

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

KATEDRA ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA

OBOR HERECTVÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

CESTY VE VLAKU

ANDREA BERECKOVÁ

Vedoucí práce: doc. MgA. Mgr. Karel František Tománek

Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová Ph.D.

Datum obhajoby: 17.9. 2020

Přidělovaný titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DEPARTMENT OF ALTERNATIVE AND PUPPET THEATRE

ACTING CLASS

MASTER'S THESIS

TRAIN JOURNEY

ANDREA BERECKOVÁ

Thesis supervisor: doc. MgA. Mgr. Karel František Tománek

Opponent: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Date of defense: 17.9. 2020

Academic title allocation: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

CESTY VE VLAKU

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.

Diplomová práce zaznamenává vstup čerstvých absolventů herectví Katedry alternativní a loutkového divadla do profesionálního života po studiu. Za tímto účelem je práce rozdělena do dvou částí. První část je zaměřena na absolventy oboru herectví s nástupem do studia od roku 2014-2016. Skrze rozhovory s bývalými studenty hledá a porovnává výhody a nevýhody studia herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla. Druhá část sleduje vývoj konkrétního absolventa, v tomto případě autorky.

This Master thesis records the entry of recent graduates of Acting from the Department of Alternative and Puppet Theatre into the professional life of theatre. For this purpose the thesis is divided into two parts. The first part is focused on graduates of Acting, that have gotten their degree between the years of 2014-2016. Finding and comparing the advantages and disadvantages of the studies of Acting at the Department of Alternative and Puppet Theater is done through interview with former students. The second part follows the development of a specific graduate, in this case the author.

Ráda bych tímto způsobem poděkovala Karlu F.Tománkovi a Marcele Uhlíkové za pomoc se psáním diplomové práce. Dále pak Petru Uhlíkovi. A všem, se kterými jsem mohla spolupracovat, protože jinak by nebylo o čem psát.

Děkuji A.B.

Obsah

Upozornění	3
Evidenční list	4
Úvod	9
I. Část	10
Praha – Hlavní nádraží - Rozhovory na nástupišti	10
II. Část	19
Proč nasednout do vlaku	19
Důvod 1. Zvědavost	20
Důvod 2. David Šiktanc	20
Sociální úloha Činoherního studia v Ústeckém kraji	24
Alternáček v angažmá	28
První sezona v kupé	30
Stepní vlk	30
Mládež bez boha	34
Funny Games	37
Antigona	38
Závěr	45
Seznam použité literatury a použitých zdrojů	49

Úvod

Diplomová práce si dala za úkol zaznamenat vstup čerstvých absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla oboru herectví do profesionálního života po studiu. I. část diplomové práce se zaměřila na tři ročníky absolventů s nástupem do bakalářského studia v rozmezí 2014 až 2016. Jde tedy o ročníky, kterých se nejvíce dotkly změny ve směřování katedry, především pak změna ve spolupráci katedry a Divadla DISK. II. část diplomové práce zaznamenává reálnou, tedy konkrétní cestu čerstvé absolventky oboru herectví a autorky v jedné osobě. Ta hledá vzájemné průsečíky mezi zkušenostmi nabytými během studiu na Katedře alternativního a loutkového divadla a vstupem do profesionálního života.

I.Část

Praha – Hlavní nádraží - Rozhovory na nástupišti

„Nekonečný problém, který nebude mít nikdy řešení, ale vždycky bude dobře, že se o to pokoušíš. A má to svoje oběti v přítomnosti. Každá ta změna. Oběti říkám v uvozovkách, protože myslím, že vstupem na tu školu dáváš souhlas, že jsi dospělý člověk a že, přijímáš zodpovědnost za to, že jdeš do nějakého rizika.“ – Jiří Havelka (Podcastový rozhovor Život on air)

Úvodní část diplomové práce je zaznamenáním situace tří hereckých absolventských ročníků, jichž se během studia nejvíce dotkly změny v systému spolupráce divadla DISK a Katedry alternativního a loutkového divadla (KALD) i změny v samotném směřování Katedry. Zaznamenává jejich první střetnutí s profesionální realitou po studiu. Bohužel nepřináší, a ani nemůže přinést žádná řešení, na vzniklé obtíže absolventů. Může (snad) podat autentickou zprávu přímo od čerstvých hereckých absolventů Katedry a upozornit na drobnější problémy, při střetu s „životem po škole“, při nichž může být Katedra nápomocná. Čtenář by mohl tuto část také vnímat jako jakýsi druh kroniky, neboť Katedra se dynamicky vyvíjí: co platilo pro tyto absolventské ročníky, v mnohém, již neplatí. Přesto, i právě proto mi přišlo důležité názory 32 herců zaznamenat. Pro mnohé z nich to bylo vůbec poprvé, kdy se jich někdo zeptal, jak vlastně vnímají studium, jeho vliv na jejich současnou práci a uvažování. Úvodní část je opřena o rozhovory s čerstvými absolventy Katedry alternativního a loutkového divadla oboru herectví, o rozhovory s Jiřím Havelkou (nyní již bývalým vedoucím Katedry), které vedl s Jiřím Šimkem v podcastovém pořadu *Život on air*, a také o vlastní zkušenost, jak se studiem na KALD, tak s „životem po škole“.

Během mého studia na katedře alternativního a loutkového divadla se směřování Katedry rapidním způsobem změnilo. Náš ročník (počátek studia 2014) byl první, který byl přijat na tříleté bakalářské studium s možností navázat magisterským studiem. Byli jsme přijímáni jako herci Katedry alternativního a loutkového divadla a tímto způsobem byly koncipovány i přijímací zkoušky (vedoucí ročníku MgA. Martin Kukučka a MgA. Lukáš Trpišovský). V prvním kole po nás byly požadovány dva texty, píseň, pohybová etuda a etuda s předmětem. Texty druhého kola byly určeny

vedoucími. Šlo sice o nedramatický text, ale nikoliv text autorský. Dále o dramatický text, a to dialog z Radúze a Mahuleny. Během přijímacího řízení byly prověřovány především naše schopnosti herecké, pohybové, hudební, schopnost improvizace a práce ve skupině. Taktéž práce s inscenačním týmem – s přijímanými režiséry a scénografy. Byli jsme tedy přijati jako herci katedry alternativního a loutkového divadla. O směřování ročníku rozhoduje ročníkový vedoucí. Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský vedli ročník k intenzivní spolupráci mezi jednotlivými obory – tedy mezi herci, režiséry a scénografy. S cílem vytvořit silný jednotný kolektiv s jasně danými pozicemi. *„Co píšeš ohledně pozic atd. je to, co jsme chtěli. Šlo nám hlavně o herce, který je schopen dělat autorské divadlo, ale i divadlo nestorské. Od muzikálu přes kamenné divadlo po alternativní projekty. Šlo nám také o technickou vybavenost, aby člověk pak mohl i najít úplně nový směr divadla, ale aby mu nic nebránilo jej realizovat, protože neumí například pracovat se zpěvem, textem atd.“*¹ Za celé mé bakalářské studium jsem nebyla u jediného školního projektu v jiné inscenační pozici než v pozici herce – dramaturga. A ani nikdo z mých spolužáků. Tvorba probíhala kolektivně, ale vždy v pozicích, které jsme studovali. I workshopy, kterými jsme si za tři roky prošli, byly koncipovány s předpokladem, že my jsme ti, co budou stát na jevišti, v hracím prostoru. Mnohé workshopy nás vedly k autorské práci např. na textu, choreografii, skladbě atd. Žádný pak ke psaní grantu, byrokracie spojené s vytvářením, vedením a fungováním vlastního souboru atd. Cílem našich pedagogů bylo vytvořit silný inscenační kolektiv skrze všechny obory, jenž spolu odejde do Divadla Disk a v ideálním případě spolu setrvá po škole. Můžeme namítnout, že směřování ročníku určuje vedoucí ročníku, ale stejný případ se týká také ročníku mladšího (počátek studia 2015), jenž byl veden Janem Mikuláškem.

V posledním ročníku bakalářského studia se mění systém spolupráce divadla Disk a Katedry alternativního a loutkového divadla. Opouští se systém starý, kdy herecký absolventský ročník měl společně čtyři inscenace – v ideálním případě inscenační tým byl tvořen také studenty katedry alternativního a loutkového divadla. Starý systém umožnil studentům realizovat jednu divadelní sezonu v režimu angažmá repertoárového divadla – tedy měli možnost zakusit intenzivní práci v ustáleném hereckém kolektivu, v pravidelnou „pracovní“ dobu – dopolední zkoušení, večerní pravidelné hraní, reprízování, generálové týdny a komunikaci s ostatními

¹ Elektronická korespondence s Lukášem TRPIŠOVSKÝM, Praha – Ústí nad Labem 17.8.2020

divadelními složkami – s technikou, garderobou, výrobou apod. Tedy zdaleka si neosvojili jen zkušenosti týkající se angažmá v repertoárovém divadle, ale také zkušenosti týkající se jakékoliv divadelní spolupráce. Je nutné zmínit, že mnozí studenti se s podobnými zkušenostmi a situacemi do té doby neměli možnost setkat.

V novém systému absolventský ročník zakončuje bakalářské studium jednou společnou Diskovou inscenací. Následně studenti, kteří jsou přijati na studium magisterské, mají možnost přihlásit se do tzv. *open callu* – prezentovat své koncepty před pedagogy a vedením divadla. Výběrová komise následně vybere tři projekty, jež budou další sezonu realizovány. Přihlásit se do *open callu* může jakýkoliv student magisterského studia. Z objektivního pohledu, tedy pohledu zvenčí, má nový systém svou logiku. Disk pro katedru alternativního a loutkového divadla přestává být simulací divadla repertoárového, a stává se simulací divadel projektových, bez stálého hereckého / uměleckého souboru. Můj výkřik do tmy zní: A co herci?

Dovolila jsem si tedy oslovit studenty herectví tří ročníků, kterých se tato změna nejvíce dotkla. Tedy ročník vedený MgA. Martinem Kukučkou a MgA. Lukášem Trpišovským (můj vlastní ročník), ročník vedený Janem Mikuláškem a ročník vedený MgA. Petrou Tejnorovou (počátek studia 2016). Celkem se jedná o 32 herců. Tři herci nedostudovali bakalářské studium, přesto dva z nich hráli v diskových inscenacích – do dotazovaných jsem je proto zahrнула. Deset herců z celkového počtu je v současnosti zaměstnáno v angažmá v repertoárových divadlech. Z toho čtyři v divadlech loutkových (Divadlo Drak, Divadlo Alfa, Malé divadlo Jihočeského divadla v Českých Budějovicích) a šest v divadlech činoherních (Divadlo na Zábradlí, Činoherní studio Ústí nad Labem, Městská divadla pražská, Západočeské divadlo v Chebu). Těmto studentům jsem položila tři otázky, na které sama hledám odpovědi. Otázky zněly: Jaké byly hlavní důvody pro přijetí nabídky angažmá? Jsou nějaké dovednosti, zkušenosti, přístupy k práci, které využíváš v praxi, a které sis osvojil díky studiu na KALDu? Jsou nějaké mezery, bloky, nedostatky na které tě naopak studium na KALDu nepřipravilo nebo tě neupozornilo? Rozhodla jsem se studenty citovat, ale nejmenovat, protože si to většina nepřála.

1. Jaké byly hlavní důvody pro přijetí nabídky angažmá?

„V tu chvíli mě asi nejvíc lákala nová zkušenost. Jiné divadlo, jiný žánr, jiná společnost, jiný druh práce. Asi jsem neřešil/a, že jdu do angažmá, ale spíš do

jiného projektu. Postupem času, jsem začal/a zaujímat postoj, že kdybych to nepřijal/a teď, tak už třeba nikdy žádná nabídka přijít nemusí. Takže se začal projevovat strach z budoucnosti. Navíc mám finanční jistotu. Bohužel jsem se v té chvíli nepídil/a po tom, zda dané divadlo splňuje nějaké parametry studia na KALD.“

„Hlavním důvodem bylo vyzkoušet si hrát. Mám pocit, že jsme měli nedostatek možností hrát opakovaně před obecenstvem, s jednou absolventskou inscenací, ve které jsem se ani herecky nemohl/a moc vyřádit. A tak jsem měl/a velký hlad po různých rolích, což mi angažmá nabídlo. Zároveň jsem dostal/a nabídku od režiséra, se kterým jsem během studia spolupracoval/a – mimo školu – a líbil se mi jeho přístup i výsledky.“

„Tím hlavním důvodem byla jakási touha po herecké kondici.“

„Poetika divadla. Komorní až rodinné prostředí. Jistota příjmu. Funkční soubor (starší herci, od kterých se můžu přiučit). Neměnil/a bych.“

2. Jsou nějaké dovednosti, zkušenosti, přístupy k práci, které využíváš v praxi, a které sis osvojil díky studiu na KALDu?

