

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC JAKO SPOLUAUTOR

Lucia Čížinská

Vedoucí práce: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Oponent práce: Ing. Mgr. Branislav Mazúch

Datum obhajoby: 17. – 18. června 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Herec jako spoluautor

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.

Děkuji MgA. Petře Tejnorové Ph.D. za vstřícné vedení mé magisterské práce a její rady. Dále bych se chtěla poděkovat Matyášovi Řezníčkovi za jeho trpělivost, Věře Mach Strasser, mým rodičům, Tadeášovi a Žofii Řezníčkovým. Kateřině Císařové, Nataši Mikulové, Dominikovi Migačovi, Editě Valáškové, Kryštofovi Krhovjákovi, Antonii Formanové a Denisovi Šafaříkovi děkuji za ochotu pomoci. Za spolupráci rovněž děkuji Anně Klimešové, Kláře Flekové, Karolíně Kotrbové, Emílii Formanové, Andree Bereckové, Elišce Hanušové, Maëlane Auffray a Markétě Vedralové.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá tématem herce jako spoluautora, možností autorského vkladu herce v inscenaci a hranicemi tohoto autorství. Celá problematika diplomové práce se vztahuje k autorskému magisterskému projektu *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Obsahem první části diplomové práce je schopnost kolektivní spolupráce skupiny *Gob Squad*. V popisu jejich práce reflektuji své tvůrčí zkušenosti. Ve druhé části se zaměřuji na postup Anny Klimešové a kolektivu u zkoušení inscenace *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Třetí část řeší téma herce jako spoluautora v souvislosti s výukou na katedře alternativního a loutkového divadla a jejího vlivu na mě, jako na herce a tvůrce.

Abstact

This master thesis focuses on the actor as a co-author, the possibilities of actor's involvement as an author in the play and boundaries of the authorship. The research problem of the master thesis is tied to the master project *I shall go into a hare with sorrow and such mickle care*. The first part of the master thesis is focused on the collective ability of cooperation of the *God Squad* group. In their work I reflect my creative experiences. In the second part I focus on the progress of *Anna Klimesova* and the group while rehearsing the play *I shall go into a hare with sorrow and such mickle care*. The topic of the third part is the actor as a co-author in connection to learning on the department of alternative and puppet theatre and its influence on me as an actor and a creator.

Obsah

Úvod.....	7
1. Gob Squad.....	9
1.1 „Moje“ a „naše“	9
1.2 Kolektiv.....	17
1.3 Na počátku	22
1.4 Být pohotový.....	28
1.5 Hra	33
1.6 Shrnutí.....	36
2. Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností.....	38
2.1 Výzkum.....	39
2.2 Improvizace	40
2.3 Rozdělené role	42
2.4 Shrnutí.....	45
3. Studium na DAMU	48
3.1 Herec na KALD	50
4. Závěr	58
Seznam použité literatury a prameny	60

Úvod

„Herec jako spoluautor“, pojem, který nejen u mě, ale v poslední době, zdá se, i u velké části katedry alternativního a loutkového divadla rozpoutává bouřlivé debaty. Celé studium jsem měla pocit, že mě katedra, na které studuji, vede k autorským tendencím, někdy míň a někdy zase víc. V tomto pohodlném a bezpečném objetí instituce, školy, neustálé a uvolněné tvorby, kde je chyba vítána, musí jednou nastat nekompromisní odhalení toho, co se ode mne opravdu očekává. Ukázat to může jenom jedině, a to divadelní praxe.

Diplomová práce „Herec jako spoluautor“ se skládá ze tří částí. První část se zabývá pojmem kolektivní dramaturgie z hlediska tvorby skupiny *Gob Squad* a jejich zkušenostmi. Cílem je popsat strukturu jejich způsobu práce, úskalí, ale i výhody této zcela kolektivně orientované tvůrčí skupiny. U jejich tvorby se ohlížím zpátky na zkoušení *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*, můj magisterský projekt, a další zkušenosti. Rozhodnutí popsat právě jejich tvorbu pro mě pramení i z určité podobnosti toho, jaká očekávání jsem cítila během posledních let svého studia od profesorů na katedře. Promítám si v jejich stylu práce styl vedení svých pedagogů, a to hned v několika ohledech. Od začátku studia jsme formovali týmy se svými spolužáky, režiséry a scénografkami. Týmy se měnily velmi dynamicky a vytvořila se mezi námi silná vůle dále spolupracovat. Náš ročník vedlo duo *SKUTR*, *Martin Kukučka* a *Lukáš Trpišovský*, kteří se v nás snažili probouzet autorské přístupy už od prvních klauzur. V magisterských seminářích byl vždy kladen důraz na samostatnost a tvůrčí ambice. Změna provozu divadla DISK nás všechny postavila před neočekávanou situaci a bylo jenom na nás, jak se k ní postavíme. Každý mohl být samostatným tvůrcem, ovšem ne každý cítil potřebné ambice, a ne každý byl připraven nést takto velký díl zodpovědnosti.

