

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**A osel funěl na mé herectví**

**Denis Šafařík**

Vedoucí práce: Mgr. Marta Ljubková

Oponent práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

**BACHELOR THESIS**

**And the donkey snorted at my acting**

**Denis Šafařík**

Supervisor: Mgr. Marta Ljubková

Opponent: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Date of presentation: June 2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

A osel funěl na mé herectví

vypracoval 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**

Práce je především koncipována jako reflexe studia na DAMU. Na několika vybraných hereckých workshopech autor mapuje svůj osobnostní a herecký vývoj. Jako pomyslné završení toho vývoje považuje autor výstupní klauzurní inscenaci *Breivik*, kterou ve své práci reflektuje s akcentem na hledání hereckého stylu, práci v kolektivu a práci s režisérem. Poslední část práce se zabývá komparací výstupní klauzury *Breivik* a první mimoškolní spolupráce v inscenaci divadla *Komedie A osel na něj funěl*.

## **Abstract**

The work is primarily conceived as a reflection of studying at DAMU. At several selected acting workshops, the autor maps his personal and acting development. The autor considers the final production of *Breivik* to be an imaginary culmination of this development, which he reflects in his work with an emphasis on the search for acting style, work in a team and work with a director. The last part of thesis deals with a comparison of the final production *Breivik* and the first extracurricular collaboration in the production of the Theater Comedy *And the donkey snorted at him*.

## **Poděkování**

Děkuji.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Vybrané herecké workshopy.....	2
2.1 Improvizace se Simonou.....	2
2.1.1 Rodinné konstelace.....	3
2.1.2 Skupinová improvizace.....	5
2.2 Pantomima s Tomsou.....	8
2.3 Monology s Csongorem.....	12
2.4 Příběh Garyho s Waynem.....	17
2.4.1 Sběr materiálu.....	17
2.4.2 Vznik Garyho.....	19
2.4.3 Samotné zkoušení.....	20
2.4.4 Kruh se uzavírá.....	21
3. Breivik .....	22
3.1 Před samotným zkoušením.....	23
3.2 Hledání cesty ke kolektivu.....	24
3.3 Hledání cesty k režisérovi.....	27
3.4 Hledání cesty k sobě samému .....	28
4. Jak jsem si „zafuněl“ .....	30
4.1 Proces a výsledek.....	30
4.2 Text jako výchozí bod.....	31
4.3 Tvoření jevištní postavy.....	32
4.4 Práce v novém kolektivu.....	33
4.5 Hraní na „automat“ .....	34
4.6 Záměrná nejistota.....	35
4.7 Jiný prostor.....	36
5. Závěr.....	37
Seznam citované literatury.....	38



## 1. Úvod

V první části své reflektivní bakalářské práce se pokusím s jistým odstupem popsat a pojmenovat můj osobnostní i herecký vývoj při studiu na DAMU. Zaměřím se na práci s hereckými bloky a strachy, na fungování v hereckém ročníku, na hledání hereckého projevu a na vlastní chápání autorského divadla. Reflektovat budu pouze čtyři konkrétní herecké bloky, a to Improvizace se Simonou Babčákovou, pantomima s Tomsou Legierskim, činoherní monolog s Csongorem Kassaiem a krátká autorská klauzura s Waynem Jordanem.

Druhou část práce budu věnovat přípravě, procesu zkoušení a následnému reprízování autorské klauzurní ročníkové inscenace *Breivik*, kterou vnímám jako zúročení všeho poznaného během studia. Cíleně se v této kapitole zaměřím na práci s režisérem, na sílu kolektivu a na objevování osobního hereckého stylu.

Třetí část mé práce je zaměřena na komparaci klauzurní inscenace *Breivik* a mé první mimoškolní herecké zkušenosti v inscenaci *A osel na něj funěl* v divadle Komédie. Budu hledat průsečíky mezi tím, co jsem se během studia „naučil“ a zkoušením v repertoárovém divadle. Jak se změnilo mé vnímání pojmu proces a výsledek? Co obnáší práce na autorském textu a na textu psaným dramatikem? Kdo jsem já a kdo je jevištní postava? Jak se mění práce v kolektivu na půdě školy a na půdě profesionálního divadla? Co může způsobit časté reprízování a proč je dobré se záměrně znejišťovat? Mění se s hracím prostorem i herecký styl? Na tyto otázky se pokusím najít odpovědi.

## 2. Vybrané workshopy

Na rozboru těchto workshopů ukážu svůj herecký a lidský vývoj. S odstupem času už nevnímám konkrétní výukové bloky odděleně, ale komplexně, jako vzájemně propletený organismus. Improvizace se Simonou Babčákovou přišla v prvním a druhém ročníku, pantomima s Tomsou Legierskim a činoherní monology s Csongorem Kassaiem ve druhém ročníku a krátká autorská klauzura s Waynem Jordanem v ročníku třetím. Tuto časovost je důležité vnímat, dá se na ní přehledně ukázat, kdy mi poprvé na mysl vytanuly otázky ohledně sebevědomí a psychických bloků, kdy jsem začal sledovat své okolí (herecký ročník) a kdy jsem se poprvé začal vnímat jako herec. Každý z těchto workshopů ve mně zanechal silný emocionální a empirický odkaz, ze kterého čerpám dodnes.

### 2.1 Improvizace se Simonou

*„Jednoho dne, bylo mi tehdy osmnáct, jsem četl knihu a najednou jsem začal plakat. Ohromilo mě to. Neměl jsem ponětí, že na mě literatura může mít takový vliv. Kdybych se ve třídě rozplakal nad básničkou, učitel by se zhrozil. Uvědomil jsem si, že mě škola učí nereagovat.“*

*Keith Johnstone<sup>1</sup>*

Setkání se Simonou Babčákovou je pro mě podstatné hned z několika důvodů. Dokázala mi zprostředkovat zkušenosti s improvizací velmi nenásilnou a hravou formou a také mi otevřela cestu k sebepoznávání. Pokusím se parafrázovat myšlenku, kterou nám Simona předala na jednom z prvních setkání. Řekla, že pokud se v herectví, posléze improvizaci, toužíš dostat do neznámých míst, musíš nejprve dobře poznat sám sebe, aby ses mohl bezpečně vrátit zpět. Tato věta může znít metaforicky, ale mou vlastní interpretací bych ji přepsal slovy: „Nejprve hledej v sobě.“

Velmi brzy poté jsem na sobě začal vnímat psychické bloky, které mi velmi intenzivně bránily v dosahování uspokojujících výsledků v hereckých hodinách. Není možné improvizovat, popřípadě hrát a zároveň cítit svazující pocit „trapna“ a hodnotící pohledy diváků/spolužáků. Na hodinách se Simonou jsem si poprvé

---

<sup>1</sup> Keith Johnstone, IMPRO, str.23

uvědomil, že bych neměl být jenom ambiciózní student, který se touží stát hercem, ale že bych měl začít pracovat i sám na sobě.

### **2.1.1 Rodinné konstelace**

Dříve, než jsme na hereckých hodinách se Simonou Babčákovou začali se samotnou hereckou improvizací, odbočili jsme o kousek vedle, a to k rodinným konstelacím. Oproti improvizaci, která je disciplínou hereckou, je rodinná konstelace záležitostí psychologické terapie, kde pacienti hledají odpovědi na problémy vztahové či osobnostní. To, že na sebe v průběhu berou osobnost někoho jiného a vytvářejí situace, však není cílem aktu, nýbrž jen prostředkem, jak cíle dosáhnout. A pokud mluvím o cíli, mám na mysli ozdravný výsledek terapie.

Než začnu blíže mluvit o svém vlastním vnímání rodinné konstelace na hereckých hodinách, v krátkosti se pokusím tuto metodu přiblížit. Prof. Dr. Franz Ruppert ve své knize *Trauma a rodinné konstelace* píše: „Rodinné konstelace tohoto druhu mi ukázaly, jak zásadně důležité jsou faktory jako vazba na biologické rodiče, postavení v posloupnosti sourozenců a potlačení vzpomínek na osoby a události, které jsou rodinnou zátěží. Otevřely se mi oči pro vnímání toho, jak duševní vazby účinkují po celé generace. Rodinné konstelace jsou podle mých zkušeností proto tak přínosnou terapeutickou metodou...Rodinné konstelace umožňují pochopit, na kolik se tato spleť vazeb dotýká nejhlubšího nitra každého člověka...Pacientovi se má ozřejmit ‚řád‘ mezilidských vztahů v rodině podle generační posloupnosti, ‚řád‘ v partnerském vztahu, založený na lásce, a ‚řád‘ sledu porodů v rodině. To mu má poskytnout léčivé představy o znovunalezení svého místa v systému původní rodiny a díky tomu i nalezené vnitřní rovnováhy.“<sup>2</sup>

Musím si položit dvě otázky: Proč se mě právě rodinná konstelace tak hluboce dotýká a proč Simona zvolila rodinnou konstelaci jako předstupeň samotné improvizace?

Rodinná konstelace mi otevřela dveře k sebepoznávání. Skrze konstelaci jsem si uvědomil, jak je důležité pro mé budoucí herecké povolání poznávat sám

---

<sup>2</sup> Franz Ruppert, *Trauma a rodinné konstelace*, str. 166

sebe, zjišťovat, kdo jsem a kdo je má rodina a proč reaguji v určitých situacích jinak, než bych chtěl. Rodinné konstelace se Simonou Babčákovou беру jako prvotní impuls k vlastní cestě poznávání, ne jako terapii v pravém slova smyslu.

A proč Simona zvolila rodinnou konstelaci jako předstupeň samotné improvizace? Když se zaměřím na průběh konstelace a porovnáím ho s principem improvizace (píšu konkrétně o skupinové/kolektivní improvizaci, s ostatními způsoby improvizace jsem se zatím nesešel), tak zde najdu zajímavé průsečíky, společné mechanismy, které jak konstelace, tak skupinová improvizace využívá.

Franz Ruppert o průběhu konstelace píše: „Jestliže pacient ve skupině vyjádří ochotu a přání vytvořit pro sebe konstelaci, zeptám se ho, o co mu jde a co by si představoval jako dobrý výsledek konstelace. Potom mu navrhu, pro které části své osobnosti, osoby nebo symptomy si má vybrat zástupce mezi členy skupiny. Pacient si je vybere a umístí je zcela podle svých pocitů do vzájemných vztahů. Sám si pak sedne vedle mě a spolu semnou sleduje, jak se konstelace vyvíjí. Nechávám na zástupcích, aby se vžili do svých rolí, a proto vyčkávám, až se sami začnou pohybovat nebo něco říkat. K ničemu je předem nenabádám ani žádným způsobem necenzuruji jejich projev v průběhu konstelace. Chápu jejich pohyby, slova a akty jednání jako projev něčeho, čeho smysl se dokonale ukáže teprve tehdy, až bude naprosto jasné, o co v konstelaci vlastně jde.“<sup>3</sup>

Mé vlastní konstelaci, kdy jsem si vybral z řad spolužáků dva představitele, které jsem pojmenoval „strachem na jevišti“ a Denisem, jsem ze začátku nejprve přihlížel.

Oba představitelé chvíli stáli a koncentrovali svoji energii, byli v přítomném okamžiku a pokoušeli se napojit jeden na druhého. Bez jejich společné energie by samotný akt nemohl započít, nebo by neměl valný výsledek. Poté začali verbálně popisovat fyzické impulzy: „Mám chuť si lehnout“ nebo „pravá ruka mi vystřeluje dopředu“. V tento moment je zásadní, aby se představitelé necenzurovali, aby verbalizovali vše, co je napadne, popřípadě vše, co cítí. Kdyby jeden z nich uznal, že jeho pocit je nesprávný, a nezveřejnil to, mohl by celý akt zamrznout a dále již nepokračovat. Dva představitelé stojí v hracím poli, fyzicky jednají, hovoří nahlas o tom, co cítí, a pohybují se po prostoru ve vztahu k druhému představiteli a popřípadě spolu navazují dialog. Nakonec

---

<sup>3</sup> Franz Ruppert, Trauma a rodinné konstelace, str. 171

nahrazuji představitele „Denise“, vkračuji do hracího prostoru a čelím svému strachu tváří v tvář.