„Určitě jsem uplatnil/a své pohybové dovednosti a práci v kolektivu. To, že umím i autorsky přemýšlet a vnášet své vlastní nápady při procesu zkoušení. Díky studiu na KALDu jsem se naučil/a nebát se chodit do věcí naplno a absolutně se odevzdat danému zkoušení.“

„Naučil/a jsem se dostat se do provozu, když mi tělo neslouží. Nenapadlo by mě, že využiju tolik akrobatických prvků. A vím, že doopravdy vyzkoušet, co funguje a co ne, je velikým privilegiem, kterému se v běžném provozu divadel už moc nedostává, ale škola tento komfort nabízí.“

„Díky DAMU jsem se naučil/a zpívat a hrát s loutkami. Každý workshop a herecká mě rozvíjela – všechno mě formovalo a bylo přínosné.“

3. Jsou nějaké mezery, bloky, nedostatky na které tě naopak studium na KALDu nepřipravilo nebo tě neupozornilo?

„Tím, že jsme většinou vycházeli z improvizací, mi v „klasickém“ divadle chyběla práce s textem. A ani hlasově jsem nebyl/a připraven/a na pravidelné hraní. Celkově mi přijde, obecně na DAMU, že chybí zaměření na psychohygienu herců.“

„KALD mě nepřipravil na realitu po škole. A o tom, jak budou studenti na realitu připraveni teď, po změně systému, ani nemluví. Vrátit studentům DISK by bylo nejrozzumnější.“

„Podle mě KALD nepočítá s tím, že by někdo z absolventů šel do angažmá. Předpokládají, že si asi všichni založí živnost, stanou se režiséry, scénografy, herci v jednom a užijí se. Utopie. Takže absolventi KALDu to mají těžké, pokud jejich kroky nesměřují do loutkových divadel.“

Toliko citace z našich rozhovorů. Všichni oslovení se shodují v tom, že díky studiu na KALD vnímají divadlo především jako kolektivní práci, zajímají se o celkový chod divadla a nejsou tedy úzce zaměřeni jen na svou pozici herce v kolektivu. Jsou na zkouškách aktivní, jsou schopni samostatně si vyhledávat další materiály a tyto přinášet na zkoušky. Jsou schopni nabízet nové pohledy na zkoušení, jsou pohybově dobře připraveni, jsou schopni nahlížet na zkoušení jinak než tradičně, skrze text. Taktéž se ale všichni shodují, že jim chybí zkušenost s prací na textu (který není autorský a nevznikal v procesu zkoušení). Někteří zmiňují i technickou nepřipravenost hlasu. Toto téma zde zmiňuji záměrně. Sama tento nedostatek z let studií vnímám a po celou dobu mého studia toto téma bylo aktuální a mnohokrát probírané, jak veřejně na debatách školního festivalu *Proces*, tak soukromě se studenty. V praxi se tedy ukazuje, že oprávněně. *„Obor herectví je ještě někde jinde, protože nese s sebou tuto nejistotu. Protože není opřený o technologii nebo o řemeslo, které je lehce definovatelné, je definovatelný daleko složitěji a nikdo ho definovat neumí. A tak se bude donekonečna řešit, co to vlastně je řeč a pohyb a zpěv, a jestli je to doopravdy řemeslo. A přitom já si myslím, že ne, že řemeslo je jevištní existence bez zábran, jak ji ale učit? Vyzkoušely se různé přístupy a následky*

vidíš za tři-čtyři roky, takže nemůžeš reagovat okamžitě.“²Jiří Havelka v rozhovoru s Jiřím Šimkem projevuje velký zájem o názory studentů a jejich vývoj. Myslím, že KALD učí své studenty reflektovat nejen svoji práci a práci ostatních, ale také své názory a postoje. Jen je myslím škoda, že tento dialog mezi pedagogem a studentem končí, alespoň pro většinu absolventů, s koncem studia. Domnívám se, že jsou absolventi, kteří by o podobný dialog stáli i po opuštění univerzitní půdy a že tento dialog by byl přínosný pro obě strany. Takovým důkazem je snad i to, že absolventi, kteří vystudovali KALD již před značnou dobou, se o Katedru zajímají, mají povědomí o změnách, ke kterým dochází a hrdě se ke své alma mater hlásí. Možná právě nějaký druh platformy, který by umožnil setkávání studentů, čerstvých i dlouholetých absolventů s bývalými a současnými pedagogy by mohl odpovědět na některé otázky, které se mohou zdát proměnné, ale přesto se pořád točí kolem podobných témat.

Zbýlých 21 studentů dostalo otázku ještě přímočařejší: Angažmá ano/ ne a proč? Deset studentů odpovědělo na otázku ANO:

„Ano, jelikož jsem doposud nebyl/a sám/a schopen/a sestavit projekt, který by byl na profesionální úrovni zafinancován. Teď se žívím v nedivadelním oboru a zpronevěřuji se sám/a sobě více, než kdybych byl/a v angažmá.“

„Ano, do pár vybraných divadel bych šel/a. Ne za každou cenu.“

„Ano, protože bych nasbíral/a jiné zkušenost než na volné noze.“

Studenty, kteří jsou pro angažmá, spojuje více společných důvodů:

1. Finanční jistota (důvod, který je ještě posílen tzv. koronakrizí).
2. Kontinuální práce s pevným kolektivem kolegů – herců (na který jsou přivyklí díky studiu na KALD a který postrádá i většina čerstvých absolventů/studentů, kteří volili. Práci tzv. na volné noze).
3. Odpověď je podmíněna tím, které divadlo pracovní místo nabídne.

² Život on air (podcastový pořad), 14.díl HAVELKA Jiří – Tonoucí se stébla blech, 28.7.2020 51:30.<https://zivotonair.simplecast.com/episodes/jirihavelka>

Společným tématem těchto skupin (skupiny pro a proti angažmá) je především rozpor mezi jistotou a tvůrčí svobodou. Angažmá, v jakémkoliv typu divadla se stálou scénou a souborem, je vnímáno jako krok směrem k jistotě a směrem od tvůrčí svobody. Popřípadě jako možnost vyjádřit se umělecky v pěvně daných hranicích divadelní instituce. Musím přiznat, že i toto je mé téma. Víceero studentů se pak shoduje v odpovědi, že díky angažmá by měli možnost nasbírat zkušenosti v jiných divadelních směrech, výrazech a jazycích než na volné noze. Pro většinu z nich platí, že se opakují režiséři, kteří s nimi pravidelně pracují a kteří mají svůj svébytný režijní jazyk. Nebo jsou obsazováni do podobného hereckého typu, hereckého stylu.

Šest studentů odpovědělo na otázku NE, důvody byly následující:

„Do angažmá bych nešel/a. Vychází to z mojí povahy. Mám radši svobodnou práci bez úvazku, potřebuji živost a aktualizaci. Tohle vyhrává nad jistotou. Potřebuji také dělat nedivadelní projekty. Nechci, aby divadlo bylo mou jedinou životní náplní.“

„Momentálně ne. Musel/a bych se vzdát hodně pracovních příležitostí a neměl/a bych možnost plnit všechny své závazky.“

„Ne, vyhovuje mi mít tvůrčí svobodu a organizovat si svůj čas podle sebe.“

Všech šest studentů, jež odpověděli na otázku NE, byli v době rozhovoru schopni se uživit uměleckou prací, divadlo ale netvořilo jejich hlavní příjem.

Tři studenti odpověděli, že NEVÍ. Nejsou ani proti principu práce v angažmá, ale nejsou si jisti svými uměleckými prioritami. Jeden student se rozhodl, že se vystudovanému oboru nebude věnovat vůbec. Jeden student mi své odpovědi nezaslal.

Studenti se shodují, že rozhodující pro jejich uplatnění v oboru, v posledních letech na škole, a hlavně po studiu, byla mimoškolní spolupráce. Zde jsou vidět velké rozdíly v přístupu jednotlivých vedoucích ročníků. Pokud vedoucí ročníku nedovolí studentovi pracovat na mimoškolním projektu v době výuky, nemá takový student téměř žádnou možnost se nějaké mimoškolní spolupráce účastnit. Povinné školní aktivity zabírají v podstatě celý pracovní den. Studium je nepochybně nejvyšší prioritou. A stejná pravidla platila na Katedře i v minulosti. A zde přicházíme k problematice změny systému spolupráce Katedry a divadla DISK. Dřívější ročníky se mohli naplno věnovat pouze studiu a přípravě na něj. Čekala je celá jedna sezona

v divadle DISK. Měli čtyři inscenace, na které mohli pozvat osobnosti, se kterými by rádi spolupracovali. Nebyli omezeni pouze pár termíny hraní (jako tomu je pokud chcete někoho pozvat na klauzurní představení). Nebyli omezeni pouze jednou poetikou jedné absolventské inscenace – pozvaná osobnost mohla herce vidět v různých stylech, žánrech, polohách, přístupech divadla. Pokud jste tedy během studia neměli možnost vytvořit mimoškolní projekt. Pokud se žádná klauzura, nebo váš projekt nehraje. Pokud jste nestihli nebo neměli možnost vytvořit si během studia síť kontaktů. Pokud vaše jediná Disková inscenace nevypovídá nic o vašem přístupu k práci, o vašem herectví, o vašem zaměření, pokud nemůžete komukoliv jakkoliv prezentovat svoji práci... Jak můžete po škole začít budovat kariéru v oboru?

Rozumím argumentům, že Katedra nechce, aby divadlo DISK bylo nadále výkladní skříní „talentů“, místem kam si režiséři chodí vybírat herce. Ale koneckonců zůstává místem, kam si chodí režiséři, umělečtí šéfové a jiní vybírat režiséry, scénografy a další. Problém je, že tento záměr (že, divadlo DISK není „obchod s čerstvým masem“), takto vnímají jen lidé propojení s katedrou alternativního a loutkového divadla. A to patrně jen lidé, s Katedrou úzce spolupracující. Širokou profesionální divadelní veřejností je DISK takto vnímán a ještě dlouhou dobu bude. Většina mnou oslovených studentů se o této problematice v odpovědích zmiňuje. Jak mohu tvořit vlastní projekty, když mě nikdo nenaučil, jak je zafinancovat? Jak pro ně najít prostor k prezentaci, když nikdo neviděl žádnou mou práci, protože byla hrána pouze jednou v rámci klauzury?

Chtěla bych tímto upozornit na několik postřehů. Studenti herectví rozumí novým změnám ve směřování Katedry a spoluprací s divadlem DISK. Ale cítí nutnost na střet s profesionálním životem upozornit. Z rozhovoru s Jiřím Havelkou ve výše zmiňovaném podcastovém pořadu, jde vyrozumět, že si vedení Katedry je vědomo této mezery ve výuce. V rozhovoru mluví o novém předmětu v rámci magisterského studia, jakémsi *produkčním semináři*, který studentům pomůže se lépe orientovat v nezávislé umělecké sféře, ekonomickém přehledu, vnitřním kurátorství vlastní tvorby. Přitom většina čerstvých absolventů poukazuje na problém s nemožností prezentovat svou práci a připisují ji především změně v systému spolupráce s divadlem DISK. Změny stále probíhají např. nový magisterský jednooborový systém apod. Ale přišlo mi důležité oslovit a zaznamenat reflexe a reakce studentů tří ročníků, kterých se prvotní změny dotkly nejvíce a kteří zároveň (na rozdíl od stále studujících) střet s profesionálním životem po DAMU právě zažívají. Jedna třetina

všech čerstvých absolventů nastoupila do angažmá. Někteří studenti měli obavy z reakcí pedagogů na jejich rozhodnutí takovou nabídku přijmout. Proč? Vždyť samotní pedagogové dělí svou práci na nezávislé projekty a spolupráci s kamennými scénami. Vždyť na webových stránkách KALDu je profil absolventa herectví definován takto: *„Absolvent získá takové znalosti a dovednosti, aby byl v praxi schopen nejen profesionálního uplatnění v oboru, ale i samostatné tvůrčí činnosti. Orientuje se v historii a teorii oboru, je vybaven po stránce hlasové, pohybové, v práci s předmětem a loutkou. Má zkušenosti s kolektivní inscenační tvorbou. Je schopen samostatné volby, jak směřovat vlastní uměleckou činnost v nových trendech divadla. Cílem studia herectví alternativního a loutkového divadla je vychovávat osobnosti, které budou objevovat nové možnosti divadelní tvorby nebo ji interpretovat na špičkové profesionální úrovni s důrazem na inovativní a neotřelé postupy.“*³ I o profilu absolventa mluví Jiří Havelka ve zmiňovaném podcastovém pořadu. Většina zájemců o studium se rozhodne podat přihlášku na základě osobního setkání s práci KALD a jeho absolventů, ale profil absolventa je přeci jen určující informace, díky které se může takový zájemce orientovat v tom, co od studia očekávat. Jak říká Havelka, vedení Katedry si je vědomo, že se tato definice musí zpřesnit. Jistě že KALD nemá studenty herectví primárně vychovávat směrem k angažmá, od toho zde máme jiné katedry napříč celou republikou. Zároveň je ale o absolventy KALDu právě v tomto směřování divadla poměrně velký zájem. Myslím, že právě inovativní přístup absolventů KALD je to, co může kamenné scény a stálé soubory posunout a změnit přístup k herci jako takovému. K herci s dramaturgickým uvažováním, k herci vědomému si celku, nejen své úlohy před diváky. Herci obohacujícím proces zkoušení. Herci kolektivnímu. Herci autorskému.

³https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/studijni-programy/8203R043-herectvi-alternativniho-a-loutkoveho-divadla-bakalarsky/#profil_absolventa

II. Část

Druhá část diplomové práce je obsáhlejší a subjektivnější. Popisuje první rok v angažmá v Činoherním studiu v Ústí nad Labem pisatelky. Uvádí důvody autorčina rozhodnutí nastoupit ještě během studia do stálého pracovního úvazku. Zabývá se historií divadla, jeho sociální úlohou v Ústeckém kraji, hercem a jeho úlohou mimo jevištní povinnosti a dalšími tématy. Závěr II. části je pak věnován třem konkrétním zkoušecím procesům, kterými absolventka prošla. Záměrně jsou voleny takové procesy, které souvisejí se studiem na katedře alternativního a loutkového divadla.