Ve druhé části zpětně reflektuji zkoušení magisterského projektu *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Právě tento proces mně inspiroval k volbě tématu diplomové práce. Proces *devising theater* jsem zažila už několikrát, ale teprve tento s *Annou Klimešovou* mi umožnil, abych se intenzivně zabývala otázkami jako: Jaký by měl být můj přístup jako herečky, studentky alternativního a loutkového divadla k mé

práci? V jakých divadelních podmínkách se cítím nejvíc tvůrčí? A co mě občas v mé tvorbě brzdí? Co můžu udělat proto, abych se v kreativním procesu necenzurovala a cítila se v týmu jako rovnocenný partner?

Ve třetí části subjektivně rozebírám přístup katedry alternativního a loutkového divadla k hereckému oboru, k hercům/studentům. Snažím se pojmenovat, nad čím mně studium herectví na katedře alternativního a loutkového divadla přinutilo se zamýšlet už na škole a pak později v praxi, mimo školu. Kde vidím úskalí vedení našeho oboru, ročníku, mě jako herečky? Zamýšlím se nad tím, co mi studium na škole nabídlo do budoucnosti, a které momenty byly pro můj vývoj klíčové. Mým záměrem je odpovědět si na palčivé otázky: Co to znamená být autorem a hercem? Které herecké nástroje k tomu používám? Jak vlastně vytvořit herci příznivé prostředí pro jeho co nejsvobodnější seberealizaci?

1. Gob Squad

„Being a collective means that all of those who participate in the production of a piece of work have a personal relationship to its material and its making. Everybody feels a responsibility for the work as a whole and everyone has a right to their own interpretation of the work, as does the audience so even they can become part of the collective when they see a show.“¹

Německo-anglická skupina *Gob Squad* začala svou tvorbu už v roce 1992 na *Univerzitě Kreativního Umění v Trentu*. Ale za moment jejich zrodu bychom měli pokládat až rok 1994. Jejich díla balancují na pomezí divadla, video instalace a performance. Soubor se skládá ze sedmi umělců, kteří společně vytvářejí koncepty jejich představení, režirují je a posléze v nich zastávají funkci performerů. Tým tvoří *Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will* a *Johanna Freiburg*. Posledně jmenovaná je také součástí skupiny *She She Pop*, která vznikla koncem devadesátých let. Další umělce a techniky, kteří se v produkcích mnohdy objevují, zve *Gob Squad* ke spolupráci. Kolektiv se podle svých slov snaží kombinovat umění, divadlo a média se skutečným životem a svou tvorbu často situuje do prostředí site – specific: tenisové hřiště – *The Conversationalist*, ulice města – *Super Night Shot*, hotel – *Room Service* atd. Nevyhýbají se ale ani klasickému divadelnímu sálu, jako například v *I Love You, Goodbye, Creation (Pictures for Dorian), My Square Lady (lecture)*. S divákem zachází jako se svědkem inscenace, který je často během představení performery vyzván ke spolupráci. Během téměř třiceti let existence této skupiny odehráli své hry po celém světě.