Zde mohu stručně popsat vlastní emocionální/terapeutický účinek, který nemusel nastat u ostatních zúčastněných, ale který je třeba reflektovat. Jednoduše řečeno jsem svůj strach, v tomto případě strach na jevišti (konkrétně tím myslím moment, kdy stojím na jevišti a mám panický strach z diváků/spolužáků) zhmotnil, pojmenoval a připustil. Zhmotněním strachu došlo k úlevě a už jsem s ním mohl pracovat vědomě třeba jako s materiálem. Už nebyl paralyzující, ale byl stále přítomný. „Strach nás odřezává od jediného zdroje energie, který máme k dispozici, a tímto způsobem nás Strach vyhladoví k smrti. Nic v divadelní práci nepohltí víc energie než odstraňování následků Strachu a Strach je bez sebemenší výjimky destruktivní.“<sup>4</sup>

Po stránce herecké výše popsanou konstelaci vnímám jako improvizaci. Jsem přítomný v hracím prostoru, mám aktivizovanou vnitřní energii, snažím se necenzurovat své myšlenky/tělesné impulsy, беру na sebe konkrétní znak nějaké postavy, pocitově reaguji na druhou postavu a vedu s ní dialog, předem si nevymýšlím, co budu dělat. Tyto základní body mi pomohly v pozdějších improvizacích a některé z nich, konkrétně přítomnost, vnitřní energie a necenzurovaný tok myšlenek, vnímám jako základní stavební kámen, ze kterého jsem následně vycházel a vycházím dodnes.

### **2.1.2 Skupinové improvizace**

Skupinové improvizace se Simonou Babčákovou v ideálním případě probíhaly následovně: Celý ročník stál v řadě čelem k hracímu prostoru (stání je výhodnější než sezení z důvodu neustálé aktivizace energie, při sezení se energie potřebná k improvizaci vytrácí). Ten, kdo cítil fyzický impulz, vešel do hracího pole a měl čas tento impulz objevovat a rozvíjet, poté mohl připojit i hlasový projev. Následně se přidávali další improvizátoři, kteří příběh doplňovali o nové postavy nebo předměty a tím se celý děj posouval. Vytvářel se příběh, reálný či nikoliv, fantazie byla neomezená a improvizátoři se nechali svobodně, leč řízeně unášet v proudu příběhu. Nakonec se improvizace dovedla k pointě.

---

<sup>4</sup> Declan Donnellan, Herec a jeho cíl, str. 40

Aby měla improvizace takovýto průběh, bylo výhodné využívat některých postupů/pravidel, které nám Simona řekla:

1. Při stání v řadě, čelem k hracímu poli musíš mít aktivizovanou vnitřní energii. Pokud je tělo „vypnuté“, nemůže přijít prvotní fyzický impulz. Vypnuté však neznamena unavené. Unavené tělo je stále aktivizované a samotná fyzická únava může sloužit jako výchozí tělesný impulz.
2. Pokud ti do těla přijde fyzický impulz, nesnaž se ho cenzurovat ani hodnotit. Co když právě tento impulz vytvoří ideální prostředí k improvizovanému příběhu?
3. Ke vnímání impulzu buď citlivý, nechej nejdříve své tělo, aby reagovalo. Pokud si impulz vymyslíš v hlavě, nebo pokud do prostoru vstupuješ již s vymyšleným konceptem toho, kam se příběh bude odebírat, je více než pravděpodobné, že to celé záhy skončí neúspěchem.
4. Když jsi v prostoru, pokus se dále fyzický impulz rozvíjet, transformovat a ve správný čas, až to ucítíš, zapoj i hlas. I zde platí, abys hlasový projev necenzuroval. Když cítíš, že chceš křičet, zakřič.
5. Poté si polož tyto základní otázky: Kdo jsem? Kde jsem? Co tu dělám? Jaký mám vztah k ostatním? Pokud by sis na tyto otázky neodpověděl, další improvizátor, který by vešel do hracího prostoru, by mohl být zmatený. Nemohl by se mezi vámi vytvořit vztah a příběh by se dále neposouval.
6. Buď konkrétní ve svém jednání a co nejdetailněji vytvoř postavu, kterou hraješ.
7. Dodržuj základní hierarchii mezi postavami (pokud jsi sluha a někdo pán, musíš se tak chovat, a pokud se tak nechováš, musíš k tomu mít jasný důvod).
8. Neříkej NE, a pokud to uděláš, měj pro to důvod a nabídní jinou variantu pro další ubírání se příběhu, jinak se improvizace zastaví nebo zkomplikuje.
9. Měj přehled o celém příběhu a pamatuj si, co už se událo.

Zprvu bylo těchto pravidel opravdu mnoho a přemýšlet nad všemi bylo obtížné. Několik prvních improvizací proto skončilo rychle a neúspěšně. Já osobně jsem narážel na stále stejný problém, a to vymyšlení příběhu předtím, než jsem vstoupil do hracího pole. Báł jsem se spontaneity a toho, že vlezu do hracího

prostoru a důvod své akce nenajdu. „Proč vlastně kdykoliv, když máme plnit úkol, nejdřív přemýšlíme? Když řeknu mému čtyřletému synovci ‚zvedni ruku‘, on ji zvedne a má radost z toho, že dělá něco, co nemá důvod. Má to totiž automaticky za začátek hry, čeká překvapení, příslib dobrodružství, v tom jakoby prázdném gestu je ukryto tajemství, co z toho vyleze.“<sup>5</sup> Přemýšlení mi komplikovalo cestu, a když jsem do rozjetého příběhu přišel se svým připraveným, umělým konceptem, záhy improvizace skončila zmatením všech improvizujících. Občas jsem také v průběhu improvizace exhiboval, upozorňoval na sebe na úkor ostatních hráčů. Samozřejmě exhibice není zakázána a občas je dokonce žádoucí, ale vždy to musí být s ohledem na ostatní spoluhráče. A to, že existuje nějaká skupinová energie, hráčství a spoluhráčství, schopnost zvládnutí více úkonů najednou, napojení na prostor, vnitřní dramaturgie myšlenek, představitivost v prostoru, příběhová fantazie, „tady a teď“, to jsem objevil až právě při skupinové improvizaci.

Pokusím se zrekonstruovat průběh jedné zdařené improvizace.

*Stojím v prostoru. Koukám na prázdné hrací pole. Cítím tenzi v zádech a vyhodnocuji to jako fyzický impuls. Vcházím do prostoru a mám shrbená záda, chodím ze strany na stranu, záda ještě více hrbím a přidávám pokrčené ruce. Tenkým hlasem volám „Jsi tu?“. Víím, kdo jsem. Starý člověk, muž, který se ztratil. Nevím ale, kde přesně jsem. Přichází Kuba, spolužák, a mluví o sobě jako o zdravotním bratrovi, bere mě za ruku a odvádí mě zpět do nemocničního pokoje. Ptá se mě, koho hledám. Já odpovídám, že čekám na svého syna. Jsem smutný a pláču. Zdravotní bratr se mě ptá, proč pláču a já se mu začnu svěřovat. V tu chvíli Kuba opouští hrací prostor. Střih. Jsem mladý otec, který bere svého syna, Fedira, na fotbal. Takže jsme v minulosti. Synovi říkám, aby na mě počkal, že půjdu koupit jahody a vyzvednu mámu. Střih. Jsem na tržišti a nakupuji čerstvé jahody u prodavačky, Edity. Spatřím svoji ženu, Stefanie, mávám jí, ona mává mně. Přechází přes cestu. V tuto chvíli několik spolužáků vytváří rušnou silnici a jedno auto moji ženu přejede. Střih. Všichni opouští hrací prostor a vrací se zpátky Kuba, jako zdravotní bratr. Já jsem opět starý muž a dokončuji svůj příběh slovy, že jsem z místa nehody utekl a syna jsem z fotbalu už nikdy nevyzvednul. Ted' na něho čekám a věřím, že mi odpustí.*

---

<sup>5</sup> Jiří Havelka, Zmrazit čerstvé ovoce, str. 146

Tato konkrétní improvizace byla důležitým objevem nejen pro mě, ale i pro celý herecký ročník a já osobně jsem poprvé definoval slovo NADHLED a NÁHODA. Díky nadhledu jsem mohl být uvnitř celého dění a v tu samou chvíli vše sledovat z vrchu. Dokázal jsem intenzivně cítit prožitek starého pána, ale v tu samou chvíli jsem věděl, že je to jenom jako, že mě osobně se tyto emoce nedotýkají. Byl jsem si vědom všech lidí v prostoru, co říkají, jak jednají a jak společně vytváříme příběh. Žil jsem celý příběh tady a teď a zároveň jsem byl dramaturgem, měl jsem odstup a v hlavě jsem zvažoval, kam se to celé může posunout. Dokázal jsem prosadit svůj nápad, ale respektoval jsem nápady ostatních, protože měly stejnou váhu. Získáním nadhledu došlo k částečnému prolomení mého ega, které dříve způsobovalo tendence se prožívat, brát vážně a nerespektovat okolí. A když pak píšete o náhodě, myslím tím pouze otevřenost k věcem, jaké mohou přijít nezávisle na mě. „V procesu zkoušení je pro mne proto náhoda jedním z nejpodstatnějších hybatelů, ona přináší nečekané nápady, nové okolnosti, mění vše za běhu, nutí nás nahlížet situace z nového úhlu, přizpůsobovat se, je vždy o krok před námi, brání stereotypu, dělá ze zkoušky jedinečnou dobrodružnou událost.“<sup>6</sup>

## 2.2 Pantomima s Tomsou

*„Viděl jsem kdysi pohádku o Červené Karkulce prováděnou hrou s jablky, jež byla materiálem, z něhož vznikaly postavy. Tvůrce ani na okamžik netajil tuto ‚materiálovou‘ podstatu. Řekl divákům, co chce hrát, a položil si otázku, jak to udělá, když nemá nic jiného než právě jen jablka. Pak postupně proměňoval před jejich očima jednotlivá jablka v postavy pohádky.“*

*Jan Císař<sup>7</sup>*

Na začátku druhého ročníku nastalo druhé setkání s Tomsou Legierským. V prvním ročníku s námi pracoval na pohybových cvičeních, skupinovém cítění a velmi jednoduchých improvizací formou her. V tomto druhém roce šlo o propojení pantomimy a storytellingu, tedy práce s autorským nebo neautorským textem, který bude prostřednictvím storytellingu i monologu ožít

---

<sup>6</sup> Jiří Havelka, Zmrazit čerstvé ovoce, str. 131

<sup>7</sup> Jan Císař, Člověk v situaci, str. 82



v imaginárním světě. A my jsme měli být ti, kteří tento svět dotvoří pomocí pantomimy.

První týden byla pohybová příprava. Šlo o to se velmi mechanicky naučit základní pantomimické pohyby-chůze s taškou v ruce, zvedání činky, běh na místě, zvonění na zvon, otevírání malých dveří, otevírání velkých dveří, házení balónu, kopání lopatou atd... Na rozdíl od několika spolužáků, kteří prošli tréninkem pantomimy na vyšší odborné herecké škole, jsem byl tímto druhem práce s tělem nepolíbený. Měl jsem obtíže rozhýbat oblast hrudní a pánevní a nebyl jsem schopný propojit některé části těla, a to zejména u cvičení „zvedni činku nad hlavu“. Představit si, jak se tělo pohybuje, když konkrétní akci vykonává s předmětem, a jak následně pracuje bez předmětu, v prázdném prostoru, bylo nad moje síly. První týden hereckého workshopu jsem bral jako osobní selhání a nerad jsem se těchto hodin účastnil.

„Vzdej to!“ byl můj první nápad a podporoval mě v tomto rozhodnutí i nespokojený pohled Tomsy Legierského. Druhý týden jsme začali pracovat na propojování storytellingu a pantomimy. Já jsem se rozhodl, že si napíši svůj autorský text. Viděl jsem v tom do jisté míry krátký únik od pantomimického selhání. Napsal jsem si text o klukovi jménem Patrik, který bydlí v podkrovním bytě s matkou a s otcem a rád hraje počítačové hry. Zápletka celého příběhu byla v tom, že introvertní Patrik čeká na rande s dívkou a představuje si, jak bude krásná. Nakonec dívka zazvoní u vchodových dveří, Patrik jde otevřít, ale dívka není taková, jak si ji Patrik představoval-je tlustá, ošklivá a má řídký knírek pod nosem. Patrik je zklamaný, ale přesto pozve dívku dovnitř, alespoň na čaj. Ona se ale zasekne mezi futry a začíná parafráze na pohádku „O červené řepě“. Patrik volá na pomoc mámu, tátu, kočku i psa, a nakonec dívku společně vyprostí ze spárů futer. Tlustá slečna spadne na Patrika a ten nadobro ochrne.