Proč nasednout do vlaku

Měla jsem to štěstí a již během studia jsem spolupracovala s množstvím jiných režisérů a souborů (Jakub Čermák, Spolek Pomezí, Anna Klimešová, Viktorie Vášová, Boris Jedinák, Opera ND, činohra ND, Štěpán Gajdoš, Pavel Gejguš, Ludvík Píza). Stejně jako jsem měla dvě Diskové inscenace a jednu Diskovou performance (Barunka is leaving – režie: Anna Klimešová a kol., Thunder. Enter the three witches. – režie: Jakub Maksymov a kol., Montovna – režie: Petr Erbes a Ladislav Karda a kol.) Během prvního magisterského ročníku jsem tedy aktivně zkoušela a pravidelně hrála. Byla jsem herec – student na volné noze, který je téměř úplně finančně soběstačný. Díky těmto spolupracím (které dále pokračují) jsem poznala množství různých přístupů nejen k procesu zkoušení, ale také k práci s divákem a divadelním jazykem. Hrála jsem pro jednoho diváka s přímou interakcí (Montovna, Spolek Pomezí) i pro pětistícový sál v Japonsku v extrémní stylizaci (Figarova svatba – Opera ND), interpretační činohru (Hřeby v hlavě – režie: Pavel Gejguš) i tzv. non-acting přístupem na rozhraní performance (Rujána – režie: Ludvík Píza), kolektivním procesem zkoušení (Barunka is leaving – režie: Anna Klimešová, Ada – režie: Viktorie Vášová) a dvěma různými interpretacemi klasického českého dramatu Maryša – interaktivní inscenace v kavárně (Maryša Live – režie: Štěpán Gajdoš) a nonverbálním výkladem (Maryša mlčí – režie: Jakub Čermák). Netýkala se mě tedy obava mých spolužáků, že se posouvám jen v určitých divadelních stylech,

přístupech a jazycích. Ani že se budu muset žít v nedivadelním oboru, abych mohla realizovat své projekty nebo se mohla umělecky vyjádřit. Co mě tedy vedlo k přijetí pracovní nabídky a vstupu do angažmá v Činoherním studiu Ústí nad Labem?

Důvod 1. Zvědavost

Prvotním impulzem byla zvědavost a sní spojené kvantum otázek. Co může přinést kontinuální práce v ustáleném souboru? Může divadlo ve městě, jakým je Ústí nad Labem něco měnit? Co znamená být v angažmá a jaké jsou výhody a může mě to nějak, jako umělce omezovat? Cílem všech ostatních českých divadelních škol je, aby absolvent herectví našel práci právě ve stálém divadelním souboru. Pokud se vůči něčemu chci vymezit, neměla bych to nejprve poznat? Jaká divadelní témata, texty, režiséry, nemám možnost na volné noze pracovně potkat?

Důvod 2. David Šiktanc

Rozhodující pro mě byl rozhovor s Davidem Šiktancem, čerstvým uměleckým šéfem Činoherního studia Ústí nad Labem, který mi pracovní možnost nabízel. Činoherní studio patří bezesporu k nejvýraznějším „kamenným“ scénám v České republice. Ať už kvůli okolnostem jeho založení: *„Divadlo vzniklo v roce 1972 na základech zrušeného Kladivadla. Prvním uměleckým šéfem divadla byl Jaroslav Chundela. Ten přizval ke spolupráci významné české režiséry potlačované totalitním režimem (Jan Grossman, Evald Schorm, Jan Kačer). V 70. letech působili v divadle herci, kteří odešli z brněnského Divadla na provázku – Jiří Bartoška, Karel Heřmánek, Pavel Zedníček a Zdeněk Dušek. V roce 1975 se uměleckým šéfem divadla stal Ivan Rajmont. Za Rajmontova působení byli do souboru angažováni například Jan Hrušínský, Jiří Schmitzer, Leoš Suchařípa, Vladimír Kratina, Pavel Rímský, Kateřina Burianová, Miluše Šplechtová. V této době s divadlem spolupracovala i spousta významných dramatiků, režisérů a překladatelů, jako například Josef Topol, Karel Steigerwald, Alexandr Koenigsmark, Milan Kundera, Jaroslav Vostrý či Otakar Roubínek. Koncem 70. a začátkem 80. let bylo Činoherní studio jednou z předních českých divadelních scén.“*⁴ Činoherní studio je divadlo, které bylo a je politicky angažované, snaží se svým postojem, a nejen uměleckou aktivitou, upozorňovat na politické problémy či s nimi přicházet do přímé konfrontace. Do sametové revoluce v roce 1989 bylo domovskou scénou osobností, které měly

⁴<https://www.cinoherak.cz/cs/divadlo/historie-divadla/>

zakázáno tvořit na pražských scénách. Ale i zde, na oblasti, se divadlo potýkalo s cenzurou režimu a zákazy uvedení inscenací. „Alex Koniegsmark i Karel Steigerwald přímo pro Činoherní studio napsali řadu textů, a tak se z divadla stala významná „dílna původního dramatu“. Zejména inscenování dramatické tvorby ideově problematických autorů však nemohlo uniknout pozornosti normalizátorů. V některých případech texty neprošly povinným schválením, jindy byly zakázány až v průběhu zkoušení. Steigerwaldova *Tatarská pouť* byla zakázána dokonce třikrát (naposledy ve stavu prakticky dozkoušené inscenace). K běžné normalizační praxi patřilo, že povolení autoři „kryli“ své nežádoucí či zakázané kolegy. K paradoxní situaci také došlo, když politicky pronásledovaný Evald Schorm, kterému bylo znemožněno pracovat u filmu a ve velkých divadlech, „kryl“ zcela zakázaného emigranta Milana Kunderu. Spíše díky shodě mimořádných okolností se Činoherní studio stalo divadlem, pro které bychom v kontextu celého normalizačního Československa těžko hledali obdobu.“⁵

Významně se do dění kolem sametové revoluce v Ústí, zapojil tehdejší soubor v čele s uměleckým šéfem Petrem Poledňákem. Činoherní studio bylo jedno ze dvou center protestů. Divadlo zrušilo všechna představení a stalo se fórem, kam mohli přicházet občané diskutovat, dostávali informace o vývoji v Praze, a kde se studenty řešili následné kroky v samotném městě. Vše vyvrcholilo 27. listopadu, kdy se do dvouhodinové generální stávky zapojilo čtyřicet tisíc demonstrantů.

Nedávným významným důkazem o velké politické angažovanosti je tzv. krize Činoherního studia 2014. Mediální zájem o osud Činoherního studia si sama moc dobře pamatuji z posledního ročníku mého studia na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. A nebylo to jen úzkou provázaností mezi ústeckou a ostravskou uměleckou scénou. Podobně sledovaná divadelně / politická kauza byl snad jen odchod Pařízkova souboru z Divadla Komédie. Vše začalo v roce 2013, kdy se město rozhodlo, že do stávající správní rady divadla dosadí místo tehdejších členů, své loajální pracovníky. Hlavní problémy započaly v roce 2014, kdy Magistrát města Ústí nad Labem rozhoduje o zásadních změnách ve financování divadla. Je vypsáno grantové řízení na částku dvanáct milionů korun, tedy částku, se kterou Činoherní studio počítalo na celý následující rok. Čtyři miliony měly připadnout Severočeskému divadlu Ústí nad Labem na činoherní projekty (divadlo ale nemá činoherní soubor,

⁵BÁRTA, Vojtěch, ed. *Činoherní studio Ústí nad Labem: dalších 10 let: 2002-2012, scéna Činoherní studio, c2012, str.7, ISBN 978-80-260-2255-8.*

jen soubor baletu a opery). Zbylých osm milionů mělo být rozděleno mezi ústecká činoherní divadla (blíže nespecifikována). Problém byl v tom, že dotace byla vypsána již na probíhající sezonu. I kdyby tedy Činoherní studio získalo celou částku, stačila by na pokrytí výdajů do září 2014... „*Divadlo se do připravovaného dotačního řízení protestně nepřihlásilo, ačkoliv k tomu bylo opakovaně vyzýváno správní radou. Spor divadelníků s politiky o absurdní dotaci vyvrcholil při zasedání města 3. března 2014, kdy se rozhodlo o zrušení stávající obecně prospěšné společnosti Činoherního studia a jejím nahrazením příspěvkovou organizací, na níž automaticky přejde částka osmi milionů. Město zároveň do nově vzniklé organizace nabídlo práci pouze některým bývalým členům a vynechalo nejhlasitější kritiky magistrátní politiky. Nakonec pracovní smlouvu neobdrželi ani ti, kteří působení v novém subjektu zvažovali. Soubor musel tedy na základě usnesení města prostory dlouholetého působiště opustit.*“⁶Od února se skrze celou republiku začíná zvedat vlna solidarity ne jen od kolegů ale celé veřejnosti. Činoherní studio se stává symbolem svobodomyšlné, sociálně a politicky kritické platformy. „*Divadlo Bratří Formanů zapůjčilo svou Lod’ tajemství, která na přelomu května a června zakotvila v Ústí nad Labem a Činoherák tak mohl hrát. Národní divadlo v Praze zorganizovalo na piazzettě akci Národ pro Ústí, v níž týden probíhal kulturní program spojený s další sbírkou, a divadelníci taky opanovali hrad Střekov. Azyl Činoheráku také poskytlo Divadlo Komedie. Podpora Činoheráku byla klíčová a dopomohla k velkému obratu. Kauza mimo jiné dokazuje, že divadlo může artikulovat politickou diskuzi. Lze to sledovat ve výsledcích komunálních voleb v říjnu 2014. Strany, které deklarovaly podporu Činoheráku, výrazně uspěly.*“⁷

O všech těchto politických střetech a politické angažovanosti jsem při nabídce Davida Šiktance věděla a toto vědomí mělo také velkou váhu na mé rozhodnutí. Být součástí souboru divadla, jehož dějiny jsem se učila a který se umí ozvat nejen svou uměleckou činností ale také občanskou aktivitou, bylo velice lákavé. S Činoherním studiem šla nejen tato silná historická pověst, ale také pověst velmi propojeného souboru, sžitého, dokonce na rozhraní „sektý“. I tato představa mi byla příjemná – mít nový kolektiv, ke všemu s věkovými a zkušenostními rozdíly, který by uspokojil mou potřebu kolektivu, který jsem po studiu na KALD postrádala. Na druhou stranu se s Ústím pojily i jiné divadelní „legendy“. V mé divadelní sociální bublině byl Činoherní soubor vnímán především, jako soubor mužský. Toto také bylo předmětem

⁶ MACHÁČEK, Martin, Theatralia. 2015, vol.18, iss 1, str.213, ISSN 2336-4548

⁷ MACHÁČEK, Martin, Theatralia. 2015, vol.18, iss 1, str.214, ISSN 2336-4548

velké debaty mezi mnou a Davidem Šiktancem. David, jenž v té době právě nastupoval jako nový umělecký šéf, se o problematiku živě zajímal a zastával podobné názory jako já. Cítil, že do divadla přichází po malé vnitřní krizi a že je třeba soubor omladit, posílit dámskou šatnu, dát větší důraz na ženská témata na jevišti a zbavit Činoherní studio sexistické pověsti. Myslím, že v těchto vizích je důsledný, ale že mnohé změny potřebují delší čas, než pouze jednu sezonu. Čehož si je ale vědom.

V následující sezoně (sezona 49) z jedenáctičlenného souboru bude sedmi členům do třiceti let věku. I režiséři, se kterými budeme následující sezonu pracovat, jsou stejné věkové kategorie (David Šiktanc, Štěpán Gajdoš, Adam Svozil, Michal Hába). A to je další, pro mě sympatická okolnost. Generační divadlo. Činoherní studio bylo vždy výrazné právě silnou generační výpovědí. *„V Ústí bylo vždycky jakoby generační divadlo. Nebylo to divadlo, které by mělo kořeny běžného oblastního repertoárového divadla, a ani tak nevzniklo. V Ústí byl šéf, který se obklopil nějakými lidmi z určité generace, schopných společné výpovědi. Ve společný práci, v hledání společné výpovědi, ve společných příchodech a odchodech asi tkví to tajemství. Ti lidé zaprvé nebyli sami. Ústí bylo vždycky něčím výjimečným pro svou generaci v tom nešťastném městě.“*⁸ Rovněž i já v tomto spatřuji smysl divadelní tvorby čerstvě po studiu. Být součástí silného, semknutého, sehraného souboru, kde se jednotlivé funkce prolínají, kde jde především o kolektivní tvorbu a kde vznikají i přirozená témata a pnutí vycházející ze stejné generace.

Důležitá při rozhodování byla také má touha částečně se vrátit k interpretačnímu divadlu. Zajímalo mě, jak se vyvinulo mé vnímání tohoto způsobu práce, mé zkušenosti, mé možnosti od dob studia na konzervatoři, přes pestré zkušenosti pěti let studia na KALD.A jak se vyvinulo interpretační divadlo a jeho přístupy. Když mi David rozkryl sezonu, které jsem mohla být součástí, pochopila jsem, že mám možnost potkat se s režiséry, se kterými bych na „volné noze“ spolupracovala jen s velkou souhrou náhod. Jsou to totiž osobnosti, které se v mé divadelní sociální bublině nevyskytují. Mám tedy možnost spoluvytvářet představení s lidmi, kteří vnímají divadlo odlišným způsobem než já, a to velmi dráždilo mou přirozenou zvědavost. Stejný pocit výzvy jsem pociťovala z titulů sezony. Navíc David mluvil o souboru, který je poskládán z herců – dramaturgů, herců, kteří jsou sami o sobě

⁸CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio,2002. Str.60-61, ISBN 80-238-8806-5.

kreativně tvůrčí a kteří vytvářejí vlastní projekty. Dialog s Davidem byl velmi příjemný, měla jsem pocit, že mluvím s kolegou, budoucím divadelním partnerem, nikoliv s autoritou, které se budu muset podřizovat. Jednou z mých podmínek pro přijetí nabídky bylo to, že chci nadále spolupracovat s lidmi, se kterými jsem již spolupracovala, a navazovat nové pracovní spolupráce i mimo kolektiv Činoherního studia. Je pro mě důležité nepohybovat se pouze v jednom žánru divadla. Navíc nespornou výhodou ústeckého divadla je jeho blízkost Praze. Ústecká scéna je hojně navštěvována právě diváky a profesionální veřejností z hlavního města. Zároveň může člověk tvořit jaksi bokem od shonu a tlaku velkoměsta. Nabídku jsem tedy přijala s očekáváním, která předcházejí každé velké dobrodružství.