1.1 „Moje“ a „naše“

První, co se při přípravě nového představení v *Gob Squad* stane, je setkání všech členů souboru, při kterém proberou koncept a sepíšou popis projektu. Podle jejich slov se to děje přibližně dva roky před tím, než se výsledné dílo zrealizuje. Posléze začnou zkoušet v prostoru první nápady a zpětně je reflektují. Soustavné střídání se a sdílení nových

¹ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 12.

podnětů celého uskupení postupně směřuje k vystavění určitých bloků, které vedou ke strukturování výsledné práce. Podobně jsme přistupovaly ke konceptu i v našem zkoušení s *Annou Klimešovou*. Naše první setkání se konalo více než dva roky před oficiálním uvedením inscenace. Setkání byla zpočátku velmi neformální a probíhala přibližně jednou za měsíc. Nejdřív jsme řešily témata a inspirační zdroje. Témat k diskusi bylo opravdu hodně a myslím, že jsme v jejich selekci udělaly později v procesu zkoušení chybu. Nedokázaly jsme si totiž vybrat jenom jedno či dvě ústřední témata a vzdát se ostatních. Inscenace podle mého názoru tedy otvírá tolik témat, že si nejsem jistá, zdali se nám daří je ve výsledném tvaru dost dobře pojmenovat. Po uvedení jsme se všechny shodly na tom, že ze všech témat, která se ve výsledném tvaru objevují, by klidně mohlo vzniknout dalších deset představení. Na začátku procesu jsme u neformálních schůzek řešily téma čarodějnictví v historii a v současnosti, téma tradic vycházejících z regionů, kde jsme se narodily. Věnovaly jsme se i nekonečným diskuzím o tom, co v nás tyto podněty vyvolávají, která témata v nás rezonují nejvíce. Prvním velkým krokem z hlediska konceptu byly referáty, které si každá z nás měla připravit a přednést na společných schůzkách. Pomocí referátů jsme vždy ostatní členky seznámily s lidovými tradicemi, které se dodržovaly v našich rodných krajích – Milevsko, Sudety, Krkonoše, Bretaň, Slovácko, Dolné Považie a Praha. Seznamovaly jsme se s dobovými ženskými rituály. Zjišťovaly jsme, jestli se v těchto krajích v minulosti objevil někdo, kdo by podle historek oplýval čarodějnou nebo nadpřirozenou silou. Hledaly jsme zaříkávadla, které bylo zvykem používat u různých rituálů, jako je svatba, pohřeb, narození dítěte atd. V představení jsme chtěly vycházet z historických jevů čarodějnických procesů, které trvaly přibližně od 15. do 18. století, aniž bychom sklouzly jenom do všeobecných faktů. Proto bylo důležité, abychom výzkum začaly každá sama od sebe. Rozhodly jsme tedy pátrat po projevech lidové magie v krajích, kde jsme vyrůstaly. Zjistily jsme, že nám tyto referáty poskytují nekonečné možnosti, které vyvěrají ze silných a svérázných lidových tendencí. Dalším důležitým krokem, který souvisel s přemýšlením o konceptu, byl dotazník, který *Anna Klimešová* rozeslala všem z týmu před letními prázdninami. Dotazník obsahoval otázky, jako například: Co vás na inscenaci zajímá herecky? Co byste si chtěly zkusit? Existuje nějaká hranice, kterou byste chtěly překročit a nějaká, kterou byste naopak překročit nechtěly? Kdy a za jaké situace jste chtěly umět čarovat? Otázky se střídaly s tématy, nad kterými jsme se měly zamyslet a napsat k nim stručný text, například: Moje

napojení na předky, vztah matka a dcera atd. Režisérka taky chtěla vědět, které téma se nás dotýká nejvíce, jaké obrazy vidíme, když myslíme na představení.

„The fundamental principle is the collective development of our work from the initial concept through the design of the stage or theatrical situation, the writing of any text and the performance itself. Because we are all very different and often have different opinions it takes time but it also means that in the end we don't produce just one idea but many.“²