Se svým autorským příběhem jsem byl spokojený. Byl jsem jediný, kdo si text napsal sám. Tomsa mi po vyslechnutí mého autorského textu poradil, abych si to ještě rozmyslel a raději si vybral příběh, který napsal někdo jiný. Nastal bod zlomu a já si řekl, že se nevzdám, i přes to, že z okolí cítím nedůvěru v mé schopnosti. Prvně jsem si přiznal, že na to nestačím sám, že je pantomima tak vzdálená, že potřebuji učitele, který mě předá své dlouholeté zkušenosti. S pokorou jsem poprosil Daniela Horečného, spolužáka, aby mě po škole

doučoval pantomimu. Daniel je v tomto oboru velmi zkušený a jeho práce s tělem a gagem mi do dnes přijde úctyhodná.

Započal individuální trénink pod Danielovým vedením. Nejprve se mě zeptal, jaký pantomimický pohyb umím nejlépe, a já odpověděl, že zvedání sklenky ze stolu a vypití obsahu. Daniel řekl, že tento pohyb se bude objevovat v celém příběhu nejčastěji. Poté jsem s Danem, podle rad Tomsy Legierského, začal vytvářet celý prostor, byt, ve kterém Patrik bydlí. Určil jsem, kde bude mít stůl, jak bude vypadat, na jaké židli bude sedět, jaký počítač bude na stole, kde budou dveře, na jakých místech je zešíkmený strop, kudy vede chodba ke vchodovým dveřím a jak velké ty dveře jsou. Tento prostor jsem si procházel stále dokola, až jsem ho viděl před očima v živých barvách. Dokonce jsem i cítil, jak voní Patrikův pokoj a jaký osvěžovač vzduchu je použitý na chodbě.

Tato metoda je velmi účinná nejen při pantomimě, ale i při vyprávění příběhu. Setkal jsem se ní už při hereckých improvizacích se Simonou, kde byla prostorová imaginace jednou z nejdůležitějších pomůcek při improvizaci. Představa nám dovoluje být v určitých momentech na místě, o kterém mluvíme, a skrze tuto představu smíme vzít na konkrétní místo i diváky. Vidět celý prostor je stejně důležité jako vidět před očima místo, o kterém vyprávíme. Takto postupuji dodnes při učení se textů. Každá replika obsahuje podtext, představu, která vzniká intuitivně, na základě mozkových asociací a díky které vím, o čem mluvím: „Tak například slovo ‚miluji‘. Cizinec se nejvýš usměje nad nezvyklým skloubením hlásek. Pro něho je prázdné, neboť mu nesplývá s líbeznými představami, které povznášejí duši. Jakmile však cit, myšlenka nebo představivost dá prázdnému slovu ožít, vytváří se k němu ihned jiný vztah, jako ke slovu s určitým obsahem.“<sup>8</sup>

V poslední fázi jsem doplnil příběh o takzvané gagy. Při gagu je velmi důležité správné načasování a najít tento timing vyžaduje důsledný trénink. Daniel mi poradil, abych si zvolil maximálně tři místa, kde bych chtěl gag použít, a poté mně navrhl několik variant, jak takového gagu lze dosáhnout. Jedním z gagů bylo bušící srdce, které si otevře dvířka v hrudním koši, vyskočí, zabuší mi na dlani a já ho následně spolknou. Měl jsem naučený příběh, vyznal jsem se v imaginárním prostoru, technicky jsem zvládl několik pohybů a doplnil jsem

---

<sup>8</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví DÍL II*, str.87

příběh o gagy. Byl jsem připravený na předvedení svého pantomimického storytellingu před celým hereckým ročníkem včetně Tomsy.

Ovládla mě neuvěřitelná nervozita. Fakt, že se můj autorský text pohybuje na tenké hranici mezi estrádním humorem a úplným fiaskem, to že v etudě na pantomimickém základě mám všeho všudy pět pantomimických pohybů a že nevěřím sám v sebe, naprosto ovládl mé chování na pomyslném jevišti. O strachu z diváků jsem věděl a měl jsem strach pojmenovaný, nicméně nedůvěra v sebe sama byla nepřemožitelná. Trefným pojmem „Kruté oko“ pojmenovává tento jev D. Donnelan: „Strach vás dělí také na další klamnou dvojici: na vás a na toho dalšího, který vás ‚soudí‘, na toho kdo ‚dělá‘, a na toho, kdo ‚pozoruje‘. Toto druhé, monitorující já je tvrdý kritik, který vám nepřetržitě posílá nekonečnou průběžnou zprávu o výsledcích. ‚Jak mi to jde?... Celkem dobře?... Že by až tak špatně?‘ Před tímto krutým okem neutečete, ani se před ním neschováte.“<sup>9</sup> Chvěl se mi hlas, všechny naučené pohyby byly nepřesné a první gag nesklidil ani úsměv. V půlce etudy jsem si řekl, že před strachem uteču, a to tím, že mi bude všechno jedno, že nebudu lpět na technice a struktuře, kterou jsem si vytvořil, a že si začnu příběh jednoduše užívat. Pocítil jsem veliké uvolnění. Na konci etudy mi Tomsa řekl, že je to takový „nesmysl“. Samozřejmě, že jsem čekal po tak náročné přípravě alespoň pochvalu.

To, co jsem se na workshopu z pantomimy nenaučil, byla samotná pantomima, naučil jsem se však tři důležité věci. Zaprvé nikdy nečekej na pochvalu a uznání. Musíš být schopný sám reflektovat, jak se ti daná věc povedla a kolik práce jsi danému úkolu věnoval. Zadruhé nevzdávej věci, ve kterých nejsi dobrý. Ber každý nedostatek jako možnost ke zlepšení. A zatřetí se neboj požádat o pomoc lidi kolem sebe, kteří ti rádi předají své zkušenosti. Nakonec by nejlépe shrnul tento herecký blok výrok Hermanna Hesseho: „Vždyť jsem nechtěl nic než pokusit se žít to, co se samo ze mne dralo ven. Proč jen to bylo tak těžké?“<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Declan Donnelan, Herec a jeho cíl, str. 47

<sup>10</sup> Hermann Hesse, Demian, str. 7

## 2.3 Monology s Csongorem

*„- A tak, - pravil Arkadij Nikolajevič, - rozum, vůle a cit, nebo, podle nového dělení představitost, soudnost a volní cit, strhují na sebe vedoucí roli v tvůrčím procesu.“*

*K. S. Stanislavskij<sup>11</sup>*

Náplní hereckého workshopu s Csongorem Kassaiem byla především práce s dramatickým textem, konkrétně monologem z klasické divadelní hry. Cílem tohoto workshopu byla schopnost vytvořit postavu, vědomě užívat své tělo na jevišti a práce s gestem a hereckým stříhem (každý si měl ve svém monologu najít jedno místo, kam vloží svůj autorský text komentující danou postavu/situaci). Pracovalo se individuálně a zkoušky byly velmi koncentrované. I přesto že jsem s Csongorem strávil všeho všudy dvě hodiny čistého času, bylo zkoušení díky zmiňované koncentraci plodné a intenzivní. Pochopil jsem, že je pouze na mně, kolik času budu věnovat práci na monologu i mimo hodiny s Csongorem. Byl to můj první a zároveň poslední kontakt s činohrou v hereckých výukových blocích.

Nejprve nám byl přidělen text a většinou se jednalo o monology z divadelních her A. P. Čechova, na kterých se podle Csongora dalo mnohé ukázat a naučit. Mně byl přidělen monolog Trepleva ze hry *Racek*. Byl to můj první kontakt s touto divadelní hrou, jako i s Čechovovým dramatem. Byly pro to dva důvody: zaprvé jsem se věnoval raději beletrii nebo četbě moderních dramát a za druhé jsem ve druhém ročníku cítil, že činohra je kolem mě vnímána pejorativně, nebyl důvod se jí hlouběji zabývat. Toto vnímání jsem převzal jak z ročníkové atmosféry, tak z katederního směřování-jinými slovy, vnímal jsem činoherní přístup k herectví jako něco, co je zakázané. Zakázané je ale vždy lákavé, a tak jsem i přes nezájem/nechuť ostatních spolužáků Racka četl několikrát za sebou a snažil se zorientovat v pojmech jako jevištní postava a její vývoj, vztahy mezi postavami a kdo je Treplev a proč ho mám ztvárnit zrovna já.

V té době jsem kolem sebe neměl nikoho, kdo by mi alespoň poradil, z jaké strany se mám tohoto úkolu zhostit. A když nikdo není, musíte si poradit sami metodou pokus omyl. V herecké třídě panovalo všeobecné přesvědčení, že není

---

<sup>11</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví*, str. 362

třeba číst celou divadelní hru a samotný monolog se nemusí učit předem, texty se učí až na zkoušce. Na první herecké hodině (trvala přibližně 20 minut) jsem se přesvědčil, že když neumím text nazpaměť, nedá se produktivně pracovat. Začal jsem si dávat dílčí cíle a prvním bylo naučit se text tak dokonale, že ho budu umět na přeskáčku, pozpátku i s vynecháním každé sudé či liché repliky. Druhým cílem bylo najít způsob, jak k samotnému textu a posléze i roli přistupovat.

Zavřel jsem se v hereckém ateliéru a začal zkoušet. Nejprve jsem si určil mizanscénu. Postavil jsem se doprostřed místnosti, kde mě všichni dobře uvidí. Představil jsem si, jak by asi Treplev chodil, jak by mluvil, jak by gestikuloval, co by měl na sobě a s touto představou jsem stále dokola přeříkával text. Po několika pokusech jsem vytvořil svoji první postavu, která byla umělá, vymyšlená a nepravdivá. Nemluvě o tom, že text jsem sice uměl nazpaměť, ale byl přeříkávaný jako říkanka ze třetí třídy, monotónně a křečovitě. Měl jsem ale pocit, že jsem připravený a že jsem objevil to, co jsem hledal - postavu smutného a neúspěšného Trepleva.

Na druhé herecké hodině jsem se značnou pýchou předvedl svůj po domácku připravený monolog a byl jsem přesvědčený, že po jeho skončení sklídím přinejmenším vítězoslavné potřesení rukou. Csongorův verdikt byl opačný. Jediné, s čím byl spokojený, byl slušně naučený text. Alespoň v tom jsem byl napřed před ostatními spolužáky a nemohu popírat, že soutěživost byla větší část studia mým hnacím motorem. Pak už začaly padat věty jako: Proč u toho stojíš tak divně? Nevíš, co s rukama? Rozumíš tomu textu? Komu to říkáš? Proč tak ženeš? Víš, že i pauza na správném místě hraje? Je to takové povrchní! Pro začátek si sedni na židli. Nebuď úplně na středu, sedni si tam, kde se cítíš nejlépe! Vzal jsem si židli a sedl jsem si blízko k pomyslnému hledišti. Pak mi Csongor řekl, abych si sedl tak, jak bych v této situaci asi seděl. Po zbytek hodiny (přibližně 30 minut) jsme projížděli celý monolog a Csongor mi radil, kam se mám při jaké replice podívat, kdy mám vstát, kdy mám začít chodit po místnosti, jaké mám udělat gesto, kdy mám křičet a kdy mám mluvit raději potichu.

Zbývala mi poslední dvě třicetiminutová setkání, a tak jsem si určil další cíl. Stejně jako jsem se učil text nazpaměť, bylo zapotřebí naučit se i pohybovou kostru, narežírovanou Csongorem. Opět jsem se zavřel na zkušebně a začal

jsem propojovat text s pohybem a vytvořil jsem si tak styčné body, ve kterých jsem se mohl orientovat, a nazval jsem je hereckým mantinelem-formálně velmi přesně strukturovaný prostor ve kterém díky této struktuře mohu najít svobodu obsahovou. První pokus o vytvoření uvěřitelné postavy, mluvící o své matce, selhal a kde jinde hledat inspiraci než v knize *Moje výchova k herectví*.