Sociální úloha Činoherního studia v Ústeckém kraji

Ústí nad Labem bylo a je městem, v němž se potkávaly a potkávají různé kulturní, sociální a národnostní vlivy. Město s výhodnou zeměpisnou polohou (lodní doprava po Labi, dopravní železniční uzel směrem do Německa) a nerostným bohatstvím. Město bylo do 2. světové války německo–židovsko-české. Velká ekonomická prosperita měla negativní vliv na znečišťování prostředí, zničení památek a vytvářela napětí mezi německou a českou populací (většinu továren a manufaktur vlastnili němečtí podnikatelé). V květnu 1935 poté Sudetoněmecká strana získala 58% hlasů v parlamentních volbách za volební okrsek Ústí nad Labem. Po připojení Sudet k Německé říši emigrovala židovská menšina nebo byli Židé deportováni do koncentračních táborů. Napětí mezi českou menšinou a německým obyvatelstvem po čas celé války narůstá. V dubnu 1945 byla pětina městského centra vybombardována spojeneckými silami. Následný odsun německého obyvatelstva v Ústí (vysídleno bylo 53 000 Němců v celém regionu) je přezdíván jako Ústecký masakr – završen byl shazováním německých civilistů z mostu Edvarda Beneše. Tento historický moment zůstává v současném Ústí stále ožehavým tématem. Mnoho pamětníků událost popírá. Místo německého obyvatelstva přicházejí osídlenci ze Sovětského svazu, Česka, Slovenska, Rumunska a dalších. Došlo tedy ke zprerhání historických i kulturních tradic regionu. Od nástupu komunistického režimu v ČSSR se nadále rozvíjí těžký průmysl v regionu a probíhají asanace

historického centra. Prázdná místa jsou nahrazována masivními stavbami v architektonickém stylu socialistického realismu, zároveň jsou budována velká sídliště nad městem. „Z města čišela beznaděj. Třeba na záchodě v hospodě nikdy nebyl toaletní papír, protože když ho tam někdo dal, tak ho ten po něm vzápětí ukradl.“⁹

V 90. letech rozvoj města stagnuje, Ústí se nezbavuje špatné pověsti, nezaměstnanosti a vznikají sociálně vyloučené lokality. Zlom přichází se začátkem nového milénia – rekonstruuje se centrum města, probíhají programy Sociální integrace, podporuje se kultura a sport. Ale i přes tyto snahy je Ústecký kraj na druhém místě v počtu nezaměstnaných (po Moravskoslezském kraji). A na prvním místě s největším počtem nezaměstnaných žen (k červnu 2020). Jde o 28,5 tisíce nezaměstnaných. Jde samozřejmě také o dopad koronavirové krize a úbytek pracovních míst, ale v ústeckém regionu je to problém dlouhodobější. Dalším problémem je existence tzv. sociálně vyloučených lokalit - ghett. Situace se ještě zhoršila, když v roce 2019 vedení města vyhlásilo nad celým Ústím bezdoplatkovou zónu na bydlení. Opatření mělo pomoci v boji s obchodníky s chudobou, ale mělo a má největší neblahý dopad právě na chudé občany. Dalším alarmujícím problémem je bezpečnost v ulicích úzce spojená s prodejem a konzumací tvrdých drog.

Jaké možnosti má divadlo v městě s narušeným sociálním prostředím, jaké má Ústí nad Labem? Jak může, i mimo jeviště, město a jeho občany obohacovat a být jim prospěšným? Nejdůležitější, podle mě je, aby v takovém městě divadlo vůbec existovalo. V krajském městě se samozřejmě nalézají více kulturních institucí, ale je to právě divadlo, které umožňuje člověku kontakt s ostatními. Ať už skrze společná setkávání ve foyeru a baru divadla, díky společnému kulturnímu zážitku nebo prostřednictvím debat herců s diváky po představeních. A právě o kontakt s divákem nám v Činoherním studiu jde. Herci i ostatní složky divadla po představeních přichází do společného prostoru s diváky. Snažíme se tak co nejvíce eliminovat pověstný kult herce, jako osobnosti striktně oddělené od diváka. Další možnost dialogu divákovi nabízí setkání se s dalšími diváky (Činoherní studio má svou komunitu diváků, kteří se jsou pravidelnými diváky a účastní se i jiných nedivadelních akcí spojených s divadlem). Dialog umožňuje také společné téma. Současná společnost je natolik zahlcena tématy a informacemi, že např. divadelní zážitek nebo téma představení

⁹CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio, 2002. Str.33, ISBN 80-238-8806-5

vytváří plodnou půdu pro společnou konverzaci mezi cizími lidmi. Tímto tématem se bude zabývat i další sezona (sezona 49). Jestliže se dříve lidé pohybovali v totožném kulturním prostředí a i skrze vzdělání měli podobná témata, znali stejné knihy, dramata, filmy a další, jaké kulturní zázemí je to dnes, ve 21. století, v době globalizace?

Divadlo v Ústí dle mého opravdu zastává funkci jakéhosi majáku pro lidi, kteří mají potřebu a chuť se vzdělávat a kulturně se obohacovat a setkávat. Důkazem je i téma právě skončené sezony 48 – Nerovnost. První sezona nového uměleckého šéfa Davida Šiktance ústeckému divákovi nabídla výzvu, nejen po stránce intelektuální ale také témata, která jsou v ústeckém kraji aktuální a pro mnohé kontroverzní. Jde o tituly: *Stepní vlk* (Hermann Hesse, režie: David Šiktanc), *Funny Games* (dramatizace stejnojmenného filmu, text: Tomáš Loužný, Karel F. Tománek, režie: Tomáš Loužný), *Antigona (Fuck you, Daddy)* (podle Sofokla, režie: Dodo Gombár), *Bratrstvo kočičí pracky* (kolektiv, režie: Jan Plouhar), *Pábitelé* (Bohumil Hrabal, režie: David Šiktanc). O jednotlivých titulech se více rozepíšu v samostatné kapitole. Důkazem, že výzva byla diváctvem přijata jsou čísla návštěvnosti před korona krizí a také v posledních dvou měsících, kdy se naše divadlo rozhodlo hrát především v pleneru.

V uplynulé sezoně bylo divákům nabídnuto i mnoho tzv. *Off programů*. Jde o akce, které nejsou zpoplatněné a divadlo se tak stalo přístupné všem. Jednalo se o pravidelné improvizční večery s herci souboru i hosty ve foyeru divadla (improvizační večery s názvem „*Přineste kuřata*“ vznikly z iniciativy herce Lukáše Černocho a v průběhu několika měsíců se zúčastnili téměř všichni herci souboru), scénické čtení pro děti v různých částech divadla, výstavy ve foyeru divadla – vernisáže výstav jsou vždy před premiérou, scénické čtení na Mírovém náměstí k oslavám Sametové revoluce 17.listopadu, prohlídky divadla s herci, scénické čtení textu Václava Havla, koncerty a další k oslavám 17.listopadu přímo v Činoherním studiu, scénické čtení v rámci Noci literatury, scénické čtení v domovech pro seniory po Ústeckém kraji v době koronakrize. Za zmínku také stojí natáčení seriálové homemade minisérie *Tady zatím dobrý* pro sociální sítě Činoherního studia v době karantény.

Dále bych upozornila na projekt *Překročit hranice*. Jde o spolupráci Činoherního studia, Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, JAMU, DAMU, Česko – německý fond

budoucnosti a Nadace život umělce – v rámci projektu jsou formou scénického čtení poprvé v České republice uvedeny současné německé dramatické texty, které překládají studenti Katedry germanistiky Filozofické fakulty UJEP. Tyto texty jsou režirovány a výtvarně zpracovány studenty JAMU a DAMU. V uplynulé sezoně proběhlo uvedení již 9. textu. Text Jakuba Nolteho – Rozhovor o dýni inscenoval Štěpán Gajdoš, Lukáš Černý a Vojtěch Hanyš. Díky projektu proběhlo setkání celého inscenačního týmu se studenty UJEPu, kteří text překládali a autorem hry Jakubem Noltem. A především projekt vyústil ve spolupráci Činoherního studia s režisérem a studentem KALD Štěpánem Gajdošem, který bude v následující sezoně režirovat představení na hlavním sále divadla. Projekt *Překročit hranice* pravidelně spolupracuje právě se studenty KALD oboru režie/dramaturgie a scénografie. Na devíti uskutečněných scénických čteních se podílelo jedenáct studentů KALD. Anna Klimešová a Boris Jedinák následně navázali na spolupráci inscenací *Ticho po pěšině* (15.6.2018). Projekt bude pokračovat i v následujících sezonách jen rozšíří své pole spolupráce o texty autorů ze zemí visegrádské skupiny.

Tzv. *Offprogramy* jsou dobrovolnou iniciativou především hereckého souboru. Zde vidím přímou návaznost na mé studium na KALD. Skrze *Offprogramy* a naše autorské projekty lze určitě více upozorňovat na sociální problémy v ústeckém regionu. Do dalších sezon bychom rádi uskutečnili projekt s pracovním názvem *Dramaťák v ghettu*. Jednalo by se o pravidelné hodiny dramatické výchovy v jedné ze sociálně vyloučených lokalit. Výsledkem by byl krátký výstup s dětmi z těchto čtvrtí v žánru jarmarečního divadla. Další iniciativou, která vzešla od hereckého souboru, jsou společné večere s diváky. Večer by byl spojen se jménem významné osobnosti, s recepty s ní spojené a doplněné uměleckou tvorbou. První takový večer by měl být inspirován kuchařkou Václava Havla. Činoherní studio má studiovou scénu zhruba pro padesátku diváků. Tento prostor je k dispozici hereckému souboru pro vlastní autorskou tvorbu. Chtěli bychom se zde v menším počtu pokusit o projekt dokumentárního divadla vycházejícího z životů našich předků, a z osudů mnohých z nich propojených s českým pohraničím. Či o pohádku pro malý počet diváků. Činoherní studio je na poměry jiných kamenných scén velmi otevřeno nápadům přicházejícím od hereckého souboru. Pro takové realizované projekty nám poskytuje nejen prostor a čas, ale také finanční zázemí.

Studium na KALD ve mně rozhodně vypěstovalo velký zájem o chod celého divadla (který jsem po studiu na ostravské konzervatoři postrádala). Dokážu díky

studiu vést diskuzi o možných přístupech, jež by mohly divadlu prospět. Ať už se jedná o workshopy ke zkoušeným inscenacím, o *Offprogramy*, realistický přístup k vytvoření našeho vlastního projektu na studiové scéně či autorskému přístupu ke zkoušení na hlavní scéně divadla. Takovým důkazem může být spravování divadelního účtu Instagramu. Během magisterského studia na KALD jsem v rámci autorského ateliéru vedla diskuzi ohledně sociálních sítí a divadla, a o tématu jsem napsala i seminární práci. Díky spravování instagramového účtu divadla jsem v přímém kontaktu s diváky a jejich reakcí na představení, mám přehled o obsazenosti představení, umožňuji divákům nahlédnout do procesu zkoušení a poznat tvůrce i z jiné stránky než z jeviště. Ve vnímání divadla jako celku, jako organismu, kdy se jednotlivé složky prolínají, spolupracují a společně dosahují kýmých výsledků, vidím velký vliv mého studia na KALD.

Alternáček v angažmá

„Zcela nepochybně existuje něco jako „evropská idea“ o divadle. Nejde o žádnou otřepanou floskuli, jelikož poté, co byla odsouzena i vypleněna, se tato představa opět explicitně vrací. Tolik režisérů i teoretiků ji zpochybnilo. Jejich polemické pozice byly sice jistě opodstatněné a určitě s touto představou otřásly, ale nikdy ji nezničily. Navzdory všem výhradám a proměnám se k ní zde, na starém kontinentě, všechno vztahuje. Dává vzniknout kritickým proudům a udržuje vnitřní dialektiku. Jako výplod západního světa připouští nové, a dokonce po něm volá, i za cenu tolik kritizovaného nedokonalého zachování forem. Od Craiga po Mejercholda a Brechta jí divadelníci vyčítali buď selhávající paměť, nebo nejistou techniku, nebo dokonce samotnou praxi napodobování. Zapomínali však přitom, že evropská idea není strnulá jako orientální estetika a vždy donekonečna nově modeluje své výrazy, svá řešení, své volby. Evropské divadlo se opírá o nezničitelné základy, vůči kterým si ale zachovává stálý nadhled a které pravidelně uvádí do pohybu jeho dočasnou proměnu. Jeho hybnou silou je kritický duch a touha po revoltě – tyto prvky vysvětlují jeho ctnosti i nedostatky. Evropské divadlo opouští divadelní prostor, aby se do něj posléze lépe navrátilo. Kritizuje pojem postavy, ale zároveň ji udržuje. Tu odmítá fabuli a tu ji obhajuje a vyžaduje. Neutichající útoky a polemiky zabraňují zkamenění, vlastnímu