Pro *Gob Squad* je klíčová skupinová práce, která, jak uvádějí, může být občas neobyčejně náročná, po mnoha letech součinnosti je však zřejmé, že jim tento způsob práce vyhovuje ve vícero oblastech. Pochopila jsem, že u zkoušení s lidmi, se kterými jsem zvyklá pracovat, jsou mými přáteli, mám tendenci srovnávat se s ostatními. Někdy tato spolupráce brzdí mou svobodnou tvorbu, protože každý pohled kolegy na to, co tvořím, může znamenat nějaký negativní druh hodnocení. Na druhou stranu tato spolupráce může přinést tvůrčí uvolnění a odstranit cenzuru jednotlivce. Víím, že během našeho procesu se dokonce objevovaly velmi protichůdné pocity členek. Na čem tedy závisí, že se někdo u toho samého zkoušení cítí v křeči a někdo má naopak pocit totální tvůrčí svobody? V dotaznících, které jsme v létě vyplnily se opakovaly stejné obavy ze zkoušení, a to například možný vznik neřešených konfliktů ve skupině nebo právě zmíněné srovnávání se s ostatními. Nikdo z nás ale nenapsal, že se obává toho, že ve zkoušení dojde k bodu, který jde prolomit jenom velmi těžce – k hereckému bloku. Během podzimu jsme se začaly pravidelně setkávat dvakrát týdně. Jednou abychom se věnovaly zpěvu – písničkám, které přinášela *Klára Fleková* – a jednou kvůli společnému tréninku. Chtěly jsme se takto připravit na intenzivní zkoušení a vyzkoušet si společné bytí v prostoru. Po delší pauze jsme opět na tyto setkání navázaly. Ovšem už v první fázi zkoušení si jedna z nás vytvořila problematickou pozici ke skupině a momentální tvorbě v ní. My ostatní jsme u cvičení cítily, že je tato členka duchem nepřítomná, že má tendence zpochybňovat úkoly, které nám režisérka zadává atd. Tato její „nepřítomnost“ trvala několik zkoušek, což znamenalo několik týdnů. Každý člověk, který někdy pracoval v kolektivu ví, že už jenom jeden člen tohoto kolektivu může svou nepohodou vyvolat nepříjemnou tenzi, která může narušit morálku ve skupině i schopnost skupinové spolupráce. Později tato členka

² Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 14.

přiznala, že v jejím případě to nebylo jenom podrážděností či špatnou náladou – jednoduše ztratila víru a motivaci, protože jsme se právě nevěnovaly ničemu, co jí na inscenaci zajímalo nejvíce. Zkoušení bylo totiž v počáteční fázi tréninků a nalaďování se jedna na druhou. Diskuze, jaký další postup bychom měly zaujmout, nepomohla. Cyklicky jsme se točily kolem toho, co právě téhle člence nevyhovuje. My ostatní jsme se snažily hájit úkoly, které nám režisérka zadávala, a označovaly jsme je za potřebné v rámci přípravy před samotným intenzivním zkoušením v divadle *Archa*. Byl to až časový a mentální odstup od těchto tréninků, co zmíněné člence pomohlo odstranit odmítavý postoj a vrátit se po zimní odmlce s novou chutí a motivací, vidět v zadáních potenciál. Shodly jsme se na tom, že pokud by nedošlo ke změně jejího postoje, určitě by se toto představení nestalo jednou z našich srdečných divadelních zkušeností. Nadhled a časový odstup samozřejmě nevyřeší každý hercův problém s daným zkoušením. I později jsme zaznamenaly jiné menší a větší krize. Jedna členka souboru si u intenzivní zkušební fáze vytvořila velmi pevnou zeď, kterou jsme nedokázaly zbourat ani jako její přítelkyně, ani jako kolegyně, a i režisérka později tento boj vzdala. Bylo to ve fázi, kdy jsme už měly vytvářet přidělené postavy. Jen ona by dokázala říct, kdy přesně se její zeď zbořila. Já osobně jsem však na premiéře žádné zdi mých hereckých kolegyně nevníkala.

Skupina *Gob Squad* se často ohlíží zpátky za uplynulým procesem, který spolu prožívali a uvědomují si, že daný výsledek mohl vzniknout jenom díky specifické souhře všech v týmu. Luxus této kontinuity tvůrcům kolem mě často chybí. Já osobně většinou postrádám otevřenou zpětnou vazbu a myslím, že by ji ocenil i ne jeden inscenační tým. Od premiéry představení *Proměním se v zajíce se zármuťkem a obrovskou opatrností* uběhl skoro rok a během té doby jsme své dojmy shrnuly v diskuzích několikrát. Jak ty pozitivní, tak i negativní. Nedávno jsme došly k rozhodnutí, že bychom rády ve spolupráci pokračovaly i v budoucnu. Je nutno podotknout, že takto vědomě jsme se rozhodly až po společné intenzivní práci a nestalo se tak v euforickém momentu hned po premiéře, kdy já osobně mám velkou tendenci zapomínat na nekompatibilitu, která u některých zkoušení přirozeně vzniká. Do té doby pro mě nebylo zvykem narovinu říkat inscenačnímu týmu, ale hlavně režisérce, co si o procesu zpětně myslím. Oproti jiným projektům zde byl podstatní rozdíl. Zpětnou vazbu jsme intenzivně trénovaly; po každé zkoušce i po jednotlivých cvičeních zde byl prostor pro k reflexi. Každá z nás měla možnost se vyjádřit k tomu, co jí