V knihovně jsem si tuto knihu od Stanislavského půjčil a začal jsem hledat odpověď na svoji otázku a v jednom krátkém úryvku jsem našel jistou podobnost v tom, co mě trápilo: „Začal s nějakými verši, které odříkával velmi rychle, efektně, ale obsahově nejasně, takže jsme z nich nic nepochopili. - Prostřednictvím čeho jsem s vámi nyní ve styku? – zeptal se nás. Žáci byli zmateni a nenacházeli odpověď. – Nejsem s vámi vůbec ve styku! – odpověděl za nás. – Brebentil jsem něco, sypal jsem slova jako hrách z košíku a sám jsem nevěděl, ke komu a co říkám. Zde máte příklad bezobsažného materiálu, jehož prostřednictvím jsou herci často ve styku s hledištěm, když odříkávají text role a nestarají se ani o jeho smysl, ani o jeho vnitřní obsah, nýbrž jen o jeho vnější efektivnost.“<sup>12</sup> Uklidnilo mě, že nejsem první člověk, který se tímto úskalím zabývá, ale kde je tedy ta ideální a univerzální cesta k úspěchu?

Dnes už vím, že žádná univerzální cesta neexistuje, a pokud ano, nemůže být funkční. Přístup každého herce je individuální a skládá se z nabytých zkušeností, alespoň v mém případě. Hledal jsem dál a našel jsem to, co jsem potřeboval, jen o pár řádků později: „Tentokrát byla jeho hra hotový vodopád udivujících gest, intonací, jemných přechodů, nakažlivého smíchu, perlové dikce, tempa v řeči a skvělého, okouzujícího a zvučného hlasu. – Čím sem se s vámi stýkal? Ukazoval jsem vám v roli sebe, - odpověděl za nás Arkadij Nikolajevič, - a použil jsem Figarova monologu, jeho slov, jeho scénické podoby, gest, úkonů a ostatního k tomu, bych vám demonstroval nikoliv roli v sobě, ale sama sebe v roli.“<sup>13</sup> To, že dále v textu autor i tento způsob označuje za nefunkční a dochází k jiným závěrům, jsem už nezjistil, protože jsem ve čtení již nepokračoval. Jediné, co jsem potřeboval zjistit, bylo spojení „sama sebe v roli“.

Celý monolog začínal slovy „Matka mě nemá ráda. A proč taky!“ Pokud jsem měl být sám sebou v roli, musel jsem sám za sebe cítit, jaké to je, když mě

---

<sup>12</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví*, str. 310

<sup>13</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví*, str. 311

vlastní matka nemá ráda. Zavřel jsem si oči a představoval si, jak mi moje vlastní matka říká, že mě nemá ráda. Přišlo mi to zprvu vtipné, pak zvláštní a nakonec, když jsem si tuto představu vsugeroval, i velmi nepříjemné! Pokud bych měl hrát s touto uměle vyvolanou emocí, kdyby se mi vůbec tuto emoci podařilo před diváky vyvolat, způsoboval bych si tím bolest. Tuto metodu jsem tedy v rámci zachování psychického zdraví zavrhnul. Představil jsem si, že jsem Denis v pozici Trepleva. Jak bych se cítil, kdyby byla moje matka Irina Arkadinová? Začal jsem přemýšlet za sebe, a ne za postavu.

Na předposlední zkoušce nastal viditelný progres. Gesta, která mi Csongor navrhl, začala mizet a nahrazoval je naprosto přirozený pohyb rukou a těla, řízený pocitem z textu: „Tato síla obíhá celým tělem, a to ne naprázdno, ale nabitá emocemi, chtěním a úkoly, které působí, že se stává vnitřním podnětem toho či onoho pohybu. Tato síla, zteplena citem, nabitá vůli a usměrněna rozumem, kráčí s jistotou a hrdě jako posel s důležitým posláním. Taková síla se projeví v uvědoměném, procítěném, obsažném, účinném jednání, které nemůže být provedeno ledajak, mechanicky, ale musí být vykonáno v závislosti na duševních podnětech.“<sup>14</sup> Intonace, které se dříve zdály neupřímné a umělé, začaly získávat na pravdivosti. Seděl jsem na židli a cítil jsem reálný smutek z toho, co říkám, opovrhoval jsem Arkadinou a zároveň jsem ji miloval tak, jak miluji svoji vlastní matku. V některých momentech jsem přestal mluvit, ne z toho důvodu, že by mi to Csongor řekl, ale kvůli tomu, že se to zdálo přirozené. Žil jsem v té konkrétní situaci, a když skončila, necítil jsem žádné emoce, které jsem při hraní monologu zažíval. Bylo mi řečeno, že je můj projev velmi civilní, jako by vznikl tady a teď. Ale stále tomu chybí nadhled, v některých momentech se příliš prožívám. Řekl jsem Csongorovi, že na poslední hodinu přinesu autorský komentář, který bude hodnotit Treplevovo jednání, a ukázal jsem mu, do jaké části textu komentář vložím.

„Matka mě nemá ráda. A proč taky! Chce se jí žít, milovat, nosit světlé blůzičky, ale mně je pětadvacet a neustále jí připomínám, že už není mladá... Mám matku rád, moc rád, ale ona žije tak nesmyslně, věčně jezdí s tím spisovatelem, její jméno neustále omílají v novinách – a to mě unavuje. Někdy prostě pociťuju egoismus obyčejného smrtelníka, bývá mi líto, že má matka je známá herečka,

---

<sup>14</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví* DÍL II, str. 46

a zdá se mi, že kdyby byla obyčejná žena, byl bych šťastnější.“ *Vidíte to? Treplev je jako já. Vypadá stejně, mluví stejně, má stejná gesta, ale jinak je to ubožák. Kdyby si uvědomil, že je mizerný spisovatel, mohlo být všem mnohem líp. Já svoji matku miluju, protože je obyčejná. Ale pravda je, že nevím, zda bych jí miloval, kdyby byla herečkou... Víš, že se zastřelíš?* „Jaká situace může být zoufalejší a trapnější ... A když mi tedy v matčině salónu všichni ti herci a spisovatelé věnovali svou blahosklonnou pozornost, tak se mi zdálo, že svými pohledy přeměřují, jak velká jsem nula – dovtípil jsem se a trpěl jsem tím ponížením...“<sup>15</sup>

Cílem poslední hodiny s Csongorem bylo zakomponovat herecky tento komentář do naučeného monologu. Rozhodl jsem se, že Denise hrajícího Trepleva bude komentovat Treplev vydávající se za Denise. Po replice „byl bych mnohem šťastnější“ jsem se jako had svlékl z kůže sedícího Trepleva a postavil se vedle něho, tedy vedle prázdné židle. Celý komentář pak proběhl v dialogu s divákem a na poslední repliku jsem se otočil na Trepleva. Díky vloženému komentáři jsem byl schopný si vytvořit odstup a nadhled nad celou situací. Lehký patos z mého projevu vymizel, byl jsem ponořený v roli, ale zvládal jsem si uvědomovat pohyby svého těla, prostor kolem sebe, timing a poprvé jsem objevil kouzlo hereckého střihu, zatím tedy jen ve formě změny postav. Při hraní monologu před spolužáky jsem cítil zpočátku ostych a pocit trapnosti. Byl jsem už ale schopný tyto pocity rychle zahnat, a tak jsem se nestal obětí vlastních strachů, a nakonec jsem zažil svobodu při hraní postavy, kterou napsal někdo jiný než já, ale která se stala mnou, a proto uvěřitelnou. A tato svoboda na jevišti, při které dokážu ovládnout celý prostor, začala být ideálem, kterého jsem chtěl dosáhnout pokaždé, při každém hraní.

---

<sup>15</sup> A. P. Čechov, Racek, str. 8,9



## 2.4 Příběh Garyho s Waynem

*„Each day we wake slightly altered, and the person we were yesterday is dead.“*

*John Updike<sup>16</sup>*

Začátkem třetího ročníku přišla nová výzva, a to pokus o autorskou mikro inscenaci ve spolupráci s režiséry z MA DOT (studijní obor režie v anglickém jazyce). Herecký ročník byl rozdělen do čtyř skupin a každá skupina dostala jednoho zahraničního režiséra. Cílem bylo najít společné téma, se kterým budeme pracovat a které se stane výchozím zkušebním materiálem. K autorskému přístupu v herectví jsme byli jako ročník vedeni od úplného začátku, ať už se jednalo o herecké hodiny spolu se studenty režie a scénografie (pokus o prolnutí všech oborů), kolektivní práci v rámci hereckého ročníku, o psaní vlastních textů, schopnost stát se sám sobě dramaturgem. Vše ale do této doby bylo zejména formou her a poznávání a v rámci hereckých workshopů, ve kterých šlo o proces, a nikoliv o výsledný produkt. Započalo první seriózní zkoušení krátké autorské klauzurní inscenace, kde bylo zapotřebí stát se autorem a nebýt jen studentem, co se snaží naplnit představu režiséra. Zkoušení vyžadující práci s osobním, leckdy velmi intimním vzpomínkovým materiálem a proces, který otevíral možnosti pro hledání stylu a osobního přístupu k autorskému zkoušení, a v neposlední radě přišla jedinečná příležitost projít celým procesem a následným hraním v anglickém jazyce.

### 2.4.1 Sběr materiálu

Tvůrčí seskupení Radky Caldwellé, Stephanie Van Vleet, Denise Šafaříka a Waynea Jordana započalo celé zkoušení přípravnou fází, a to sběrem vzpomínkového materiálu z konkrétní životní etapy. Na první společné schůzce nám Wayne položil otázku, s jakým tématem bychom chtěli pracovat, co nás zajímá a co bychom si chtěli vyzkoušet. Společně jsem se shodli na tom, že bychom rádi zkusili hraní v angličtině. Lákala nás práce s velmi intimním a minimalistickým herectvím, skoro až filmovým. Nešlo nám samozřejmě jenom

---

<sup>16</sup> Anne Bogard, *And then, you act*, str. 96

o práci s textem, toužili jsme propojit text, pohyb, hudbu a objekty. Ani jeden z nás ale nevěděl, jaké je naše téma.

Wayne se nám svěřil, že poslední dobou přemýšlí o vzpomínkách, které se vlivem času transformují a tím pádem mění svůj význam. Zajímala by ho práce s našimi vzpomínkami z období puberty, která je obdobím velmi bouřlivým, na které však dnes nahlížíme s nostalgií. Cílem nebyla rekonstrukce těchto vzpomínek, ale využití fragmentů z jistých okamžiků a jejich přetvoření ve zcela nový materiál, pokud možno i v naprosto nové vzpomínky, které už nebudou patřit nikomu z nás. Objevit skryté myšlenky a příběhy hluboko v nevědomí, pod krustou toho, na co si pamatujeme a kde bychom tyto myšlenky možná ani nikdy nehledali.

Dostali jsme první zadání, napsat si na papír jednu vzpomínku a přidělit k ní jeden předmět a jednu píseň nebo jakýkoliv zvukový záznam. Najít konkrétní vzpomínku pro mě bylo obtížné, nechtěl jsem totiž veřejně mluvit o svých zážitcích z puberty, které byly z většiny velmi intimní a nepříjemné, a tak jsem vybral obecnější vzpomínku, a to na rok strávený ve Spojených státech. Nebyl to konkrétní zážitek, ale celkový pocit z onoho pobytu. Jako předmět jsem zvolil krabici s potiskem americké vlajky, ve které jsem měl dříve uschované veškeré upomínkové předměty z Ameriky. Jako píseň jsem si vybral *Blow me one last kiss* od Pink, která mě provázela celým rokem ve Spojených státech. Radka i Stefanie přišli s konkrétní vzpomínkou, která byla poměrně intimní a já si uvědomil, že můj strach z mluvení o osobních věcech možná v budoucnu celému procesu uškodí.

Materiál, který jsme přinesli, byl: krabice s americkou vlajkou, dámské šaty, plyšový medvídek, písně *Blow me one last kiss*, *Complicated* od Avril Lavigne a *Come on Eileen* od Dexys Midnight Runners. Tento výchozí materiál, úzce spojený se vzpomínkou nás všech, byl prvním impulzem ke zrození fenoménu Garyho, který vznikl nejen jako fiktivní postava vycházející z nás, ale pojmenoval i celý společný přístup k tomuto autorskému zkoušení. Začal vznikat Gary, náš společný strach, plíživý pocit z něčeho zlého, co máme všichni v sobě, zrozený z pubertálních představ a bolestí. To všechno jsme si ale pojmenovali až mnohem později. V tu chvíli jsme měli jen materiál a touhu najít tu správnou cestu, jak s ním pracovat.