*orientálním estetikám. Mnozí hledí nepřátelsky na vzdoruplnou svobodu, se kterou odmítá vystavět pevný systém znaků, vytvořit paměťový kapitál, jednoznačně předávat odkaz. Nechápu, že to, co je Evropě nejvlastnější, je právě ten dvousměrný pohyb částečného zachování „stejného“, které umožňuje neustálé skloňování „jiného“. A „evropská představa“ o divadle se nachází přesně na průsečíku „stejného“ a „jiného“. Totožnost evropského divadla v oblasti režie i herectví vychází ze svobody, kterou mu dává neexistence neměnných scénických forem a řešení. Je třeba je stále nově hledat a vytvářet. To je ta výzva. Evropské divadlo je nerozlučně spjato s evropskou dynamikou, která vytváří silová pole, aniž by je nutně zpečetila v tabulkových zákonech nebo v systému znaků. Dává vzniknout neznámému, vyzývá k poznání a uniká vší uniformizaci. Je neustále v pohybu, a pokud mu někdy neslouží paměť, tak jedině proto, že tíhne k dynamice stálé obnovy.“¹⁰ S textem Georgese Banu z knihy *Nepodrobený herec* se naprosto ztotožňuji. Je to pro mě shrnutí všech dojmů, zkušeností, myšlenek a názorů, které ve mě za pět let studia na KALD doslova pulzovali. Musím přiznat, že takto konkrétní shrnutí myšlenek mi přineslo velkou úlevu. Pro herce, který je v neustálém procesu zkoušení a hledání je velmi těžké pojmenovat si právě onu proměnlivost a dvojsměrný pohyb. Jsou zde nějaké základy práce, přístupy, technika a zákonitosti, které lze přestoupit a proměňovat jen s jejich znalostí. Právě o těchto aspektech práce budou následující kapitoly. O snaze pochopit tradici divadelního souboru a jeho divadelního jazyka, kterého jsem nyní součástí a jak ho utvářet k pojetí divadla, jež je vlastní mému chápání. Jak být hercem – dramaturgem, tedy být v procesu zkoušení a zároveň vznikající dílo vnímat jako celek. O rozdílném přístupu k procesu zkoušení. O technice hlasu, těla, práci s textem a pamětí. O snaze přistoupit na rozdílný divadelní jazyk, pochopit jej a pracovat s ním. O střetu generací. Tato nelehká témata (jedná se taktéž o pojmenování vnitřních procesů během zkoušení) jsem se rozhodla pojmenovávat podle jednotlivých zkoušení minulé sezony. Rozhodnutí mi přijde správné – jde o práci s několika různými režiséry s naprosto odlišným způsobem zkoušení a o velmi rozdílné texty a témata.*

¹⁰BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.42-43. ISBN 978-80-7331-403-3

První sezona v kupé

„Herec je člověk, který neposlouchá, pokud se nemluví o něm.“ – Marlon Brando

Psát o herecké tvorbě je vždy nabubřelé, egocentrické a osobní. Při čtení knih o herecké technice, memoárů herců či hereckých diplomových prací se člověk tomuto pocitu neubrání. Už vůbec ne při psaní o této tématice. Dovolím si tedy být osobní, egocentrická a v některých momentech snad i nabubřelá.

Stepní vlk

„Já nevím.“ – Hermína, Stepní vlk – Hermann Hesse

Stepní vlk od německého spisovatele Hermanna Hesseho patří mezi nejvýraznější a nejčtenější romány 20.století. Já sama jsem knihu četla poprvé v patnácti letech a zanechala ve mně hlubokou stopu. Když tedy nabídka nastoupit do Činoherního studia souvisela právě s tímto titulem, nešlo ji odmítnout. (*Činoherní studio Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, – David Šiktanc, Karel F.Tománek podle Hermanna Hesseho: Stepní vlk. Režie David Šiktanc, dramaturgie Karel F.Tománek, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Hauskrechtová, hudba Vladimír Franz, pohybová spolupráce Eliška Vavříková. Premiéra 11. října 2019*).

Na své první zkoušení v novém kolektivu jsem se mentálně připravovala od přijetí nabídky. Knihu jsem několikrát přečetla, dohledala si její rozbor, hledala inspiraci ve filmech a fotografiích – abych si dokázala Hermínu pomalu vizualizovat a načrtávat ve svých představách. Na první čtenou zkoušku jsem přijela připravená, s přehledem o době vzniku díla, o jeho vlivu v 60.letech, s jistotou že jsem si v předloze našla téma, o kterém má podle mě smysl hrát. O to větší šok jsem paradoxně zažila. Uběhly tři roky od mé poslední čtené zkoušky! Navykla jsem si kolektivní práci, kdy text vzniká improvizacemi a debatami během zkoušení. Přišla jsem do kolektivu, který je velmi sžitý, a pro mě zcela cizí a byla jsem tímto naprosto ochromená. Navíc první se četl text a až poté následovala debata a výklad dramaturga K.F.Tománka a režiséra Davida Šiktance. Text jsem četla neskutečně rychle, koktala jsem, modlila se, ať si nikdo nevšimne, jak se mi klepou ruce a ať se

mě nikdo neptá na můj názor. Měla jsem spoustu nápadů, poznámek a otázek, ale ochromil mě strach. Ten mě svíral po celou dobu čtených zkoušek. Strach bezdůvodný, protože noví kolegové i inscenační tým mi projevoval velkou podporu, přijímali mé nápady, odpovídali na mé dotazy.

Šok z jiného přístupu k práci, než na jaký jsem si navykla na KALD mi naprosto bral mé herecké sebevědomí, které si herec tak těžce buduje. Pevnější půdu pod nohama jsem našla až během workshopů s Eliškou Vavříkovou, která je dlouhodobou členkou divadelního souboru *Farma v jeskyni*. Pohybové workshopy pro mě najednou byly mnohem čitelnější než práce s textem, která do té doby byla jedinou fází zkoušení. Cítila jsem, jak moc důvěřuji svému tělu, na rozdíl od mého hlasu. Díky pohybovým workshopům jsem se započala napojovat na své nové kolegy. Ale i samotný proces napojování mi přišel zdlouhavý, měla jsem pocit, že někteří partneři si mě nechtějí připouštět příliš blízko a nechtějí mi dovolit být příliš osobní. To opět zamávalo s mou sebedůvěrou. Během kolektivního autorského procesu zkoušení je samozřejmostí mluvit o osobních tématech, neopouštět téma ani v osobním čase, připouštět si partnery blízko k sobě samému, neboť z napojení a improvizací vzniká samotné představení. Zjistila jsem velmi brzy, že pro interpretační proces zkoušení toto není nutné. Ale já to jako nutnost pociťovala, a mám to tak doposud. Očekávala jsem, že s Janem Plouharem, se kterým tvoříme ústřední pár, budeme vše prožívat spolu, diskutovat, poznávat se a hledat i mimo zkoušecí proces. Jan Plouhar tak činil ale s režisérem Davidem Šiktancem. Pociťovala jsem během procesu tvůrčí samotu, jakou jsem do té doby nepoznala. Správně jsem rozuměla divadelnímu jazyku, v jakém David inscenaci tvořil, ale neustále jsem se ho snažila posouvat jinými směry, navyklá ze studia, že je čas hledat, experimentovat. Kolegové mluvili o textu, významu slov, já přinášela na zkoušky vizuální inspirace, obrazy. Kolegové vytvářeli situace, já více vycházela z pohybových workshopů a hledala kompozice, obrazy. Nejlépe jsem se cítila v prvních deseti minutách představení, kdy se nemluví, divák přichází do atmosféry salonu a naladuje se na pomalu začínající představení. Jde o zvukově-obrazovou koláž, která vzniká z minimalistických akcí herců na jevišti (zvuky novin, jehlic, rádia atd.). Viděla jsem, že tento jazyk je zase pro mé kolegy nezvyklý a že, okamžitě hledají postavy a situace.

Problémy jsem měla i se samotným učením textu. Přivyklá tomu, že text vzniká na zkouškách, vychází ze mě či z kolegů, jsem měla problém učit se z paměti text cizí,

starý a vyjadřovat se jím s takovou přirozeností a lehkostí s jakou pracuji s textem v autorském divadle. Neustále jsem se o tento typ textové přirozenosti snažila, měnila jsem slova a jejich slovosled. Tonoucí se stébla chytá a já se snažila chytit alespoň něčeho, co mi bylo na jevišti a v procesu zkoušení vlastní. Proces a boj s ním mě naprosto pohltit. Měla jsem pocit, že výsledek je rozhodující proto, jak mě bude soubor vnímat, jak mě přijmou ústečtí diváci, zda se David správně rozhodl. Texty jsem si říkala neustále, nepřestávala jsem hledat inspirace, pronásledovaly mě noční můry a nemohla jsem jít. Začal mě dohánět strach ze strachu. Strach, že můj strach jde na jevišti vidět a že se dostanu do herecké křeče. Nikdy jsem podobné reakce na zkoušení neměla a cítila jsem tvůrčí samotu, neschopnost se svěřit novému kolektivu.

Začala jsem pomoc hledat mimo kolektiv – u kolegů, se kterými jsem již pracovala a v hereckých knihách. Otevřela jsem poprvé od dob studia na konzervatoři knihu *Herec a jeho* cíl a uvědomila jsem si: Že nevím, co dělám. Jediné řešení, bylo svůj pocit sdílet s lidmi, se kterými tvořím. Rozhodla jsem se nahlas říct: „*Já nevím.*“ Obrat nastal okamžitě. Inscenační i herecký tým mi hodil záchranné lano. Kolegové mi přinášeli rady a nápady, které si předtím nedovolili nabídnout. Režisér i dramaturg semnou mnohem víc řešili pozadí textu a situací. Netušili, co během zkoušení prožívám. Sami hledali, a jelikož mě při práci neznali, nepoznali, že jsem v koncích. Od tohoto momentu přiznání, který je při autorské práci naprosto běžný a častý, se mi počala vracet herecká jistota.

Stepní vlk bylo jedno z nejtěžších zkoušení v mém profesionálním životě. Musela jsem se postavit svým blokům, které jsem si sama vybuodovala. Nedůvěře v text. Nedůvěře ve svůj hlas a jeho techniku. Musím přiznat, že tento blok měl kořeny právě ve studiu na KALD. Protože po studiu na konzervatoři, jsem žádné problémy tohoto typu nevnímala. Byl umocněn nekončící debatou o hlasové a mluvní výuce na KALD, o přirozeném hlasovém projevu studentů a herců KALD, vymečováním se vůči interpretačnímu divadlu. A díky zkoušení *Stepního vlka* jsem pochopila právě to, co výše výborně pojmenovává Georges Banu. Že jedno nutně vychází z druhého a že pro západní kulturu je přirozené a nutné se vymezovat vůči „starému“ aby vznikalo „nové“, ale vždy na základech „starého“. Během zkoušení jsem sama sobě chtěla dokázat, že já zastupuji to „nové“, ale ve skutečnosti jsem se bála „starého“. Nechácala jsem, že již svou podstatou a přijetím do souboru „nové“ zastupuji a že

„nové“ je přijímáno. Novou, mladou nastupující generaci s novým přístupem k procesu práce, novým divadelním jazykem, novým pohledem na svět.

Tohle téma protíná celou mou první čistě profesionální sezonu a propojuje všechny mé postavy, jež jsem v Činoherním studiu vytvořila. Jsem tak tedy vnímána i režiséry, kteří semnou chtějí spolupracovat. Činoherní studio bylo vždy generačním divadlem, a já se cítím být součástí nově nastupující divadelní generace.

Díky *Stepnímu vlkovi* jsem se také poprvé osobně setkala s nahotou na jevišti. Musím přiznat, že díky stresu a pocitům herecké ztracenosti, byla tato zkušenost naprosto zanedbatelná. Neměla jsem sebemenší problém se svléknout, ale to také díky přístupu kolektivu a toho, že jsem sama pro sebe měla velmi dobře pojmenováno, proč bych se svléknout měla. Důležité pro mě také je, že nahota je kompozicí obrazu a symbolizuje čistotu. Postava Hermíny mi také dovolila herecky ztvárnit archetyp ženy. Tuhle zodpovědnost vůči celkovému vyznění postavy v inscenaci jsem cítila od samého začátku zkoušení. S jedním z archetypů ženy na jevišti jsem se setkala již během zkoušení magisterské inscenace Anny Klimešové – *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Hermína je ale postavou mnohem komplikovanější a mnohovrstevnatější, je totiž archetypem filosofickým. Je androgynní. Je jednou z částí Harryho duše. Je jeho duševním dvojčetem. Myslela jsem, že právě s těmito aspekty budeme během zkoušení více pracovat. S umocněnou bezpohlavností, podobnou stylizací, hereckými prostředky a pohybem mezi mnou a Janem Plouharem. David Šiktanc více pracoval s přirozenou, danou podobností mezi mnou a mým kolegou. Tu já, jakožto herec pohlcený děním na jevišti, nemohu vidět, ale občas ji snad mohu zacítit.

Stepní vlk byl pro mě opravdovým střetem s profesionální realitou po škole. Otevřel ve mně mnoho otázek, které se neustále vracejí. Velmi rychle mi ukázal, že k práci přistupuji jinak než většina mých kolegů. Že divadlo, může být o to zajímavější, pokud se setkají lidé, kteří ho vnímají jinak a jsou zvyklí jinak pracovat, ale kteří jsou ochotni být otevření právě jinému pohledu na věc a jsou schopni z těchto impulzů čerpat. Potvrdil mi, že divadlo je o neustálém a nikdy nekončícím dialogu. Naučil mě, že je dobré někdy se nechat vést a nenabízet. Naučil mě, že je dobré někdy nepřestat nabízet a vzdorovat. Ale hlavně, že je správné přiznat „*Já nevím.*“ a hledat pomoc v tom, o čem pro mě divadlo je. V kolektivní práci.

mládež bez boha

„Hlupák, který tlachá o něčem, co neví je užitečnější než mudrc, který mlčí o tom, co ví. – Mongolské přísloví

V původní dramaturgické koncepci Činoherního studia měl být druhým titulem sezony *Sluha dvou pánů* v režii Jiřího Pokorného. Titul, ve kterém jsem nebyla obsazena. Vlivem různých okolností, které jsou divadlu vlastní a o kterých tato diplomová práce nepojednává, byl titul na poslední chvíli změněn stejně jako režisér. Byla jsem nadšena z rozhodnutí vedení divadla, že druhou premiérou bude *mládež bez boha* Ödöna von Horvátha v režii Theresy Welge – českoněmecké režisérky tvořící především v Brémách (*Činoherní studio Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, – Theresa Welge a Martin Hýča podle Ödöna von Horvátha: mládež bez boha. Režie Theresa Welge, dramaturgie Martin Hýča, scéna a kostýmy MartheLabes, videoprojekce Stefan Kessissoglou. Premiéra neuvedena*). Jelikož je mi německá poetika divadla blízká a lákalo mě pracovat s mladou režisérkou, jež umělecky vychází z německého prostředí, nabídla jsem Davidu Šiktancovi, že mám zájem o spolupráci, pokud by došlo ke změně obsazení. Román *mládež bez boha* jsem měla již jednou nazkoušet v Ostravě, ale premiéra se nekonala. Jelikož jsem literární předlohu dobře znala, věděla jsem, že téma může v Ústí silně resonovat. Měla jsem proto velkou radost, když jsem se v novém obsazení objevilo mé jméno a ve společnosti kolegů, se kterými jsem se ve zkušebním procesu dosud nesetkala.