vyhovovalo, co ne, a jak nám třeba může režisérka pomoci k tomu, abychom vytvořili situaci, která se nám bude jevit zajímavá. Přišly jsme tím třeba na to, že režisérka musí v tomto zkoušení formulovat úkoly konkrétněji, protože jsme se jinak v improvizacích ztrácely a oddalovaly se od toho, kam nás režisérka chtěla navést. Tento způsob reflexe není podle mých zkušeností vůbec zvykem. Pokud se dozvídám zpětnou vazbu na své výkony, je to spíš mezi řečí a myslím, že proto častokrát nejsem schopná jí přijmout. Vnímám to jako velmi jednostranný vztah, kde někdo někoho hodnotí, v tomto případě mě hodnotí režisér. Nepamatuji si, kdy se mi naposled dostalo podobné možnosti a já bych hodnotila režiséra. Samozřejmě, možná je to časovým tlakem. Možná je to mnou a tím, že si zpětnou vazbu nevyžádám. Možná režiséry nenapadne zeptat se herců, proč si o zkouškách myslí, co si myslí, nebo jenom jednoduše zjistit jak a co vnímají? Stejný podíl ale nesou i herci, kteří nejsou zvyklí konfrontovat režiséra. Sami nevědí, co by jim pomohlo. Zpravidla se po několika nedorozuměních a komunikačním šumu dřív nebo později stanu svědkem toho, že si kolega nebo i já sama vytvořím blok vůči danému zkoušení. Jenom zatnu zuby a v kuřárně souhlasně přikyvuji stěžujícímu si kolegovi. Sama se často ocitám v pozici toho, kdo je schopen hovořit o své frustraci se svým hereckým kolegou, ale už ne s režisérem. Kde se ve mně vzala tato zbabělá frustrace? Je to mou osobností? Proč ale toto nepříjemné dusno zažije skoro každý herec v mém okolí? Patří to k herectví jako takovému? Nebo je to pocitem méněcennosti herců a nutností vzhlížet k režisérovi jako k autoritě s posledním slovem? Kdy to vůbec ve mě začalo? A hlavně, jak dosáhnout toho, aby všichni měli po několika týdnech intenzivního zkoušení jednoduše dobrý pocit ze společně odvedené kreativní práce? Myslím, že to je kombinací všeho. Svou roli v tom hraje i má nekonfliktní osobnost. Uvědomuji si, že jsem v konfrontaci příliš submisivní a reaguji spíš pasivně, a to nemluvím o konfrontacích s autoritou, kdy jsem někdy až paralyzovaná. V daný moment nevím, co si o daném problému myslím, v hlavě mi běží signál: Pozor konfrontace! a v dálce houká siréna. V těch momentech říkám, co chce druhá strana slyšet, jenom abych se konfrontaci vyhnula. Patří to k mým obranným mechanismům jak v osobním životě, tak i v tom pracovním. Snažím se s tím pracovat, ale ještě pořád se často podřizuji pocitům druhých a ty své potlačuji. Nejsem sama, kdo konfrontace řeší, respektive spíš neřeší, tímhle způsobem. Není tedy divu, že nás herců, kteří si stěžují, je víc. Případnou nespokojenost často zažíváme společně, sdělujeme si své pocity. Efektivnější by bylo ujasnit si sám

v sobě, z čeho daná frustrace pramení a pokusit se jí na zkoušce zprostředkovat. Také to určitě podporuje sklon k přesouvání zodpovědnosti na režiséra, pokud nejsem schopna problém v daném okamžiku pojmenovat, spokojím se s řešením, respektive neřešením problému režisérem, i když se zařatými zuby. On je přece autoritou, v dané konfrontaci vypadá sebevědomě, což já určitě nevypadám, tedy konfrontace pro mě skončila. Jsem paralyzovaná. Chci, aby se problém, který jsem měla, okamžitě přestal řešit. Jenom ať už zase zkusíme. Tato problematika také určitě souvisí s psychologií skupin, jejich zákonitostmi a pravidly, kterými se budu snažit si na tyto otázky částečně odpovědět z jiného úhlu pohledu.