## 2.4.2 Vznik Garyho

Respektuji a obdivuji práci Wayne Jordana. Kdyby byl učitelem, přirovnal bych ho k jednomu ze tří typů učitelů, o kterých píše Keith Johnstone: „Třetí učitel, kterého měli všichni moc rádi, nikdy nikoho netrestal, ale udržoval si skvělou disciplínu, a přitom zůstal velmi lidský. Chvíli s námi žertoval, záhy zase tajemně mlčel. Po ulici chodil vzpřímeně, ale uvolněně a rád se usmíval.“<sup>17</sup> Je to první režisér, se kterým jsem poprvé během studia úzce spolupracoval, ale kterého jsem stále spíše vnímal jako kolegu, spolužáka než režiséra, tedy autoritu. Pocítil jsem po jeho boku svobodu projevu při zkoušení. Do této chvíle jsem byl i přes jistý progres v oblasti psychických bloků velmi nejistý při jakémkoliv druhu zkoušení, od práce s loutkou až po pohyb a tanec. Zrealizovat svůj nápad bylo občas nemožné pod cenzurou vlastní nedostatečnosti. Konkrétně mluvím o momentu, kdy po mě pedagog chtěl nějaký autorský vklad, nápad a já jsem ze strachu, že můj názor bude hloupý, v mnoha případech nic nepředvedl. Díky Waynově povaze jsem cítil naprosté bezpečí na zkouškách a jeho připomínky pro mě byly otevřením nové cesty, jak na věc nahlížet, nikoliv jako důkaz osobního selhání. Důvěra, kterou jsem k Waynovi jako ke spoluautorovi měl, přerostla v důvěru ve mě samého. Dnes už rád důvěřuji hlavně sobě a svým schopnostem. A právě tato důvěra v kolegu, učitele, a důvěra mezi herci, zapříčinila proud nové svobodné energie, která celým zkoušením prostoupila. Přestali jsme se stydět za svoji angličtinu, nebáli jsme se křičet, plakat, hrát si s patosem, hereckými extrémy a postupem času jsem se přestal bát sdílet i své intimní vzpomínky. „Pouze ti lidé, kteří jsou schopni si vzájemně naslouchat, mohou společně vytvořit prostředí, ve kterém neexistují bariéry bránící vypustit veškerou spontánní energii. Prostedí velmi intimní, kde jsem schopen se naprosto odhalit, zveřejnit, a přitom není strach ze zranění.“<sup>18</sup> Díky této svobodné kreativní energii, která vycházela z nás a našich vzpomínek, ryzí a pravdivá, vznikla postava Garyho.

---

<sup>17</sup> Keith Johnstone, IMPRO, str. 50

<sup>18</sup> Jiří Havelka, Zmrazit čerstvé ovoce, str. 112

### 2.4.3 Zkoušení

Dostal jsem od režiséra zadání, vzít původní text písně *Complicated*, použít některá slova a přepsat je do nového, originálního textu. Text prošel mnoha úpravami a jako poslední verze vznikl monolog kluka, který jede s dívkou v autě. Vnitřním hlasem popisuje přírodu, skrze kterou autem projíždí, a ptá se dívky, jestli je v pořádku, zda se jí cesta líbí, proč se nemůže uvolnit, že má pěkný parfém, proč neodpovídá a jestli se stydí? Nakonec řekne, že auto zaparkuje na tom tichém místě v lese, které má tak rád. Pustí rádio, ve kterém zní píseň *Blow me one last kiss* a auto zastaví. Začne popisovat, že jsou v lese, kde nikdo není a jak jsou krásně zbarvené podzimní listy. Vypne rádio a pak řekne Ty, já, les a ticho. Atmosféra situace, vzniklé z nového textu, byla velmi zvláštní. Ačkoliv se v textu nemluví o žádné konkrétní hrozbě, všichni jsme věděli, že v ten moment se stalo něco špatného, myslím mezi klukem a dívkou.

Další úkol dostala Radka Caldová. Pomocí části těla (Radka si zvolila holá záda) měla převyprávět svůj zážitek z puberty. Vznikla z toho několika minutová pohybová etuda, která byla obsahově velmi naplněná, ačkoliv se jednalo jen o pohyb zad. Ztvárnění toho pohybu bylo neuvěřitelně silné, i když nikdo z přihlízejících netušil, co se nám Radka snaží říci. Bylo silné právě pro ten příběh ukrytý pod povrchem. Stefanie předvedla svoji pohybovou etudu v prostoru na píseň *Come on Eileen*. Stála uprostřed místnosti a na někoho čekala. Já jsem si vybral ruce jako část těla, a do ticha jsem s nimi pohyboval. Představoval jsem si svoji dívčí část, která mnou často prostupovala při pobytu v USA. Nakonec mi Wayne řekl, abych si k tomu oblékl šaty a pustil mi píseň *Complicated*. Stál jsem uprostřed místnosti, a snažil sem se prostřednictvím fyzických pohybů tuto dívčí verzi mě samého zachytit.

Jeden den na zkoušku Wayne přinesl divadelní scénář z fiktivní divadelní hry s názvem *Gary*. Úryvek z tohoto scénáře byl dialog mezi chlapcem a dívkou v autě. Stephanie četla postavu dívky a Wayne četl postavu chlapce. Na rozdíl od prvního textu, který jsem napsal a který byl atmosférický, tento nový text konkrétně mluvil o dívce a klukovi, kteří jedou autem po příjemném večeru, povídají si a rozebírají jejich vztah. V několika momentech se v textu objevily stejné pasáže jako v textu původním. Celá scéna končila znásilněním dívky. Napadlo nás, že by tato situace mohla proběhnout formou divadelního konkurzu

na roli dívky v divadelní hře *Gary*. Wayne donutil Stephanie (tedy režisér na konkurzu herečku), aby se před všemi svlékla, oblékla si šaty, které byly připravené v krabici s americkou vlajkou a sedla si. Dostala do ruky scénář a začalo se se samotným konkurzem. Podařilo se nám vytvořit velmi silnou situaci mezi pasivně agresivním režisérem a afektovanou herečkou. Moment, ve kterém se oba aktéři začínají sugestivně propadat do svých rolí, až se nakonec herečka na konkurzu cítí opravdu znásilněná, ať už textem nebo samotným chováním režiséra.

Měli jsme mnoho skvělého materiálu, který Wayne poskládal citlivě za sebe, a tak vznikl příběh, který nevypráví o ničem konkrétním, který je fragmentární a snaží se o vyvolání pocitů z konkrétních obrazů. Věřili jsme, že divák si svůj vlastní příběh vytvoří, ať už v tom spatří příběh dívky a chlapce, výpověď o znásilnění, nebo jen tři mladé lidi, kteří provádějí diváka krátkou detektivní zápletkou.

#### **2.4.4 Kruh se uzavírá**

Celé zkoušení s Waynem pro mě znamenalo uzavření určité kapitoly. Nebyl jsem už jen student, který se učí novým poznatkům na hereckých workshopech, ale byl jsem i autorský herec, který dokáže tvořit, přinášet nápady, spolupracovat ve skupině a který se nebojí svého projevu. Začal jsem si propojovat celé studium na DAMU a konkrétní workshopy, které zmiňuji ve své bakalářské práci, jsem začal vnímat jako dílčí předstupně sloužící ke vzniku *Garyho*. Společně jsme vytvořili něco, co v nás zanechalo hlubokou zkušenost a co mně osobně otevřelo cestu k autorské tvorbě. Naučil jsem se respektovat svůj tvůrčí tým. Má soutěživost se v tomto případě přerodila ve skupinové nadšení a bariéra všudypřítomného strachu se znovu prolomila. Věděl jsem, že angličtina mohla být jistým převlekem, za který jsem se schoval, a cítil jsem promarněnou šanci ve výběru obecného osobního tématu. Ve výsledku můj nekonkrétní zážitek nijak klauzurně neublížil, ale do budoucna jsem tušil, že pokud nepůjdu do dalších projektů naplno, nikdy v nich naplno nebudu. A nová výzva *Breivik* byla za rohem.

### 3. Breivik

*„Často se říká, že herec X má větší talent než Y. Přesnější je ale tvrzení, že X má méně zábran než Y. Talent je dávno rozpumpovaný jako krevní oběh. Stačí jen rozpustit krevní sraženinu.“*

*Declan Donnellan<sup>19</sup>*

Posledním a pro mě osobně nejdůležitějším školním projektem byla ročníková klauzura *Breivik: herecká cvičení a etudy na evropské téma<sup>20</sup>* (dále v práci jako *Breivik*). Tato první ročníková inscenace byla zásadním studijním mezníkem hned z několika důvodů.

Poprvé jsem spolupracoval na inscenaci s celým hereckým ročníkem a skrze tuto spolupráci jsem přicházel k postupnému uvědomění, že má individuální síla závisí na síle celého kolektivu a naopak. Objevil jsem magii společné energie, která vyvstává nad jakýkoliv pokus o „sólování“. Začal jsem silně zpochybňovat vlastní touhu být výraznější než ostatní, protože bych jednal proti celé skupině, a tím i proti sobě. Díky následnému reprízování jsem mohl mapovat nejen první výsledek, tedy premiéru, ale i průběh všech ostatních repríz, které se měnily vlivem nového publika, mých osobních stavů ovlivňovaných světem mimo zkušebnu a samozřejmě i kolísavou energii v herecké skupině. Vyvrátil jsem vlastní přesvědčení o tom, že premiéra musí být vždy ten nejdokonalejší tvar. Naopak, premiéru jsem začal vnímat jako ideální začátek, skrze který mohu v následných reprízách růst a díky kterému mohu znovuobjevovat nové postupy, strategie a pocity.

Díky intenzivní několikátýdenní práci jsem byl nucen najít si cestu i k režisérci. Bylo pro mě nesmírně důležité pochopit uvažování režiséra, jeho záměr a vložit do společné práce maximální důvěru. Do té doby jsem se na půdě školy setkal jen s letmou prací s režisérem, konkrétně s W. Jordanem, ale jak jsem již psal, byl to stále vztah více méně přátelský, ač se vzájemným respektem. Někomu může vyhovovat neustálý konflikt s režisérem, díky kterému dokáže zmobilizovat svoji energii potřebnou pro práci. Já raději pracuji, tvořím nebo spolutvořím po boku režiséra.

---

<sup>19</sup> Declan Donnellan, *Herec a jeho cíl*, str. 16

<sup>20</sup> Režie: Petra Tejnorová, dramaturgie: J. Tošovský, premiéra: Proces 015 30.1.2019

A posledním důležitým objevem celého zkoušení byl můj nově vzniklý strach z diváků a ze zjištění, že vše, co jsem do té doby poznal, pochopil a osvojil si, přestalo být funkční. Lépe řečeno cesty, skrze které jsem dosahoval cíle, již nebyly platné. A tak bylo zapotřebí některé naučené postupy na nějakou dobu zapomenout a vrátit se k nim v tu správnou chvíli. *Breivik* pro mě není jen povedenou inscenací, ale i uzavřením dlouhé kapitoly sebepoznávání, nalezením odpovědí a otevřením zcela nových, pro mě dosud netušených možností.

### 3.1 Před samotným zkoušením

Dříve než započalo zkoušení v prostoru, improvizace na konkrétní témata, psaní monologů a hledání cesty, jak vlastní autorskou zповěď, reálnou či fiktivní, předat divákům, předcházela dlouhá fáze sběru materiálu, studování a zjišťování informací ohledně A. B. Breivika a střelbě na ostrově Utoya.<sup>21</sup> Tedy výchozím bodem byl A. B. Breivik, téma, které se postupně rozšiřovalo do velké propletené pavučiny, která sahala od střelby na ostrově Utoya, přes strach z islámu až po „me too“.