Je nutno zmínit, že Theresa Welge a dramaturg Martin Hýča měli oproti běžné přípravě na zkoušení daleko kratší čas. Jak na dramatinu, tak na napojení se na sebe. Martin Hýča měl být dramaturgem *Sluhy dvou pánů* a s režisérkou se před začátkem zkoušení neznal. Celý herecký soubor i ostatní složky chápali výjimečnost situace, která nebyla zaviněna současným inscenačním týmem. Na čtených zkouškách jsme dostali jen první verzi dramatiny, jež se záhy ukázala být nefunkční. Velmi mě překvapilo, že všichni obsazení členové hereckého souboru měli trefné a přesné dramaturgické připomínky. Všichni byli seznámeni s předlohou, chápali nezvyklost situace, ve které se inscenační tým ocitl a každý den přinášeli nové nápady a úpravy textů. Prvních čtrnáct dní zkoušení se stalo jakousi

hromadnou debatou. Bylo pro mě velmi cenné konfrontovat se se staršími členy divadla, kteří následovali především příběhovou linku a stavěli text na dialozích. Oproti nám mladším členům a režisérce, která chtěla s textem pracovat sborově. Na rozdíl od *Stepního vlka* jsem se cítila v chápání divadelního jazyka jako ryba ve vodě. Cítila jsem, že se s režisérkou vnímáme, rozumíme si, vycházíme ze stejných divadelních inspirací. Díky festivalu německého divadla a mého velkého diváckého zájmu o německé divadlo, pro mne bylo mnohem snazší chápat divadelní žánr, v jakém se budeme pohybovat než pro mé kolegy. Theresa ve své první koncepci počítala s tím, že titul je českému divákovi notoricky známý, tak jako v Německu – kde jsou díla Ödön von Horvátha povinnou školní četbou. Když zjistila, že spisovatel je v České republice téměř zapomenut, rozhodla se tedy, že musíme klást větší důraz na samotný příběh románu. Nechtěla ovšem hrát jednotlivé situace z předlohy, ale spíše pracovat formou sborového herectví, kdy si herci na sebe berou jednotlivé postavy, poté je zase opouštějí, následně komentují situaci, a tutéž postavu může v dalším dějství hrát jiný herec. Tento způsob práce narážel na představu pojetí divadla u některých mých kolegů. A v těchto momentech jsem nejsilněji pocítila vliv, který na mě studium na KALD mělo: zkoušení a uvažování nad tematikou pro mě nebylo nové ani nezvyklé jako pro mé kolegy, byla jsem schopná vést dialog, pojmenovávat a přibližovat kolegům Theresino divadelní uvažování. Theresa vycházela z ansámblového herectví, které je tak typické pro německé politické divadlo. Titul sám o sobě je především politický. Hlavními tématy je kolektivní zodpovědnost a kolektivní vina. To byl také záměr inscenačního týmu – působit na diváka kolektivní energií přímo z jeviště. V první třetině inscenace jsme proto stály v jedné radě, mnoho hereckých akcí i replik bylo společných, hlediště se nemělo zhasnout, abychom měli přímý kontakt s divákem. *„Ansámblová hra čelem staví na odiv kolektivní charakter práce. Odmítá jakoukoliv hierarchii, a naopak podporuje jednotu a jednotnost. Ansámblová hra čelem je hra kolektivní. Její poselství je toto: hovoříme jako jeden člověk a obracíme se na vás jako rovní na rovné.“*¹¹

Zkoušení se bohužel velmi rychle dostalo do krize, protože forma, se kterou chtěla Theresa pracovat, nemohla unést celou dramaturgii románu. V dalších dvou třetinách jsme neustále naráželi na chaos a nepřehlednost situací, postav atd. Navíc text se neustále měnil a chaos dosáhl takových rozměrů, že mnohdy ani herecký kolektiv ani inscenační tým neměl o dění na jevišti přehled. Chaos se

¹¹BANU, Georges. Nepodrobený herec. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.95. ISBN 978-80-7331-403-3

přeměnil paniku. Paniku především režisérky inscenace. A v těchto kritických chvílích jsem pochopila, proč má ústecký soubor pověst silného kolektivu. Celý herecký soubor hodil Therese záchranné lano, v podobě psychické podpory, úprav dramaturgie, přesčasového zkoušení, režijních nápadů. Právě díky této krizi, jsem se poprvé cítila být opravdovou členkou kolektivu. Cítila jsem, jak se všichni navzájem posloucháme, vnímáme, snažíme se posouvat dál a nenecháme nikoho psychicky klesnout. Byly to jedny z nejintenzivnějších momentů, které jsem za svou první profesionální kariéru zažila. Byla to velká kolektivní snaha dotáhnout inscenaci k premiéře. Celou snahu bohužel zmařil čas. Čas, který Theresa neměla na přípravu inscenace. Čas, který jsme investovali do řešení detailů a který nám, zainteresovaným ve zkoušení, poté nedovolil nahlédnout celek. V generálovém týdnu přispěchal na pomoc David Šiktanc, který nabídl Therese, že ještě naposled předělají dramaturgii a vše se na jevišti zjednoduší. Ale opět čas a psychické vyčerpání na straně hereckého i inscenačního týmu premiéru znemožnil. *Mládež bez boha* se tak stala první premiérou v historii Činoherního studia, jež se neuskutečnila.

Pro mě je ale zkušenost ze zkoušení *Mládeže bez boha* velmi zásadní. Díky tomuto nelehkému zkoušení jsem se stala součástí kolektivu. Ale především mi zkoušení ukázalo velké výhody a výsady studia na KALD. Především to, že díky studiu jsem otevřená jakékoliv formě divadla. Že na první čtené zkoušky přicházím zvědavá, dychtící porozumět a bez předsudků. Že je mi, na rozdíl od některých mých kolegů, příjemné a je pro mě přirozené, že mě režisér vnímá jako partnera a že nejsem pouze jeho prostředkem na jevišti. Že dokážu se svými zkušenějšími kolegy komunikovat na tolik, že jsem schopna vysvětlit a předat vhled na jiný žánr divadla než činoherní. Že ve chvílích, kdy cítím napojení na kolektiv, nemám problém jít a vyzkoušet na jevišti cokoli, že nemám strach nabízet. A to je stoprocentně zásluhou studia na KALD. Dokonce i práce s textem, která pro mě byla problémem při zkoušení *Stepního vlka*, nebyla během procesu zkoušení *Mládeže bez boha* žádným problémem. Bylo pro mě přirozené pracovat s textem jako s komentářem. Bez emočního zabarvení, bez psychologických nuancí. Nevytvářet skrze něj postavu. Cítila jsem, že i toto je pro mé kolegy, zvyklé pracovat s textem odlišně, velký problém. Díky *Mládeži bez boha* jsem poprvé v praxi pocítila, že mé jiné divadelní a herecké uvažování může být výhodou a blok, který jsem si vytvořila během zkoušení *Stepního vlka*, začal pomalu ustupovat.

Funny Games

„Nechápu, proč vždycky utíkaj.“

Velký průsečík mezi divadelními principy, se kterými jsme pracovali během studia na naší katedře a interpretačním divadlem jsem objevila díky zkoušení inscenace *Funny Games* v režii Tomáše Loužného – absolventa režie na Katedře činoherního divadla na DAMU (*Činoherní studio Ústí nad Labem, Ústí nad Labem, – Tomáš Loužný a Karel F. Tománek: Funny Games. Režie Tomáš Loužný, dramaturgie Karel F. Tománek, scéna Petr Vítek, kostýmy Kateřina Jirmanová Soukupová, hudba Ivo Sedláček. Premiéra 14. února 2020*). Spolupráce s Tomášem byla nejpřirozenější také proto, že Tomáš je můj vrstevník a pohybujeme se v podobné divadelní sociální bublině. A to i přesto, že Tomáš dodržuje standardní zkoušecí postupy, s nimiž se pracuje při procesu v interpretačním divadle. Tedy čtené zkoušky s výkladem a rozborem textu, zkoušky v prostoru – ideálně v lineárním sledu, svícená a technická zkouška, generálový týden a premiéra. Ač byl jasně daný text, v tomto případě dramaturgie filmové předlohy, chtěl inscenační tým pracovat s principem hry. Herní princip zkoušení, je způsob divadelní práce a uvažování o procesu zkoušení, s nímž jsem se během studia potkala nejvíce – jakožto herečka ročníku režisérů, jejichž vedoucí byl Jiří Havelka.

Příběh *Funny Games* je sám o sobě o hře, jde tedy o jakési zmnohonásobení principu hry na jevišti. Je zde samotný příběh, v němž se odehrává hra o život a o smrt. Dále hra mezi námi herci – podpořená zcizovacími efekty. Dále hra, která se přenáší na diváka – sázka mezi jevištěm a hledištěm. A v závěru hra základní tedy samotná konvence divadla. Inscenace je o bezdůvodném násilí. Apeluje tedy na diváka a jeho morální cítění. První část inscenace se odehrává za čtvrtou stěnou, divák je tedy pouze svědkem zajetí tříčlenné rodiny. Poté se hrací prostor otevírá z hlediště směrem k divákovi. Hlavní protagonisté, dvojice příliš milých únosců, se vsází s konkrétním divákem, který je ale zástupce celého hlediště, o životy tříčlenné rodiny. Na jevišti je pět herců. Dva únosci – tři zajatci. Zajatci vždy hrají za čtvrtou stěnou – tedy posilují iluzivnost divadla a setrvávají v ní. Efekt reality je ještě podpořen tím, že postavy se jmenují stejně jako herci. Třetím překročením k nové hře je moment, kdy dcera zajatců, uteče mimo hrací prostor vymezený hercům (tedy

mimo jeviště). Zmizí v prostoru divadla, který je pro diváka skryt a objevuje se následně přímo mezi diváky. Stále je nevidí, ale skrývá se mezi nimi před únosci. Diváci rozhodují, zda dceru vydají únosci a představení bude pokračovat anebo jestli ji skryjí a představení končí. Diváci jsou konfrontováni s tím, že jde pouze o divadlo a skutečným lidem/hercům se nic brutálního neděje. Doposud dceru vždy vydali. Diváci jsou tedy vystaveni během představení několika momentům, kdy mohou do děje zasáhnout. Mohou odmítnout sázku (toto se ale doposud nestalo). Mohou odejít, protože s tím, co se děje na jevišti morálně nesouhlasí (děje se pravidelně, většinou 2-3 lidi za představení, vždy ve stejném momentu představení). Mohou vést dialog s únosci. Mohou skrýt dceru před únosci. Každé uvedení *Funny Games* je tedy sociální experiment a být součástí je naprosto fascinující. Díky studiu na KALD a zkušenostmi nasbíranými díky spolupráci s divadelním spolkem *Pomezí* pro mě není problém komunikovat přímo s divákem. Bylo pro mě poměrně překvapující, že mí kolegové se této interakci vyhýbají. A naopak milým překvapením bylo, že ústecký divák s tímto nemá sebemenší problém.

Představení *Funny Games* vyžaduje koncentrované napojení se na celou skupinu, protože během něj může dojít k několika zlomům. Myslím, že toto se úspěšně daří a je posíleno malým počtem herců na jevišti a režii. Inscenace *Funny Games* vyhrála Cenu Josefa Balvína za sezonu 2019/2020.

Antigona

„Odvahu najdi, spoj svoji sílu s mojí.“ - Antigona

Vzrušení a výzva. To jsou nejpřesnější pocity, které se dostavily, když vyšlo obsazení *Antigony* (Činoherní studio *Ústí nad Labem, Ústí nad Labem*, – Jiří A.Trnka a Dodo Gombár podle Sofokla: *Antigona – Fuck you Daddy*. Režie Dodo Gombár, dramaturgie Jiří A.Trnka, scéna a kostýmy Katarína Grega Nedelská, hudba Jiří Hájek. Premiéra 25. května 2020). A velká zodpovědnost za důvěru, kterou mi svěřil režisér Dodo Gombár a dramaturg Jiří A.Trnka svým rozhodnutím obsadit mě v tak brzkém věku do role Antigony. Okamžitě jsem započala číst

všechny překlady Sofoklovy *Antigony*, ale také filosofické rozbor, shlédla dostupné záznamy z různých světových uvedení. S řeckým antickým dramatem jsem do té doby neměla zkušenost, ale dochovaná dramata mě vždy přitahovala. Úžas nad tím, že dva tisíce let starý text je neustále aktuální, že inspiroval mnoho umělců napříč historií i obory umění, ale také filosofy, psychology a další. Text v sobě nese velká témata, která jsou a budou nadčasová – morální zásady člověka, zhoubnost extremismu, rozpor smrti, rozpor mezi zákonem lidí a zákonem metafyzickým, rozpor generační, rozpor mezi pohlavími, neschopnost poslouchat a naslouchat, neschopnost vést dialog, odvaha jednat, egocentrismus. Mezi těmito zásadními tématy jsem hledala, co je pro mě aktuální, jaký význam má dnes hrát Antigonu, jaké poselství může mít mé ztvárnění již tolikrát zahrané postavy. Samozřejmě jsem vyčkávala na výklad inscenačního týmu, ale byla jsem rozhodnutá přijít na první čtenou zkoušku a mít všechny tyhle otázky v sobě urovnané a vyřešené. Neustále jsem si děj hry a motivace snažila aktualizovat. Jaká by to byla dnes situace, kdy by se mladý člověk nechal zabít pro své přesvědčení, které nesouvisí s vírou, ale s morálním cítěním? A je Antigona skutečně tak čistá mučednice, jak je většinou vykládána a zobrazována? „*Většina interpretů se dle Nussbaumové shoduje, že Kreón je morálně narušený. Postava Antigony je však problematičtější. Hegel její narušení přirovnal ke Kreontovu, jiní ji označují za bezúhonnou hrdinku*“.¹²Velmi mě ovlivnila diplomová práce Terezy Janišové, která pojednává o moderních výkladech dramatu třemi zásadními filosofy – Janem Patočkou, Marthou C.Nussbaum a Peterem J.Ahrensdoferem. Výklady jsou to velmi rozdílné, ale velmi mi pomohly získat přehled o velkém množství vrstev dramatu a postavy samotné. Na první čtenou zkoušku jsem přicházela s jistotou, že Antigona není a v mém podání ani nemůže být čistou trpitelkou.