Kolektiv, podle slov *Gob Squad*, pomáhá zvládat jednotlivým členům nejen obtížné situace, jako například selhání financování projektů atd., ale i úspěchy, uznání, kterými se člověk rychle může nechat unést. Ve většině uskupení, nejen v divadle, existuje jeden lídr. Pokud neexistuje, znamená to chaos, absenci rozhodnutí atd., takže pro přirozeného vůdce je samozřejmostí na sebe tuto pozici přebrat. Za lídra nebo vůdce je považován ten, kdo sleduje aktivitu skupiny, přispívá k soudržnosti, mluví za skupinu, hraje v tomto kolektivu dominantní roli, co se týče aktivity skupiny s daným účelem. Lídr je ten, kdo nabyl autority, důvěry, a vede skupinu určitým směrem. Aby člověk mohl mít takto silnou pozici ve skupině, musí mít značný sociometrický status, tedy ten, který označuje pozici statusu jedince v malé skupině. Tento jedinec značně působí na celý kolektiv a aktivitu kolektivu. V situaci, kdy všichni chtějí být vůdci či rovnocennými partnery, je velmi náročné si pro přirozeného lídra vůdcovství nepřivlastnit a urychlit tak rozhodování a dynamiku. Zároveň je obtížné nepřijmout jen jednoho vůdce, nestáhnout se stranou, abych měl jako člen skupiny míň zodpovědnosti – udělejte rozhodnutí za mě. V *Gob Squad* s tímhle po mnoha zkušenostech počítají a je pro ně podstatné, aby výsledné představení patřilo všem členům. Cílem je, aby všichni sdíleli dojem toho, že tento výsledek práce patří stejně jednotlivci jak celému kolektivu. Častokrát slyším od svých kolegů – herců, že si v tom a tom zkušebním procesu připadají pouze využití, že jenom naplňují požadavky režisérů, a že nemají pocit, že to je „jejich“. Celý proces se jim tím odcizuje, demotivuje je, stěžují si, že nedostávají žádné slovo nebo že už rezignovali, a tak už nepřináší nápady a jenom plní, co od nich chce „hlavní autor“ - režisér. Když tyto stížnosti poslouchám, nemůžu se ubránit chápavému přikyvování. Každý herec tuší, o jak nepříjemnou situaci jde. Na druhé

straně taky slýchávám od režisérů/ režisérek: „Pojďme to udělat jinak, je to takové ‚naše‘, nejsem s tím spokojený/á – není to ‚moje‘.“ Anebo naopak: „Rád bych, aby to bylo naše, nemusím být jediným, kdo přináší podněty, přinášíte je také.“ Stejně bývají v procesu tato slova občas opomenuta a režisér zas sklouzává do „já autorství“. Nemyslím tím samozřejmě procesy, které spadají mezi interpretační inscenování, ale ty autorské, kde se počítá s celou skupinou jako s autorem, jako tomu je například u představení *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*, kde je u jména autora uvedeno: *Anna Klimešová a kolektiv*. Tak co „a kolektiv“ opravdu znamená a může znamenat v praxi? Po uvedení inscenace se mě mnoho lidí ptalo na to, jaké bylo zkoušení, jaká je samotná inscenace a jestli ji doporučuji. Už tehdy první, co jsem odpovídala, bylo: „Nevím, jestli je to představení dobré, nebo špatné. Ze zkoušení si toho moc nepamatuji. Když se ohlédnu, všechno je zahaleno mlhou. Víím ale jediné, užila jsem si to. Užila jsem si každý týden zkoušení, užívám si každé vystoupení. Jsem v tom já a je to naše.“ (Jelikož jsme se představení věnovali už dlouho před uvedením, ze zkoušení jsem si pamatovala jenom útržky a důležité momenty. Musela jsem si prohlédnout několik videí, všechny poznámky ze zkoušek, připomenout si s režisérkou fáze zkoušení abych rozptýlila mlhu a abych mohla v diplomové práci tento proces reflektovat.)

