že jste musel/a, když vám náhodou vynechala paměť, improvizovat text? Jak se to projevilo na vašem jevištním pocitu?*

Úplný výpadek textu jsem měla během představení pouze jednou, pocit to byl pro mě velmi nepříjemný, jinak se stává, že s partnery text tzv. skočíme, přeházíme, nebo jinak vědomě či nevědomě upravíme. To mě častokrát spíš pobaví, a na takové momenty vzpomínáme i po skončení představení.

42. *Cítíte při představení náladu v hledišti?*

Pouze pokud její projevy ovlivňují průběh představení.

43. *Jaký vliv má na vás potlesk publika?*

Ráda se chodím děkovat, uvědomím si v té chvíli krásu divadelního prostoru a okamžiku, kdy se tolik lidí sešlo za jedním účelem na stejném místě. Potlesk „na otevřené scéně“ v průběhu představení má na mě vliv především, když v moment v který pravidelně přichází, najednou nepřijde. Většinou jsem pak na diváky iracionálně nazlobená, že situaci či vtip nepochopili.

44. *Stává se vám, že o přestávkách a po představení si bezděčně ponecháváte způsob řeči a držení těla postavy, kterou hraje?*

Spíše na sobě poslední dobou pozoruji, že si i v civilním životě ponechávám jevištní velikost gest a reakcí.

45. *Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?*

Po odchodu z jeviště v průběhu představení ano. Po jeho skončení mi to občas trvá déle – záleží také na tom, zda se jdu ještě setkat s kolegy, a mám možnost se navrátit „do normálu“ společně s nimi, či se s přechodem musím vyrovnat sama.

46. *Jaký vliv mají na vaši hru názory publika a kritiky?*

Názor publika, zvláště ihned po představení vlastně slyšet nechci, nemám ráda rozebírání představení ve kterém hraji. Z takové diskuze se pro mě stane jenom obhajování skutečností, a vysvětlování tvůrčích záměrů.

47. Pomáhá vám praktická analýza vašeho výkonu, kterou dělají divadelní recenze? Získal/a jste v nich nějaké užitečné rady? Korigovala jste svou interpretaci pod vlivem těchto recenzí?

V žádné recenzi zatím nebyl prostor pro podrobnější analýzu mého výkonu, občas jsem ovšem získala ujištění, že některé věci, o které se snažím, jsou viditelné.

48. Má na vaši hru vliv to, jaký vztah k vám má soubor a partneři?

Ano, důležité je pro mě neméně i to, jaké vztahy panují skrz soubor jako takový. Ansámblové prostředí je pro mě důležité, stejně jako to, že s kolegy mohu a chci trávit čas i mimo představení a zkoušky.

49. Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?

Na hru ne, na zkoušení ano. ⁵⁴

50. Považujete za nutné jevištní prožívání při každé repríze (jako Salvini)⁵⁵ nebo pouze v procesu studia (Cocquelin)⁵⁶?

Spíše se přikláním k tomu, že je třeba vnitřní rozpoložení postavy pochopit, a pak je možné jej zjevit a předat i bez prožívání v každém jednotlivém okamžiku.

51. Existuje podle vašeho názoru rozdíl mezi emocemi jevištními a životními? V čem podle vašeho názoru spočívá.

Jevištní emoce jsou podle mě zveřejněnými a zveličenými obrazy emocí životních, většinou s kratší délkou trvání.

52. Ztotožňujete se s rolí naprosto nebo pouze s některými místy? Kterými? Jakým dojmem to působí na obecenstvo?

V každé roli mám místa, se kterými se ztotožňuji vždy, a jiná, která se mění v závislosti na repríze. Myslím, že obecenstvo to nepozná.

⁵⁴ Viz kapitola „Činohra 16:20“.

⁵⁵ Tommaso Salvini, 1829–1915. Viz Hyvnar, J. *Virtuosové*, edice Disk malá řada – svazek 11, Praha: KANT 2011: 56–63 a jinde. Viz i Stanislavskij, K. S. *Můj život v umění*, různá vydání.

⁵⁶ Benoît-Constant Coquelin, 1841–1909. Viz Hyvnar 2011: 26–36 a jinde.

53. *Vyvolávají ve vás momenty jevištního prožívání opravdové životní prožitky?*

Této otázce moc nerozumím, ve smyslu opravdových emocí se mi to ale stává.

54. *Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?*

Až na bledost v tváři ano.

55. *Co podle vašeho názoru působí na diváky silnějším dojmem: bezprostřední prožívání nebo záměrně vyvolané prožívání?*

Nejsem si jistá, jestli divák skutečně dokáže rozdíl rozpoznat.

56. *Všiml/a jste si někdy, že správné zobrazení vnějších projevů prožívání napomůže jeho vzniku?*

Ano, stejně jako někdy pomáhají vnější stimuly — mokré vlasy, potřeba odskočit si, opravdová bolest po nesimulované facce.