S režisérem Dodo Gombárem jsem poznala pro mě nový přístup k práci s hercem. Rychle jsem pochopila, že se setkávám s režisérkou osobností jiné generace. Dodo je nejzkušenější i nejstarší režisér, se kterým jsem doposud pracovala. A zkoušení s ním bylo jedno z nejpříjemnějších, nejpřímějších a nejprofesionálnějších. Stejný respekt, jaký jsem cítila vzhledem k jeho zkušenostem, mi projevovat Dodo vzhledem k mé energičnosti a pro něj novému pohledu na věc. Čtené zkoušky tak pro mě neznamenal jen rozbor textu a jeho

¹²JANIŠOVÁ, Tereza. *Moderní výklady Sofoklovy Antigony*. Pardubice, 2012. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta filosofická, str.30., https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/47465/JanisovaT_Modern%C3%AD%20v%C3%BDklady_T_H_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y

mluvní interpretaci ale také dlouhé debaty s Dodem nad postavou, historií řeckých dramát a mytologií. Shodli jsme se na tom, že Antigonu nevnímáme jako trpitelku, jakousi prvotní Janu z Arku, ale naopak jako egocentrické dítě, které je „*poslední poupě královského rodu*“, a však prokletého. Antigonu jsme tedy viděli jako mladou ženu, která si dobře uvědomuje své předky, prokletí svého rodu ale také jejich slávu a nesmrtelnost, kterou získali. A která chce za každou cenu stát na pomyslném piedestalu nesmrtelnosti s nimi. Téma dědičnosti, nemožnost odpoutat se od svých kořenů a viny, které si sebou táhneme od svých předků. Ale také téma naplnit osud rodiny, rodové linie a dohnat takové naplnění do extrému.

Pro mě také bylo důležité zdůraznit a vyakcentovat téma pohlaví obou hlavních postav. Neboť Kreon neustále zdůrazňuje, že je to žena, jež se staví na odpor muži. Chtěla jsem tyto situace co nejvíce podpořit, aby bylo divákovi na první pohled zřejmé, jak absurdní takové tvrzení je. V ústeckém kontextu mi to přišlo důležité a věřím, že tohoto cíle jsme v inscenaci dosáhli. Stěžejním tématem pro nás poté byl střet dvou egocentriků různých generací, pohlaví a důležitých politických postaveních. Dvou silných osobností, které nejsou schopné přiznat ba ani vidět svou chybu a jsou schopni zajít do extrému, nehledě na to, jak jejich chování a rozhodování ovlivňuje ostatní lidi. Nechtěli jsme vytvořit inscenaci černobílou – inscenaci, kdy se čistá mladá žena obětuje kvůli jednání tvrdého politika. Tedy inscenaci, která by působila především na emoce diváka. Naopak – chtěli jsme inscenaci chladnou, kdy se divák nemůže ztotožnit ani s jednou z hlavních postav. Chtěli jsme, aby divák neprožíval, co vidí na jevišti, ale aby zůstal chladným pozorovatel, a přemýšlel nad danými tématy a viděl absurdnost situace, asi tak jako když si člověk pustí záběry ze soudního procesu či poslanecké sněmovny.

Na první zkoušce v prostoru jsem uměla texty – zde vidím velký progres od prvního zkoušení *Stepního vlka*. Trénink paměti, kterou mi přineslo pravidelné hraní různorodých textů. Bylo pro mne daleko snazší naučit se nepravidelný verš, kterým je napsána úprava Sofoklovy *Antigony*, než neveršovaný text *Stepního vlka*. Je zbytečné psát o tom, proč je nutné naučit se veršovaný text přesně. Ale u neveršovaných textů jsem s přesností slovosledu apod. měla vždy problém. Bylo pro mě jednodušší si text brát za svůj a měnit si ho podle svého přirozeného mluvního projevu. Nutno dodat, že téměř žádný režisér, s nímž jsem za deset let pracovala, si toho buďto nevšiml anebo s tímto neměl problém. Opět skutečnost,

kterou jsem si uvědomila, až během prvního roku v angažmá. Můj pohled na věc změnila debata s kolegou Petrem Uhlíkem. Petr se učí texty naprosto přesně, protože věří, že herec v daném jazyku na jevišti i přemýšlí. Dle mého mu to tedy přirozeně mění i temporytmus nejen mluvy ale také fyzického projevu. Je to pro mě nová možnost cesty v hledání během procesu zkoušení. Neboť pro mě je přirozenější začít tvořit od těla a jeho stylizace.

Dodo se rozhodl chlad inscenace umocnit velmi jednoduchou scénografií téměř prázdného prostoru. Prázdný prostor, herecovo tělo a gesto a text. Tedy v tomto případě vycházet opravdu z tradice antického dramatu. Pro mě osobně velmi náročný divadelní jazyk, ke kterému má snad každý soudný herec zdravý respekt. Navíc chtěl režisér pracovat s expresivnějším hereckým výrazem, než je českým hercům přirozené. Neustále nám připomínal, že *Antigona* je třetí díl trilogie a že tedy nemá expozici, ale od prvního momentu na jevišti se ocitá uprostřed konfliktu, v jádru krize. Dodo měl naprosto jasnou vizi ohledně výsledku inscenace, a přesto jsem měla pocit velké tvůrčí svobody. Právě díky striktně daným hranicím hereckého výrazu a přesným pojmenováním situací jsem věděla, co je možno nabízet a naopak, čeho se vyvarovat. Dodo byl otevřený všem našim nápadům a nabídkám. Během zkoušení fungoval přesně daný program zkoušky a pauz. Zkoušení bylo od všech složek divadla velmi disciplinované. Podobný řád a disciplínu během zkoušení jsem poznala snad jen s Jakubem Čermákem a musím říct, že je herci velkou nápomocí.

Antigona ve mně opět otevřela otázky ohledně mé práci na roli, která vytváří oblouk představení, je komplexnější a komplikovanější než postavy charakterní – jako je tomu např. u *Pábitelů*. Na postavě ne přímo psychologické ale spíše mnohvrstevnatější, s proměnnými motivacemi a rychlými změnami, stříhy. U tvorby takové postavy se nedokážu vyhnout autobiografickým prvkům. Stejně jako musím vědět, jaké je hlavní téma celku a hlavní téma postavy, tak stejně musím najít, jaké máme s postavou podobnosti a v čem se lišíme. A z takových průsečíků pak roli začít stavět. Nejde o potřebu přinášet svůj osobní život na jeviště ale spíše opravdu porozumět, koho hraji. Jen v takovém případě může být mnou vytvořená postava živoucí a uvěřitelná. *„Jeho výkon je „slátaný“ z kousků fikce a útržků autobiografie, je „rapsodický“. Tyto dvě složky nejsou pečlivě uspořádané jako dvě rozdílné vrstvy. Naopak, volně se mísí jedna s druhou, někdy splývají a jindy se zase odlišují. Díky nim je herec různorodý, nečistý. Nepoddává se*

*zapomnění sebe sama ve ztotožnění s postavou, ani se neschovává za ochrannou hranici odstupu od role.*¹³Právě ztotožnění s rolí a odnášení si jejích pocitů mimo jeviště, do osobního života, bylo hlavní téma mé bakalářské práce. Musím konstatovat, že díky nesnadnému pojmenování a dešifrování tohoto problému v bakalářské práci, vidím velký progres v této problematice. Také díky příležitosti ztvárnit dvě podobně komplikované postavy (Maryša a Antigona) pozoruji velký posun k vyvážení zmíněných dvou složek, o kterých píše Banu. Složky fiktivní a autobiografické tvorby postavy.

Velmi intenzivní zkoušení bylo přerušeno povinnou státní karanténou během koronavirové epidemie. Generálový týden se tedy uskutečnil po téměř dvouměsíční pauze. Myslím, že tato pauza byla v mnohém více přínosná než na škodu. Nelehká témata související s inscenací dozrála v našem vědomí. Vystaly nové otázky. Vedení divadla, inscenační i herecký tým se shodli na tom, že je pro všechny nejlepší premiérovat *Antigonu*, co nejdříve to bude možné. Premiéra proto připadla na první možný termín, kdy bylo vládou České republiky dovoleno pořádat kulturní akce pro padesát osob za dodržení stanovených hygienických podmínek a s rouškami – dne 25.května 2020.

Dvouměsíční přestávka, během níž se nehrálo, náročnost role i zodpovědnost vůči kolegům i divákům si vybrala daň, a to v podobě nervozity a stresu, který jsem do té doby nepoznala. „*Slečna Julie přišla na takovém mém hereckém začátku a já jsem si uvědomovala svoji nedostatečnost, že to prostě nejde, že to dělám naplno, ale neumím to korigovat. Před každým představením jsem měla strašnou trému, tak jsem zkoušela, co by zabralo – pět minut běhat do schodů, dát si panáka anebo se rozbrečet...*“¹⁴Velká nervozita je zřejmě vlastní všem začínajícím umělcům. U mě však byla umocněna právě probíhající koronavirovou krizí, během níž se nehrálo. Myslím, že téma dvouměsíční povinné pauzy od divadla by vystačilo na samostatnou diplomovou práci. Díky rozhovorům s čerstvými absolventy KALD, které se uskutečnili za účely této diplomové práce, jsem vyrozuměla, že není absolventa, jehož by koronakrize nepřinutila zapřemýšlet nad smyslem povolání, pro které se rozhodl. A že tedy tato koronakrize přinesla do divadla krizi nejen ekonomickou, ale také krizi identity – ne snad společenskou, ale osobní. Většina

¹³BANU, Georges. Nepodrobený herec. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.138. ISBN 978-80-7331-403-3

¹⁴CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio,2002. Str.145, ISBN 80-238-8806-5

odpovědí mnou tázaných absolventů, byla podmíněna právě zkušeností s koronakrizí a finanční nejistotou. Já osobně cítím velkou potřebu hledání odpovědí na otázky, zda a jak hereckou práci vykonávat.

Antigona mi přinesla ještě jednu silnou a důležitou zkušenost, se kterou jsem se doposud neselekala osobně. A to střet s kritikou a profesionální veřejností. Již před zkoušením jsem si uvědomovala, že *Antigona* má velice podobné rysy jako *Maryša* i když samozřejmě vývoj, charakter i samotné příběhy jsou velmi rozdílné. Přesto ale jde o mladší ženy, silné osobnosti, které se vzbouří a jednají extrémně. Věděla jsem, že je nutné se vyhnout podobné energii na jevišti, stylizaci, temporytmu, gestům apod. Od první zkoušky v prostoru mě tato obava opustila. Jazyk inscenace, samotná přítomnost textu a oblouk postavy byly naprosto odlišné od inscenace Jakuba Čermáka (Depresivní děti touží po penězích, Praha – Jakub Čermák a kol. podle bratří Mrštíků: *Maryša (mlčí)*. Režie Jakub Čermák, scéna Martin Šimek, kostýmy Anežka Straková, hudba Tanita Yankova. Premiéra 2. dubna 2019).. Obava se po celý čas zkoušení nenavrátila. Přistupovala jsem ke zkoušení tak, jak ke zkoušení vždy přistupovat musím, jako k prázdnu, ve kterém můžu hledat a od kterého jediného se dá vycházet všemi směry. Tedy od bodu nula. Samozřejmě jsme si v kolektivu uvědomovali, že premiéra může mít zvýšenou pozornost, díky datu a okolnostem uvedení. Co ale následovalo, mě šokovalo. Především jsem netušila, že já jakožto začínající profesionální herec mám takovou pozornost kritiky. Musím přiznat a věřím, že takové přiznání do této práce patří, že jsem kritiku přijímala velmi špatně. Mé hypersensitivní ego dostalo políček a nyní s krátkým odstupem věřím, že to bylo správné. Kritiky velmi často odkazovaly právě na představení *Maryša (mlčí)* a můj výkon v něm. Nejen na podobnost hereckého výrazu ale dokonce i mé selhání v nové inscenaci. Zdůrazňovaly nesympatičnost postavy, ale nikdy ji nevnímaly jako režijní výklad a můj záměr. Zřejmě jsem se ten den prostě jen rozhodla, že budu nesympatická a naštvu diváky. Jedna kritika dokonce hovoří o tom, že používám stejné herecké prostředky jako v *Maryše* „předsunutou bradu a vypoulené oči“, což jsou mé přirozené fyzické rysy. Okamžitě se objevily kritiky a recenze, které se vymezovaly proti článkům, jež představení kritizovali. Měla jsem pocit, že jsem z tohoto veřejného „dialogu“ úplně vynechána, stejně jako celý tvůrčí tým. Měla jsem chuť vstoupit do soukromé konverzace s kritikou a vést s nimi dialog, a vysvětlovat a hledat mezery, které podle nich výklad má. Protože takto konkrétní kritiky a dialog o představení by pro mě měl smysl. Tak