„Breivik sa pozeral na tých, kterých zabil. Před ním stál chlapec. Vrahovi, ako neskor povedal, pripadal ‚riadne mladý‘. ‚Zabil si mi ocka!‘ volal chlapec. ‚Prestaň už strielať. Už si zabil dost ľudí. Nechaj nás! Breivik sa naňho pozeral a zdalo sa mu, že chlapec je primladý na tínedžera. Možno mu ešte nevypláchli mozog kultúrnym marxizmom. ‚Všetko je v poriadku,‘ povedal Breivik chlapcovi.“<sup>22</sup> Přípravu jsem započal čtením této knihy, románu, který mapuje život A. B. Breivika a události na ostrově Utoya. Měl jsem bod, od kterého jsem se odpíchl. Rozsáhlost tohoto tématu mě zpočátku vyděsila a zápasil jsem s nepřehledným množstvím informací, videí, článků, diskusí apod. Do této chvíle jsem nikdy nemusel zjišťovat tolik podrobností ještě před samotným zkoušením a to, co se zprvu zdálo zbytečné, nakonec hrálo významnou roli při zkoušení a následném hraní. Nebylo důležité, že jsem nezjistil všechny existující informace

---

<sup>21</sup> Breivik je norský masový vrah a krajně pravicový politický aktivista, který 22. července 2011 spáchal sérii teroristických útoků v norském hlavním městě Oslo a na ostrově Utøya, při kterých bylo zabito celkem 77 lidí, z nichž většinu tvořili účastníci letního pobytu mládežnické organizace Norské strany práce. V srpnu 2012 byl usvědčen z masové vraždy, způsobení smrtící exploze a terorismu a následně odsouzen k 21 letům odnětí svobody s možností následného ochranného léčení. Před útokem napsal manifest 2083 Evropská deklarace nezávislosti. ZDROJ: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Anders\\_Behring\\_Breivik](https://cs.wikipedia.org/wiki/Anders_Behring_Breivik)

<sup>22</sup> Asne Seierstad, Příběh o Nórsku-Jeden z nás, str. 382

týkajících se tohoto tématu, a ani nebylo důležité si vše zapamatovat. Podstatné bylo se orientovat, vytvořit si svůj názor, najít si zajímavá témata, která ve mně rezonují, a hlavně vědět víc než samotný divák: „Herec, který hraje úlohu, již si špatně prostudoval, kterou nepodrobil zevrubné analýze, připomíná recitátora, který přednáší obtížný text knihy, kterou špatně zná.“<sup>23</sup> Ať už se tedy jedná o přípravu k nastudování Romea, nebo sbírání informací k tvorbě autorského divadla, vždy by si měl herec zjistit i to, o čem divák nemusí tušit, že herec ví. Když jsem si tedy vybral téma Breivik a psychické poruchy, sériový a masový vrah a samozřejmě jsem si primárně zjišťoval tyto informace, nemohl jsem jen ustrnout v tomto bodě. Musel jsem vědět o všech tématech mých kolegů, i kdyby to mělo znamenat, že ve finální podobě jen budu stát v prostoru jeviště, zatímco jeden z mých spolužáků mluví jako deformovaný obraz Mariána Kuffy. „Tak například někteří herci, kteří hrají Luku ve hře ‚Na dně‘, dokonce ani nečtou poslední dějství, protože v něm nevystupují.“<sup>24</sup> Myslím, že kdybych nevěděl, kdo je Marián Kuffa a proč je na jevišti zrovna on, vypadal bych právě tak, jako herec, který se nezajímá o pasáže, ve kterých neúčinkuje. A nejen, že tuto nepřipravenost pozná divák, ale promítne se to i na společné energii, která namísto koncentrace uniká jako pára z děravé pokličky. Tento dlouhý a vyčerpávající předstupeň zkoušení z nás všech na nějakou dobu udělal spíše studenty žurnalistiky a sociálně právních oborů než herce, ale o to víc jsme se pak mohli jako herci přiblížit k divákovi, který seděl jen pár metrů od našich těl.

### 3.2 Hledání cesty ke kolektivu

Práce v kolektivu pro mě ani pro ostatní spolužáky nebylo nic nového, přeci jen celé tři roky studia strávíte v jedné místnosti s dalšími deseti lidmi. Tedy cítění se v prostoru, a to, že existuje nějaká společná energie, semknutost mezi námi, mi bylo samozřejmé již v úplných začátcích studia. Ale absence diváků, publika vytváří dojem, že si hrajeme jen pro sebe, jako bychom plně koncentrovaní hráli volejbal, ale nezajímali se, a hlavně se nesnažili tuto energii přenést mimo hřiště. *Breivik* byl prvním ochutnáním toho, jak podstatné je pro herce najít cestu, jak energii přenést na recipienta.

---

<sup>23</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví* DÍL II, str. 134

<sup>24</sup> K. S. Stanislavskij, *Moje výchova k herectví* DÍL II, str. 134



Několikatýdenní zkoušení přirozeně vytvoří silné napojení kolektivu, zajímáte se o práci ostatních, společně improvizujete a objevujete. Takto vzniklá energie se kumuluje, občas kolísá, ale stále je jaksi bez cíle, až do samotného střetu s publikem. Jedna věc je tedy najít cestu, jak se v kolektivu cítit dobře a jak přispět ke společnému bytí, a druhou věcí je, jak společně tuto koncentraci přenést přes pomyslnou čtvrtou stěnu. A když mluvím o této konkrétní inscenaci, tak opravdu jen stěnu pomyslnou, *Breivik* se hraje při plném osvětlení na jevišti, a hlavně v hledišti, ve velmi komorním prostředí. *Breivik* je přímý dialog s divákem „face to face“ a při takto otevřeném dialogu musíte jít s kůží na trh a nemůžete se schovat za divadelní kulisou.

Mé hledání cesty ke kolektivu bylo zprvu komplikované touhou po dokonalosti, kterou jsem si vždy interpretoval jako „být dokonalý stůj co stůj“, a to i na úkor ostatních. Myslím, že je z počátku tato touha zcela legitimní, a díky ní jsem mohl pracovat sám na sobě, na svém projevu, na hlasové technice atd. Přišel však moment, kdy se tato, svým způsobem egocentrická vlastnost, musela přetavit z „Já“ na „My“. Když jsem začal sepisovat svůj monolog, z části fiktivní a z části pravdivý, musel jsem uspokojit touhu po dokonalosti a zároveň najít způsob, jak nevypadat jako individuální jednotka, jako Denis a ti ostatní. Při zkouškách jsem se nejprve soustředil na svůj projev, a po jeho „odehrání“ jsem měl splněno, ostatní se mě netýkalo. Cítil jsem se ale jaksi nenaplněně, jako by mi něco chybělo. Byl jsem spokojený se svým autorským monologem, cítil jsem se svobodný v prostoru jeviště, ale necítil jsem podporu od kolektivu, ne proto, že bych ji nedostával, ale proto, že jsem ji nepřijímal. Při jedné zkoušce nám Petra řekla, že si to hrajeme „sami pro sebe“. Nikdo z nás tento pocit neměl, každý se přeci snažil odehrát svoji část jak nejlépe uměl. Když se začaly zkoušet části, ve kterých jsme zpívali a hráli na hudební nástroje, pochopili jsme, že když budeme každý hrát skvěle na svůj nástroj-hlas nebo hudební instrument, ale nebudeme poslouchat rytmus, vše se rozpadne. A v tento moment jsem zakusil ten silný pocit, který mi chyběl. Spojení toho, co umím, s tím, co umí ostatní.

„Práce se soubory, které se vyjadřují jednohlasně, a tím stvrzují svou semknutost, s sebou přinesla ansámblové herectví tváří v tvář publiku. Tím se

vyznačuje inscenace, která se snaží především oslovit kolektiv a oslovit jej kolektivně, čím matou či znepokojují publikum.“<sup>25</sup>

Najít cestu ke kolektivní síle je dlouhý proces a vyžaduje velkou touhu a schopnost sebereflexe všech ve skupině. Pochopení, že skupina se stejným zájmem a cílem má větší energii než řada individualit postavených vedle sebe, je první krok. Druhý krok je hledání citlivosti vůči partnerovi. Když Stephanie stála na jevišti a poměrně expresivně hovořila o trestu smrti a já seděl ve svém stanu v pozadí, trvalo nějaký čas, než sem našel tu správnou míru, jak ji v jejím projevu podpořit, ale zároveň neubírat prostor. *Breivik* je koláž monologů a stand-upů, ne inscenace se souvislým příběhem. Jak ale mohu podpořit svého kolegu, když třeba jen sedím ve stanu a nemám co na práci? Mám jen sedět a raději nic nedělat? Nebo si mám vymyslet nějakou aktivitu? Jak moc výrazná může být? Při jedné repríze jsem jedl banán a diváci se dívali na mě místo na Stephanie. To je to hledání citlivosti, která se dá objevovat jen s další a další reprízou. Příště jsem už banán nejedl, jen jsem poslouchal, o čem Stephanie mluví, a přirozeně jsem na to reagoval. Třetím krokem je pak tuto semknutost dokázat přenést na publikum. „Ansámblová hra čelem staví na obiv kolektivní charakter práce. Odmítá jakoukoliv hierarchii, a naopak podporuje jednotu a jednotnost. Ansámblová hra čelem je hra kolektivní. Spočívá ve skupinové ideologii a v touze po nerozdílnosti. Její poselství je toto: hovoříme jako jeden člověk a obracíme se na vás jako rovní na rovné.“<sup>26</sup>

Hledání cesty ke kolektivu trvá dodnes. *Breivik* má za sebou patnáct repríz a každou z nich bereme jako nový úkol a možnost přiblížit se k divákovi a k sobě navzájem. Při poslední repríze v Dejvickém divadle jsme došli k závěru, že jsme se cítili poprvé jako jeden člověk. Už se nebojíme jít do přímé konfrontace s divákem a pohledět mu přímo do tváře. Od premiéry nastal velký posun. Už nejsme vystrašení a uzavření. „Moc se tentokrát nachází zcela jednoznačně na jevišti, které díky společné energii kolektivu obviňuje, soudí či burcuje. Tak působila kdysi třeba představení Living Theatre, která vždy končila pochodem souboru směrem k publiku, aby jej napadla, probudila, vytrhla z letargie. Boj tváří v tvář.“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 95

<sup>26</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 95

<sup>27</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 95

### 3.3 Hledání cesty k režisérovi

Jak jsem již předesílal v úvodu této kapitoly, vztah herce a režiséra, v mém případě Denise a režiséra X, se pro mě stal díky zkoušení *Brevika* velmi důležitým. Jakmile je tento vztah disharmonický, nemůže dojít k plnému otevření se a odevzdání celé věci, herec se nikdy plně neobnaží a vždy bude jen „na půl“. Georges Banu píše o dvou rodinách režisérů: „Na jedné straně jsou nezpochybnitelní vůdci souboru, kterými se stávají na základě fascinace, kterou působí na herce... Hlavní roli zde hraje citový vztah a kolektivní nasazení, které je zdrojem ‚zbožné‘ energie, jež spojuje a podněcuje sdružené herce. Tito herci se s naprostým nasazením a bezvýhradně oddávají svým výkonům pod vlivem okouzlení, kterým na ně působí režisér, jenž je svedl dohromady.“<sup>28</sup> Tímto režisérem je pro mě Petra Tejnorová, ačkoliv jsem jí zprvu takto nevnímal. „Na druhé straně existuje ovšem rodina režisérů, jejichž jevištní projekt se zakládá na konfrontaci s herci, které chtějí tvarovat, přesvědčit o správnosti svých návrhů a přimět k oddanosti.“<sup>29</sup> Do momentu zkoušení byl ale vztah mezi mnou a Petrou Tejnorovou vztahem žáka a pedagoga.

Na prvních zkouškách *Brevika* jsem se cítil nesvůj, nevěděl sem, jak se mám chovat, vyjadřovat, jak moc se mám zapojovat. Cítil jsem intenzivní strach z nepochopení režisérem, z odsouzení a z nedostatečnosti. Byl to tak paralyzující strach, že jsem ho musel zneškodnit, pokud jsem chtěl být plně v procesu. Strach byl primárně způsobený oficiálním pojmenováním režiséra, které ve mně vždy probouzí pocit autority, někoho, kdo musí být zákonitě nade mnou. Ne vždy si cestu k režisérovi najdeme prostřednictvím dialogu o tom, co nás trápí. Někdy je zapotřebí pochopit režiséra, v tomto případě Petru, a vycítit, že jste oba na stejné lodi, že máte stejný cíl a že si navzájem důvěřujete, i když po sobě na zkouškách křičíte. K tomuto poznání jsem došel až v druhé třetině zkoušení, při „stavění“ svého autorského monologu. Petra a já jsme byli zavřeni na zkušebně, nikdo jiný nebyl přítomen, a já sem se nedokázal uvolnit. V hlavě jsem měl představu o tom, jak bych to chtěl říci, ale strach mi říkal podobné věci jako: „Selžeš jako herec, nebo ne? Řeknou, že si dobrý, nebo špatný herec? Že jsi zjevný talent? Že dobře vypadáš? Přijmou tě? Vyhodí? Poníží?“<sup>30</sup> Už jsem

---

<sup>28</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 39, 40

<sup>29</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 40

<sup>30</sup> Declan Donnellan, *Herec a jeho cíl*, str. 41

ale věděl, že jediná cesta, jak se dá strach porazit, je, že si ho pojmenuji, představím a on na nějakou dobu zmizí. „Strach je jako ďábel. Je dobré, že ďábel neexistuje, ale špatné je, že právě proto se ho nemůžeme zbavit.“<sup>31</sup>

Petra mi řekla, ať nepřemýšlím nad tím, jak to říkám nebo jak u toho vypadám, ať se vykašlu na sebekritiku. Dostal jsem impulz a probudila se ve mně důvěra, a i když to udělám špatně, i když budu trapný nebo falešný, nic se nestane. Ba naopak, stane se to výchozím bodem, od kterého se budu moc odstrčit a díky kterému zjistím, kudy jít a kudy ne. Zprvu předřikávaný autorský text ožil. Začal jsem se cítit svobodně, měl jsem chuť experimentovat, nevadilo mi křičet, být expresivní, zkoumat tempo a intenzitu, ztrapnit se, plakat. Celá zkouška trvala přibližně dvě hodiny a díky vzájemné důvěře jsem začal být jistý v textu, v názorech i v dalším zkoušení a byl jsem rád, že jsem si našel cestu k režisérovi.