57. *Stává se vám při hře, že část intelektu je pohlcena rolí, a zároveň jste schopni/schopna kontrolovat se a uvědomit si dojem, kterým působíte na obecenstvo?*

Takový pocit mám, pokud hraji na menších scénách. Když jsem na velkém jevišti, obecenstvo se mi spíše maže, nemám k němu vztah a je pro mě důležitější, co po mém výstupu zůstane do další situace uvnitř, než jak to působí na diváka.

58. *Uskutečňuje se ve vás tvůrčí proces při každé repríze role nebo při jejím vytvoření?*

Při každé repríze ne, mám i chvíle, kdy hraji spíše automaticky, ale vytvořením role pro mě určitě tvůrčí proces nekončí.

59. *Vyjmenujte ty své role, které považujete za nejlepší.*

*Célie — Jak se vám líbí, Nevěsta — Vojna, Lída — Taková láska. **V prvním případě myslím, že se nám povedlo vytvořit jedinečnou interpretaci postavy, ve druhém případě jsem nastoupila do hry jako záskok, a myslím, že se mi podařilo si postavu přizpůsobit, a přesto zachovat původní celek. Poslední zmiňovaná pak byla mojí celkovou první zkušeností s dramatickou postavou.***

60. Vyjmenujte ty své role, které máte nejradši.

Anděla — Penzion pro svobodné pány, Kateřina — Ze života loutek, Gréta — Don Juan se vrací z války, Hanička — Lucerna.

61. Mohl/a byste říci, proč je máte nejradši?

U Anděly, Kateřiny a Haničky především kvůli průběhu zkoušení, spolupráci s režisérem i kolegy. Ke Grétě jsem si pak našla vztah v průběhu reprízování, sžila se s jejími pohyby a myšlením. A Hanička je krásná role v krásné hře v krásném divadle v mém prvním angažmá. Kdo by ji neměl rád.

62. Jsou vždycky ty role, které máte rád/a, považovány také za nejlepší?

Máma říkala, že jo.⁵⁷

63. Máte při hře na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je podle vašeho názoru vyvolán?

Tím, že mám nejlepší práci a kolegy na světě. Jsem zvědavá, jestli si lze takový pocit udržet třeba i padesát let.

64. Uspokojuje vás víc role, jejichž charakter je vám sympatický a podobá se vašemu, anebo je vám naopak příjemnější zobrazovat postavy, které jsou úplně jiné než vy?

Nejlépe se mi asi hrají ty role, se kterými mám společné charakterové rysy (pozitivní i negativní), kterých si nejsem přímo vědoma.

65. Hrajete touž roli pokaždé stejně?

Při prvních reprízách se snažím upřesňovat si ještě některé významy či důrazy. Snažím se hrát ale pokaždé ve stejných mantinelech — samozřejmě v závislosti na aktuální partnerské souhře a atmosféře jednotlivého představení.

⁵⁷ Zatím se mi nestalo, že bych hrála roli, kterou bych neměla ráda. Za nejlepší ovšem byly většinou považovány ty role, jejichž zkoušení jsem si naplno užila. To se pak zřejmě projevilo i během samotného hraní.

66. Má na vaši interpretaci vliv změny divadla (budovy nebo souboru), pociťujete ji ve svém tvůrčím rozpoložení?

Měli jsme možnost přenést naše klauzurní věci do divadla Kolowrat. Tato změna budovy nám myslím pomohla hlavně v usazování se v rolích a zvyknutí si na veřejné a pravidelné reprízování. Na interpretaci se toho změnilo pramálo. Když jsme ovšem měli možnost s inscenacemi Orestes a Jak se vám líbí hostovat na větších scénách, myslím, že (nejenom) mě to tvůrčím způsobem osvobodilo a osvěžilo. Prostory školního divadla DISK (jakkoliv je skvělé, že divadlo existuje přímo na půdě školy) jsou podle mě v mnoha ohledech značně limitující.

67. Uvědomujete si ten okamžik u často reprízované role, kdy se ztrácí svěžest interpretace? Mohla byste určit přibližně při kolikáté repríze? Uděláte něco pro to, abyste tomu zabránila?

Spíše si uvědomuji vytrácení svěžesti celku. Tato je podle mě dána tím, že herci přestávají věřit tomu, co již znají, a snaží se objevit nové skutečnosti. Což nemusí být samozřejmě vždy ke škodě, někdy se ale ztrácí původní důležité významy a situace. Myslím, že takový moment přichází zhruba po dvou měsících od premiéry, nehledě na počet repríz. V takovém případě se snažím hrát pokud možno co nejpřesněji premiéře.

68. Stalo se někdy, že jste studoval/a znovu roli, kterou jste už kdysi hrál/a? Omezovalo vás při novém nastudování vaše původní pojetí role?

Tato situace u mě zatím nenastala. Při posledním zkoušení (Lucerna v NdB) jsem ovšem byla svědkem situace, kdy spousta mých kolegů již v této hře někdy hrála, ovšem jinou postavu než v této konkrétní inscenaci. Myslím, že musí být zajímavé porovnávat a sledovat nový výklad, zároveň podle mě musí být taková situace velmi složitá, myslím, že já sama bych se nedokázala oprostít od toho, co o hře z předchozího nastudování vím. Tak uvidíme časem...