jsem tomu byla i navyklá na Katedře v rámci debat a ráda bych znala konkrétní místa, na kterých je dobré zapracovat. Ale neudělala jsem to. Protože se to tak v profesionálním světě nedělá? Měla jsem strach, že by se konverzace mohla stát veřejnou? Že bych si z tohoto pokusu o dialog odnesla jen doznání, že mám jen zraněné ego? Nevím – možná to mohla být cesta, ke změně způsobu komunikace mezi hercem a kritikou. Protože jistý druh dialogu mezi kritikou a inscenačními týmy existuje. Takto zpětně a v psané formě, musím přiznat, že mi to přijde úsměvné. Ale krátce po premiéře se mě tyto okolnosti hluboce dotýkaly. Především jsem byla poprvé vystavena tomu, že mě profesionální veřejnost vnímá jako profesionálního herce a ne jako studenta. Že nikdo nebere ohled na množství mých zkušeností. A s těmito pocity jsem musela odehrát několik repríz zbývajících do konce sezony. A stres před představením se stal strachem před představením a v jednom případě i na jevišti. Hledala jsem pomoc v dialogu s kolegy, v dýchacích technikách, v precizní přípravě před představením i naopak v žádné přípravě. Děsilo mě, že nemám žádnou jinou možnost dialogu s divákem než skrze postavu a představení. Chtěla jsem jim přiznat, že se bojím. Strach se zlomil, až na poslední repríze před koncem sezony. Byla jsem tak vyčerpaná z neustálých propadů do sebe, kvůli cizím názorům a radám, že jsem celou situací začala pohrdat. A s tímto pocitem jsem vyšla na jeviště. S pocitem, který je vlastně pro Antigonu příznačný. A pocit ze zkoušení, tedy jistota že vím, co na jevišti dělám, jaký je můj cíl, že jsem přítomná beze strachu, se vrátil. Mým cílem teď je najít řešení, jak se tomuto strachu z výstupu na jeviště do budoucna vyvarovat, popřípadě jak ho na místě ovládnout.

V tomto bodě diplomové práce bych ráda upozornila na předmět, který dle mého názoru (ale také názoru poloviny dotazovaných absolventů KALD), v učebním plánu katedry chybí. A to je psychosomatika / psychohygienu herce. Máme předměty, které nás učí se starat o svá těla, jež jsou našimi hlavními pracovními nástroji. Nemáme ale žádný předmět, který by nám ukázal cesty, jak zpracovávat stres, který k této práci patří. Nemáme předmět, který by pracoval na propojení psyché s fyzickým tělem a na očistu a zdraví obojího. Náznakem takového předmětu byl magisterský workshop *Feldenkraisovy metody*. Myslím, ale že podobný předmět by měl být součástí především bakalářského studia.

Antigona je pro mě nejen velkou výzvou, ale také jsem díky ní v sobě našla příměří mezi interpretačním divadlem a jinými přístupy k divadelní tvorbě. Snad i velká zodpovědnost za výsledek zkoušení mě přinutila neohlížet se na způsob práce a herecký jazyk ostatních hereckých kolegů, ale naopak hledat a udávat tón hereckého jazyka. Můj strach z toho, že hraji a pracuji odlišně, ustoupil díky důvěře v režiséra a inscenační tým, který jediný vidí proces z venku. Stoupla má sebedůvěra i důvěra v kolektiv.

Závěr

Dopisuji tuto diplomovou práci v povinné karanténě. Těsně před zahájením mé druhé profesionální sezony. A vím, že přes veškerou snahu o objektivní diplomovou práci spojenou s tématem herectví, jsem selhala. Selhala jsem jako stovky jiných, i daleko povolanějších přede mnou. Divadlo, obzvláště z pohledu zevnitř je a bude subjektivní. Je subjektivní pro diváka, pro tvůrce a především pro herce. Jeden z největších přínosů studia na Katedře alternativního a loutkového divadla je ten, že jeho absolventi jsou vůbec schopni mluvit a popsat tak subjektivní věc, jakou je vnitřní proces tvorby. Nebo se o to alespoň pokoušejí. Neboť mí kolegové napříč všemi kolektivy, jimiž jsem prošla, o této vnitřní práci mluví jen velmi neradi anebo na toto nikdy nebyli tázáni. Je to zřejmě i strach, že pojmenování si tak osobních a niterných procesů může nakonec uškodit jejich konečným výsledkům. A v něčem to může být i strach oprávněný. Vždyť sama poznávám, jak může proces tvorby zkomplikovat přílišná pozornost na pocity během zkoušení. A jak přínosné toto pojmenování může být po konci procesu zkoušení.

Psaní diplomové práce mi do jisté míry pomohlo pochopit a pojmenovat si některé nevyřešené otázky a hlavolamy, které mi studium na KALDu přineslo. A zároveň

přiznávám, že bylo do jisté míry i loučením a pomyslným odstřížením se od tohoto mně drahého místa. O tom jaké zkušenosti mi studium na KALD přineslo a v čem naopak mohlo být nepřínosné je má bakalářská i diplomová práce. Co mi, ale přineslo na úrovni mentální, o tom bych ještě ráda pár řádků napsala.

Studium na KALD mě naučilo se vymezovat. V tomto případě vůči interpretačnímu divadlu. Od samého začátku. Od přijímacích zkoušek, kdy byli uchazeči dotazováni, kdo se hlásil i na činohru. Přes narážky na mé středoškolské studium na konzervatoři. Přes pocity studentů, kteří nastoupili do angažmá do činoherních divadel, že jednají nesprávně. Přes nelibost některých členů pedagogického sboru vzhledem k našim hereckým workshopům s Csongorem Kassaiem. Přes nikdy nekončící debatu o tom, co je a co už není hraní. Vždy jsem se cítila jako činoherec studující alternu. Ted jsem „alternák“ mezi činoherci. Vymezování se vůči „starému“, aby mohlo vzniknout „nové“. Dost možná si studenti mezi sebou dělají tyto tlaky sami a navzájem. Vymezit se, protože vím, že nemůžu za těch pár semestrů na školní půdě porozumět a naučit se všemu. Najít v chaosu informací, workshopů, přístupů nějaký řád. A to vymezení dává. Když ještě nevím, co chci, alespoň vím, co nechci. Jak říká Jiří Šimek v podcastovém pořadu *Život on air* – je to chaos. A já dodávám ale krásný chaos, nabíjející, inspirativní. A, jak student hledá v chaosu řád, tu se chytá jediných zdánlivě pevných bodů. Pedagogů. Pedagogů, kteří vypadají, že už znají odpovědi. Ač sami přiznávají, že neví, hledají a chybují i přesto jejich zkušenosti nabízejí alespoň nějakou stabilitu. Ti stejní pedagogové mě naučili otevřenosti. Naučili mě poslouchat, snažit se pochopit a zkusit vše nové, nezajímat se jen o výsledek, ale také o samotný proces. Nezajímat se jen o sebe na jevišti, ale o celek. O kolektiv. První rok v angažmá mě naučil, že vymezovat se nemá smysl. Protože divadelní proces je proměnný tekutý vývoj. Dříve, než vůbec jsem schopna ho zpracovat je dva kroky napřed. A já sice jako umělec mám možnost volby, ale přesto je divadlo sled setkání, a já buďto přijmu podanou ruku anebo odmítnu.

A tak mi přijetí podané ruky od Činoherního studia otevřelo mnohé otázky a přiblížilo mě k mnohým odpovědím. Pomáhá mi odpovídat si na otázku herecké identity. Tito herci: *„...se distancují jak od Living Theatre a jeho odmítání rolí, tak od herců jako třeba Michel Bouquet, pro něhož je role vším. Jsou to kříženci.“*¹⁵

¹⁵BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.139-140. ISBN 978-80-7331-403-3

Jsem kříženec. Je pro mě výzvou snažit se pracovat v jakémkoliv divadelním jazyce. Snažit se pochopit jeho prostředky, slabiny, výhody vzhledem k různým vyzněním tématu. Hledat různé průsečíky různých přístupů k divadelní tvorbě. Divadlo je pro mě o setkávání. O setkáních jejichž přínos nemohu předem odhadnout. Tímto se snad uzavírá můj rozpor mezi tím, do jaké sféry divadla patřím. Možná patřím spíše ke své generaci nebo k jednomu z jejich proudů. Možná je tvořící bytost nakonec vždy sama se sebou. *„Herec-interpret, který plně vládne svými prostředky, je výkonný a sebejistý, jelikož ho strach mívá. Jeho výkony jsou stále vyrovnané, protože nežije s obavou z vyhasnutí, ze ztráty toho, čím je jedinečný. Nepodrobenému herci ovšem nashromážděné znalosti a dovednosti žádnou důvěru nedodávají. Je živoucí a křehký, vystavený nebezpečí. Jeho výkon je pokaždé jiný, pokaždé zrozený z nejistoty.“*¹⁶

Během koronavirové krize a povinné státní karantény jsem měla příležitost se po delším čase zastavit a uvědomit si, proč vůbec chci svůj život naplňovat divadlem. Studuji divadlo deset let. A právě uběhlá sezona mi dokázala, že ani po deseti letech nic nevím, neznám, není nic konkrétního, o co bych se skutečně mohla ve své profesy opřít. Každý nový projekt vychází z nejistoty. Každé představení vychází z nejistoty. Každé bytí na jevišti vychází z nejistoty. A prvních pár týdnů mě tato myšlenka neopouštěla a děsilo mě toto nikdy nekončící, celoživotní studium. A pak jsem zjistila, že tyto existencionální myšlenky zachvátily skrze povinné volno všechny mé divadelní vrstevníky. A že jsme my, tedy čerství absolventi, dostali cenný čas a cenné zastavení, jež generace divadelníků před námi na začátku kariéry nedostaly. A že toto povinné zamyšlení u mnohých vede k opuštění divadelní cesty. Já sama jsem toto rozloučení vážně zvažovala. A pak mi došlo, že tyto otázky patří k nikdy nekončícímu vývoji divadla. Divadla, které v každém z nás nějak subjektivně rezonuje. *„Neustále je nutné vracet se k sobě, furt se sám sebe ptát a být v dialogu se sebou: proč to dělám. Co ti za to stojí a co ne, a tyhle hranice se taky posouvají, protože se posouvá tvoje alternativnost nebo radikalita a všechno se mění s věkem.“*¹⁷

¹⁶BANU, Georges. Nepodrobený herec. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.141. ISBN 978-80-7331-403-3

¹⁷ Život on air (podcastový porad), 14.díl HAVELKA Jiří – Tonoucí se stéblablech, 28.7.2020 17:17. <https://zivotonair.simplecast.com/episodes/jirihavelka>

A pak skrze různá nedivadelní setkání, jsem pochopila, v čem má pro můj život divadlo velký význam. Díky studiu herectví, díky všem projektům, díky všem setkáním, díky všem tématům jsem si položila otázky, které bych si jinak nikdy nepoložila. Prosákla do témat, která by mě nikdy nepotkala. Odpovídala si na otázky, na které bych odpovědi nehledala. Díky divadlu mám možnost poznat především sebe jako člověka ve všech myslitelných vrstvách. Mám možnost poznat svět z jiných úhlů pohledu, protože divadlo tyhle mé pohledy mění. A to znamená být celý život v nekončící nejistotě.

Seznam použité literatury a použitých zdrojů

1. Elektronická korespondence s Lukášem TRPIŠOVSKÝM, Praha – Ústí nad Labem 17.8.2020
2. Život on air (podcastový pořad), 14.díl HAVELKA Jiří – Tonoucí se stébla blech, 28.7.2020 51:30. <https://zivotonair.simplecast.com/episodes/jirihavelka>
3. https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/studijni-programy/8203R043-herectvi-alternativniho-a-loutkoveho-divadla-bakalarsky/#profil_absolventa
4. <https://www.cinoherak.cz/cs/divadlo/historie-divadla/>
5. BÁRTA, Vojtěch, ed. *Činoherní studio Ústí nad Labem: dalších 10 let: 2002-2012, scéna Činoherní studio, c2012, str.7, ISBN 978-80-260-2255-8.*
6. MACHÁČEK, Martin, *Theatralia*. 2015, vol.18, iss 1, str.213, ISSN 2336-4548
7. MACHÁČEK, Martin, *Theatralia*. 2015, vol.18, iss 1, str.214, ISSN 2336-4548
8. CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio,2002. Str.60-61, ISBN 80-238-8806-5.
9. CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio,2002. Str.33, ISBN 80-238-8806-5
10. BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.42-43. ISBN 978-80-7331-403-3
11. BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.95. ISBN 978-80-7331-403-3
12. JANIŠOVÁ, Tereza. *Moderní výklady Sofoklovy Antigóné*. Pardubice, 2012. Diplomová práce. Univerzita Pardubice, Fakulta filosofická, str.30., https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/47465/JanisovaT_Modern%C3%AD%20v%C3%BDklady_TH_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y
13. BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.138. ISBN 978-80-7331-403-3
14. CZESANY, David. 30 let Činoherního studia. Ústí nad Labem: Činoherní studio,2002. Str.145, ISBN 80-238-8806-5
15. BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.139-140. ISBN 978-80-7331-403-3
16. BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1.vyd. V Praze: Nakladatelství AMU, 2016, str.141. ISBN 978-80-7331-403-3
17. Život on air (podcastový pořad), 14.díl HAVELKA Jiří – Tonoucí se stéblablech, 28.7.2020 17:17. <https://zivotonair.simplecast.com/episodes/jirihavelka>