### **3.4 Hledání cesty k sobě samému**

Hledání cesty k sobě samému by měl být neukončený proces, stále objevovaný a následně přehodnocovaný. Za svého studia jsem prošel několika takovými názorovými přeměnami, přeprogramováním zažitého a naučeného. Zpočátku jsem měl představu o tom, jaký chci být herec, podobnou té, o které píše Bohuslav Blažek v knize *Divadlo v proměně civilizace*: „Zkusme se na chvíli podívat na herce kamenného divadla tak, jako kdybychom o jeho profesi nic nevěděli a porovnávali ji s jinými obory. Pak bychom mohli říci, že je to člověk, který při výkonu své profese musí mít své projevy nejenom – jako státníci – od někoho jiného předem napsané, ale dokonce do nejmenšího detailu zrežirované... Toto je role herce, jaká u nás v obecném povědomí stále dominuje. Kdo se uzavírá množícím se příznakům radikální proměny soudobého divadla a nástupu aktivit, které jeho meze překračují, může mít dojem, že nová doba a její vynálezy jako by tradiční roli herce neodmítaly ani zásadně nemodifikovaly... herci se v takto pojaté profesní roli, složené z jednotlivých rolí, do nichž se převtělují, zabydleli a nehodlají ji jen tak opustit. Přináší jim totiž pocit jasně vymezené profesionality, nepřerušené tradice, výjimečnosti vůči

---

<sup>31</sup> Declan Donnellan, *Herec a jeho cíl*, str. 41

všem ostatním profesím a vyššího sociálního statutu a prestiže."<sup>32</sup> Herec jako individualita, tedy jako sólový hráč se vší nabubřelostí a klidným místem ve své herecké šatně, uzavřený všem ostatním cestám, které by mu nabouraly jeho představu o herectví a divadle. Takovým hercem jsem toužil být.

Tato představa se postupně transformovala v herce, který stále touží být individualitou, ale rád by byl otevřený i jiným hereckým stylům a druhům divadla, než jen reprezentováním velkých rolí a skvělým zvládnutím dramatického textu. Až při tomto zkoušení jsem začal vnímat sebe jako součást něčeho většího, součást kolektivu a chtěl jsem být prostředníkem mezi myšlenkou a divákem. Chtěl jsem divadlem něco měnit, rozpohybovat, a nejen stát na jevišti. V mnohém tomuto prozření přispěla práce v kolektivu, o které jsem se již zmiňoval a na které je celý *Breivik* postavený. Pomohl mi i společensko-politický apel, který vystupuje v této konkrétní inscenaci do popředí. Po představení se rád bavím s diváky o tom, jak na ně představení jako celek dolehlo, jaké to v nich vzbuzovalo obavy, co si myslí o A. B. Breivikovi, o migraci, o násilí na ženách. Nebavím se o tom, jaký jsem byl a jak dobře jsem zahrál svůj monolog. A toto je výrazná proměna, kterou si mohu touto reflexí pojmenovat.

---

<sup>32</sup> Bohuslav Blažek, *Divadlo v proměně civilizace*, str. 99

## 4. Jak jsem si „zafuněl“

„Potřeboval čas, aby se mohl zbavit vzpomínek na svou osobní mytologii a vytvořit si nový pohled na sebe sama.“

Georges Banu<sup>33</sup>

Ve třetím ročníku rozloženého studia jsem dostal možnost zkoušet v divadle Komédie v inscenaci *A osel na něj funěl*<sup>34</sup> (dále v práci jako *Osel*), a tak jsem se ze školního ateliéru přesunul na velké jeviště dříve ansámblového divadla, dnes stagiony.

V poslední kapitole bych se rád zaměřil na hledání odlišností/podobností v mém přístupu k inscenacím *Breivik* a *Osel*. Oproti *Breivikovi*, kterého vnímám jako „zúročení“ všeho poznaného během studia, mně inscenace *Osel* otevřela nový pohled na práci s textem, herecký projev i k fungování uvnitř kolektivu.

### 4.1 Proces a výsledek

Pokud se mám v této kapitole soustředit na komparaci inscenací *Breivik* a *Osel*, nemohu hned v úvodu opomenout hlavní, nejjednoznačnější rozdíl. *Breivik* vznikl jako klauzurní inscenace, ve které proces převažoval nad výsledkem. Hlavním cílem nebylo prezentovat *Breivika* před diváky jako hotovou plnohodnotnou inscenaci, cíl se ukrýval v samotném zkoušení. Schopnost kooperovat ve skupině, hledání cesty k psaní autorského textu, objevování vlastního osobitého hereckého vyjádření. Jiří Havelka připodobňuje divadelní zkoušení k plácání golema z hlíny, jehož šém má divák. Já osobně byl rád, že jsem vůbec schopen spolu s ostatními golema vytvořit a příliš jsem se netrápil tím, zda divák přijde. To že nakonec přišel a představení můžeme hrát i rok po premiéře, je příjemný bonus.

„Často se říká, že proces je důležitější než výsledek, což má určitě své opodstatnění v pedagogické činnosti, nikoliv už tolik při divadelním zkoušení. Zkouška nemůže mít smysl pouze sama v sobě, protože celou svou povahu směřuje k setkání s divákem. Teprve ‚před-stavením‘ před diváky je naplněn a

---

<sup>33</sup> Georges Banu, *Nepodrobený herec*, str. 83

<sup>34</sup> Režie: Michaela Homolová, text hry: Šimon Olivětín, dramaturgie: Michal Zahálka, premiéra: 23.11.2019 v divadle Komédie

završen smysl celého zkušebního procesu.“<sup>35</sup> Fráze, že proces je důležitější než výsledek, mě provázela celým studiem. Zkoušku jsem vnímal jako příležitost si „něco“ zkusit a slovo výsledek sebou vždy nesl očekávání z toho, že se to musí/nemusí povést. U inscenace *Osel* bylo jasné, že celý proces zkoušení vyústí „před-stavením“ před diváky. Ze slovníku vymizela ona fráze o procesu zkoušení a já pochopil, že proces a výsledek jsou dvě neoddělitelné složky, které by bez sebe nemohly fungovat. Stejně jako u *Breivika* jsem se plně soustředil na proces zkoušení s tím rozdílem, že motivací nebylo pouze sebepoznání, ale i ožítí golema.

## 4.2 Text jako výchozí bod

*Breivik* byl laboratoř, do poslední chvíle nebylo jasné, jaké scény a autorské texty se vyškrtnou, jaké zůstanou, které rekvizity a prvky scénografie na jevišti ponecháme. Byl to živý organismus, který se neustále proměňoval. V podstatě jsem se při studiu setkal jen s tímto konkrétním postupem zkoušení: Téma jako výchozí bod, ze kterého se postupně spoluutváří celá inscenace. U inscenace *Osel* byl výchozím bodem text divadelní hry, kterou napsal Šimon Olivětín.

V klauzurní inscenaci *Breivik* autorské texty procházely neustálou transformací a skoro vždy se jednalo o monology. Samotné učení textu nastalo až v poslední fázi zkoušení, kdy byl autorský text hotov. U inscenace *Osel* přišlo memorování textu jako první. Nestačilo tentokrát umět jen své repliky, ale i repliky ostatních. Bez toho bych logicky nevěděl, v jaký moment mám na koho reagovat. Když píšete svůj vlastní text, přirozeně vnímáte jeho obsah, důvod, proč ho říkáte a komu. To neplatí u textu, který napsal někdo jiný. V úvodu zkoušení inscenace *Osel* proto proběhlo několik čtených zkoušek, které sloužily k pochopení textu, odhalování významu slov a replik, k výkladu vztahů mezi postavami. Vztahy se nadále konkretizovaly při zkouškách v prostoru, při improvizaci jevištních akcí. Svůj ústřední autorský monolog v klauzurní inscenaci *Breivik* hraji v sedě a dialog vedu pouze s diváky. Zkoušení inscenace *Osel* pro mě znamenalo naučit se nejen reagovat na ostatní jevištní postavy prostřednictvím textu, ale i

---

<sup>35</sup> Jiří Havelka, *Zmrazit čerstvé ovoce*, str. 92

prostřednictvím jevištní akce. Pokusím se to demonstrovat na jednom konkrétním příkladu ze zkoušky:

Stojím spolu s ostatními na jevišti. Postava ředitele školy mi řekne, abych sfoukl svíčku. Já se dívám na ředitele a říkám, že svíčku nesfouknu. Jsem v konfliktu s jinou postavou. Jednou věcí je význam samotné repliky, druhou věcí je význam samotné herecké akce. Pokud repliku řeknu přímo do očí ředitele, bude to znamenat, že se nebojím následků svého jednání. Pokud ovšem řeknu, že odmítám svíci sfouknout, ale na ředitele se nepodívám, význam bude jiný.

### 4.3 Tvoření jevištní postavy

V obou případech, tedy jak v klauzurní inscenaci *Breivik*, tak v inscenaci *Osel*, šlo o tvoření jevištní postavy. Ke každé ale bylo zapotřebí přistupovat jiným způsobem, který byl ovlivněný jak odlišným charakterem jednotlivých inscenací, tak i samotných postav. Když bych měl definovat vztah herce a herecké postavy, použil bych právě definici z knihy *Nepodrobený herec*: „Herec je stínem role. Žádná role nemá pouze jeden stín, každá jich vrhá celý zástup. Splývají v čase jeden s druhým a všechny společně nakonec kolem role vytvoří jakýsi šerosvit. Herec je stínem role... ale nepodrobený herec se nespokojí s tím, aby roli zdvojnásobil na základě správného promítnutí jejích obrysů. On totiž do role promítá i to, co Yves Bonnefoy nazývá umělcovým ‚vnitřním prostředím‘, jeho osobní duševní krajinu, rodinnou geografii, vlastní puzení.“<sup>36</sup> Pokud bych tedy bral herce, v tomto případě Denise, jako stín role, v klauzurní inscenaci *Breivik* by Denis byl stínem Denise jakožto jevištní postavy. Do jisté míry mi autenticita autorského textu v *Breivikovi*, hovořím o monologu, ve kterém se přiznávám k týrání zvířat, tvorbu postavy značně ulehčila. Mé vnitřní prostředí se sice projektovalo do postavy, ale bylo stejné jako vnitřní prostředí samotné postavy. Jinými slovy jsem v inscenaci *Breivik* vytvořil jevištní postavu, která bylo skoro identická jako já sám, a to vedlo k iluzi, že já sám sedím před diváky a mluvím o událostech, které se skutečně staly.

---

<sup>36</sup> Georges Banu, *Nepodrobený Herec*, str. 134



V inscenaci *Osel* byl mou postavou žák čtvrté třídy. Cesta k vytvoření jevištní postavy byla poněkud složitější. Hned na úplném začátku zkoušení jsme se shodli s paní režisérkou, že ideální cestou bude hledání fyzické stylizace. Hrát dítě je ošidné, zejména v případě, kdy už dítětem nejste. Při zkoušení jsme objevili určitou loutkovitost našich pohybů-ostré pohyby hlavy, pevné držení těla, každý pohyb těla měl svoji vlastní fázi a žádné gesto nebylo navíc. Tato loutkovitost z nás udělala děti a dětský kostým a červené tváře to už jen podpořily. I přes to, že se postava Tondy nepohybovala stejně jako Denis, mluvila velmi odlišně, stále tam někde ve svém stínu Denisem byla. „Štěpánek vždycky také skutečňoval hereckou postavu jako součást sebe-za sebe a ze sebe-a teprve na této bázi vznikalo velkolepé ‚místo sebe‘.“<sup>37</sup>

#### 4.4 Práce v novém kolektivu

Je podstatné, cítit se v hereckém kolektivu příjemně, užitečně a bezpečně. Bezmála tři roky jsem hledal cestu, jak těchto pocitů ve vlastním hereckém ročníku dosáhnout, a když jsem si, lidověji řečeno, našel své místo, přišla další výzva v podobě kolektivu nového. Bylo by naivní si myslet, že jakmile jednou objevím způsob, jak ve skupině fungovat, budu moci tento postup aplikovat i při práci ve skupinách nových. Je to záležitost natolik pocitová, že se na ni nedá použít žádný vzorec k úspěchu. Každý kolektiv je jedinečný a místo, úloha v něm neznámá, hlavně z počátku. To, co jsem hledal a objevoval tři roky, musel jsem znovu objevit a najít v několika týdnech.

Herecký tým byl v inscenaci *Osel* složený z mých spolužáků, kteří se v postavách žáků čtvrté třídy alternovali, a z pěti služebně starších herců. Na první čtené zkoušce mnou prostoupil stejný strach jako kdysi, v prvním ročníku. Byl to strach z toho, co si o mě budou myslet.

Lhal bych, kdybych tvrdil, že s jistotou v kolektivu nepřichází určitý druh suverenity. Víte, co čekat od ostatních a zároveň předpokládáte, že ostatní vám nebudou „lézt do zelí“. Když máte místo třídního vtipálka, neradi vidíte, jak vám tuto funkci někdo kradmo přebírá. Když jste ten, kdo vyniká v pohybu a tanci, chcete si toto prvenství ponechat a tato touha se stane vaším hnacím motorem.

---

<sup>37</sup> Jan Císař, *Člověk v situaci*, str. 114

Podle mě je to přirozené, a buď se z vás stane sólista, který dává ostatním svoji dovednost na odív, nebo, v případě mého hereckého ročníku, se vzájemně svými přednostmi motivujete, inspirujete a doplňujete. Strach mě na první čtené zkoušce mohl ovládnout, nebo jsem ho mohl přetavit v obrovskou motivaci, jak dokázat ostatním a sám sobě, že na to mám, jak znovu objevit své schopnosti a jak si nalézt místo v kolektivu, které bude zákonitě odlišné od toho, které jsem v ročníku měl, nebo lépe řečeno, o kterém jsem si myslel, že mám. Kdybych měl pojmenovat jeden společný rys, který prochází *Breivikem* i *Oslem*, tak je to právě snaha cítit se v hereckém kolektivu příjemně, užitečně a bezpečně.

#### **4.5 Hraní na „automat“**

*Breivik* se hraje jednou za dva měsíce. Před každým představením si musím několikrát přeříkat texty, a nejen to, musím znovu objevit významy svých replik. Tak velké rozestupy mezi jednotlivými reprízami mě nutí být stále v pozoru, co kdybych na něco zapomněl. Při každé repríze jsem pak plně zaktivizovaný a cítím, jako bychom to hráli poprvé. Třicet minut před představením věnujeme „napojovacím“ aktivitám, jako je skupinový zpěv nebo hry v prostoru. *Osla* jsme hráli šestnáctkrát za sebou v několika týdnech. Po pár reprízách jsem měl pocit, že už nemusím nad ničím příliš přemýšlet. Na jednu stranu je to skvělý pocit, ztratil jsem poslední zbytky strachu z toho, že na něco zapomenu. Bohužel jsem ale začal sklouzávat k hraní na „automat.“ Po jedné repríze jsem si nemohl zrekapitulovat, jak se mi vlastně hrálo. Text jsem přeříkával mechanicky, nebyl jsem napojený na kolektiv ani na diváky, nebyl jsem „tady a teď“. Po repríze na „automat“ jsem začal hledat napojení k sobě samému. S některými spolužáky, kteří v představení také hráli děti, jsem si několik minut před začátkem zazpíval, ale ne vždy na to byl čas a chuť. Věděl jsem, že už je jen na mně, jak se před hraním zkoncentruji. Často jsem vzpomínal na *Breivika*, ne z nostalgie, ale snažil jsem se přebírat funkční postupy, které se mi vždy vyplatily. Koncentrace, napojení na kolegy, které je mimochodem velký luxus, jaký nejde uskutečnit vždy, pokud nejste součástí opravdu napojeného kolektivu/souboru. Mnoho představení probíhalo v ranních hodinách, nemohl jsem být unavený, zaprvé bych si mohl ublížit při akrobatické sestavě na náčiní, za druhé bych nepodpořil

energii kolektivu. Stále jsem si musel připomínat, že je potřeba se rozmluvit a posadit si hlas. Neučiníš tak? Přestaneš po pár replikách mluvit. Po hraní na „automat“ jsem se záměrně znejišťoval. Ano, nebýt si v ničem jistý a zároveň vědět, co dělám. *Breivik* je nejistota a *Osel* musel být to samé.

#### **4.6 Záměrná nejistota**

Začal jsem si dávat znovu malé cíle, díky kterým jsem měl na jevišti neustále zaktivizovanou energii. V jednom obraze, ve kterém vodím loutku Josefa a Tereza Těžká loutku Marie, jsem nebyl schopen naplnit svoji ani režisérčinu představu. Nezvládal jsem timing, nepřesně jsem fázoval pohyby loutky a namísto humorné etudy přišlo pokaždé trapné ticho. Cílem bylo najít cestu, jak humor objevit. Když jsem četl poprvé text tohoto konkrétního obrazu, smál jsem se. Když jsem vzal do ruky loutku, nesmál se nikdo. Některé věci při zkoušení nenajdete, a já to nenašel. Musel jsem na to přijít v průběhu hraní. Bylo to mé znejistění, které jsem přetvořil ve výzvu. Nakonec jsem to nezahrál ani jednou tak, abych byl sám spokojený. To jsou ale situace, které jsem měl ve svých rukou. Přišly však momenty, které jsem ovlivnit nemohl a se kterými jsem se při hraní *Breivika* nesetkal. Tam jsem se soustředil jen na svůj herecký projev.

Spoluhráč mi rozbil nos a začala mi téct krev z obou nosních dírek. Měl jsem před sebou cca třicet minut, kdy jsem nemohl opustit prostor jeviště. Nikdo mi předtím neřekl, že se dějí i takové věci. Byl jsem znejistěn, aniž bych sám chtěl. Tato náhoda způsobila, že jsem musel, více než kdy jindy zapojit své racionální uvažování. Musel jsem vyřešit nepříjemnou situaci, aniž by kdokoliv z diváků poznal, co se děje.

Musel jsem být i na takové situace připravený. Nemohlo mě nic znejistit a vyvést z koncentrace. Bral jsem to opět jako výzvu, úkol nebo cíl, kterého jsem musel dosáhnout. V tu chvíli, co jsem krvácel, byla má přítomnost na jevišti nejsilnější. Velmi se mi zbystrili smysly, plně jsem si uvědomoval reakce diváků, pohyby všech kolegů na jevišti, každé mé jednání dávalo zvláštní smysl. Nad tím vším byl jediný cíl, a to zastavit krváčení. Od tohoto zlomového bodu jsem byl před každým představením připravený na takováto znejistění, která nemohu ovlivnit. Uvolnilo se velké množství koncentrované energie.

## 4.7 Jiný prostor

Intimita hereckého projevu, kterou jsem zakusil v klauzurní inscenaci *Breivik*, nebyla v inscenaci *Osel* možná. Diváky jsem skoro neviděl, takže jsem se „nebál“ jejich pohledů, ale nemohl jsem se na ně plně napojit. Věděl jsem, že mě někdo pozoruje, slyšel jsem, když se smáli, ale jinak jsem byl do velké míry odstřižený. Hrál jsem sám pro sebe, s pocitem, že mě někdo sleduje. Neustále přítomný strach z diváků v *Breivikovi* pominul. Cítil jsem opačný strach, zda mě vůbec někdo poslouchá. Velké jeviště přináší mnoho nových výzev. Mluvit tak, aby mě bylo slyšet, nestát mimo světlo, nezakrývat si obličej, „zvětšit“ gesta a jednání. Bude otázkou zkušeností, než naleznu správnou sílu hlasu, než se plně napojím na diváky, než zvládnu hrát třeba tak na velkém jevišti, jako v malém ateliéru. Jde stále jen o hledání té správné míry. Jako bych musel pokaždé seřizovat nové hodiny.

## 5. Závěr

*„Nejbezpečnějším automobilům je přiděleno pět hvězdiček. Jedná se ale pouze o orientační hodnocení. I v rámci ‚pětihvězdičkových‘ vozidel jsou v jejich bezpečnosti značné rozdíly“*

*Z knihy Autoškola pohodlně*

Celou bakalářskou práci protínají dvě linie. Tou první je neustálý, všudypřítomný boj se strachem, ať už se jedná o strach z přijetí v kolektivitu, strach z autorit (myšleno pedagog/režisér), nebo strach z diváků. Tato linie má v zjednodušeném slova smyslu psychoanalytický charakter a moji snahou bylo tento rys v práci akcentovat, a to se myslím, povedlo. Strach je všudypřítomný, nedá se zneškodnit, ale můžeme ho pojmenovat a eliminovat.

Druhou linkou je vývoj herecký. Cílem bylo v časové ose mapovat vlastní cestu chápání divadla. To, jak se měnila má interpretace slova student, později herec, v jaký moment studia jsem si začal definovat slovo autorství a jakým způsobem jsem v čase redefinoval pojem jevištní postava. Tato linka mi umožnila uvědomit si, jak důležitý je můj vztah k hereckému kolektivu a k režisérovi, jak podstatné je vnímat každou další výzvu jako prostředek k poznávání a zdokonalování se, a co jsou negativní a pozitivní aspekty hereckého ega.

Důležitým přínosem práce byla konfrontace mých osobních poznatků s odbornou literaturou. Seznámil jsem se podrobněji s několika stěžejními díly, konkrétně například s Declanem Donnellanem, Georgesem Banu nebo K. S. Stanislavskim. Tyto texty mi umožnily snadněji formulovat mé myšlenky a následně je rozvinout do hlubších kontextů. Díky práci s odbornou literaturou jsem došel k závěru, že bylo v minulosti vše popsáno a pojmenováno. Nebylo tedy třeba tvorby mých vlastních definic, jako spíše použití definic již existujících a následně tato pojmenování prohloubit, potvrdit nebo vyvrátit prostřednictvím osobních poznatků.

Tato práce nepřináší nová zjištění a nebylo to ani cílem. Pokud těchto pár stran něco odtajňuje, tak jen můj pohled na divadlo a tvorbu samotnou, ukazuje mé myšlení, TADY A TEĎ.

## **Seznam citované literatury**

RUPPERT, Franz. Trauma a rodinné konstelace. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Portál, 2014. 240 s. ISBN 978-80-262-0640-8

STANISLAVSKIJ, K.S. Moje výchova k herectví. Praha: Nakladatelství ATHOS, 1946

STANISLAVSKIJ, K.S. Moje výchova k herectví, DÍL II. Praha: Nakladatelství Orbis, 1954

ČECHOV, A.P. Racek, 2. vyd. Praha: Nakladatelství ARTUR, 2005. ISBN 80-86216-55-1

DONNELLAN, Declan. HEREC a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola- s.r.o, 2007. IBN 978-80-903842-1-7

JOHNSTONE, Keith. IMPRO: Improvizace a divadlo. Praha: Nakladatelství AMU, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4

BOGART, Anne. And then, you act. New York: Nakladatelství Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-41141-7

ČÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. Praha: Nakladatelství AMU, 2016. ISBN 978-80-7331-382-1

BANU, Georges. Nepodrobený herec. Praha: Nakladatelství Amu, 2012. ISBN 978-80-7331-403-3

BLAŽEK, Bohuslav. Divadlo v proměně civilizace. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2018. ISBN 978-80-86102-85-6

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce. Praha: Nakladatelství AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-222-0

HESSE, Herman. DEMIEN. Praha: Nakladatelství Argo, 2015. ISBN 978-80-7203-979-1

## **Webové zdroje**

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Anders\\_Behring\\_Breivik](https://cs.wikipedia.org/wiki/Anders_Behring_Breivik)