Ve skupině se každý podvědomě setkává s otázkou konformity. Jak už jsem zmínila, při sledování sebe sama jako člena skupiny jsem došla k názoru, že můj postoj ke skupině je často velmi přizpůsobivý. Tato skutečnost není pro mě jenom negativním jevem, naopak je to pro mě i znakem pozitivního nekonfliktního chování, zcela přirozeného v soužití malých skupin a celkově ve společnosti. Je to schopnost, která je do jisté míry potřebná k přežití v dnešní společnosti. Obrácenou stranou tohoto mého přístupu k práci je potlačování vlastních projevů, které častokrát brzdí mou autorskou tvorbu. Říká se, že prvním krokem k pozitivní změně je uvědomění. Možná také díky této práci se posunu blíže k zdravé míře přizpůsobení se týmu, ve kterém právě pracuji, s větším ohledem na vlastní individualitu. Myslím, že s jistou dávkou individualismu bych v budoucnu mohla dosáhnout určitého pocitu rovnocennosti v každém týmu, a mohla bych tím zlepšit své podmínky pro svobodnou seberealizaci. Jsem si jistá, že určitá míra individualismu je hereckým nástrojem, který lze využívat v autorské tvorbě.

Gob Squad tvrdí, že k tomu, aby všichni tvůrci přijali dílo za své, je potřeba mnoho času stráveného diskuzí. Diskuzím po svých zkušenostech přikládám úplně jinou váhu. Pamatuji si, že ještě u naší absolventské inscenace *Barunka is leaving*, na kterém se podílelo mnohem víc lidí, než u *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*, mě nekonečně frustrovalo, že každou chvíli někdo z mých spolužáků pokládal podle mě častokrát zdržující dotazy. Byla jsem přesvědčená, že moje otázky jsou mnohem důležitější a k věci. Neměla jsem už ale prostor je předložit. Tedy takhle si to pamatuji. Je totiž dost možné, že jsem jenom nechtěla vyvolávat spory a rozhodla se své dotazy nepředložit a jelikož ostatní s tím problémem neměli, házím teď vinu na skupinu, místo toho, abych analyzovala sebe a svůj submisivní projev. Myslím si, že jsem se minimálně v jedné věci mýlila. Každý dotaz je stejně důležitý, jestli je pro někoho určující, měl by být předložen a měla by se k němu vést diskuze. To je samozřejmě ideální představa. Je přirozené, že ne všichni souhlasí se vším, ale předkládat si navzájem argumenty a dotazy může častokrát také pomoci vytvořit autorskému herci vhodné podmínky k uvolněné tvorbě. Nepotřebuji vědět, proč ode mně režisér chce to a ono. Nepotřebuji to vždycky. Víím, že jsem zodpovědná za svůj vztah k situacím sama a mnohokrát si dokážu odpovědět bez toho, aby daný režisér vůbec musel znát můj myšlenkový pochod. Ale přeci se cítím víc jako součást celého týmu, když můžu předložit své dotazy, postřehy a vidím snahu mi je objasnit či vést o nich diskuzi. Častokrát mi jenom stačí pocít, že v hledišti sedí někdo, kdo mi naslouchá a koho názor není vždy definitivní.

„Čas strávený na zkoušce může být velmi složitý a náročný, ale pokud si budeme vzájemně naslouchat, může být také obohacující, a to v mnoha směrech. Nic z toho ovšem nevyklučuje konflikt, střet názoru či rozdílný pohled, naopak, v prostředí, kde si lidé vzájemně naslouchají, je právě nesouhlas tím pozitivním hnacím motorem nápadů. Skutečná spolupráce neznámá přitakávání, naopak – nedorozumění, odlišnosti, neshody a kolize vedou při vzájemném respektování k cíli a zároveň neustále testují vaši schopnost naslouchat si. Po několik týdnů si budete inspirací, motivací, zrcadlem, učiteli, odrazovou plochou i záchrannou sítí, budete se radit, hádat, pomáhat, přít, zkrátka budete spolu žít jako dočasná komunita. Pokud je to komunita lidí schopných plně si vzájemně naslouchat, potom může vzniknout společenství, jež se vyvíjí podobně jako živý organismus. Utváří si vlastní přirozenou hierarchii a má vlastní čistící mechanismy, které

se osvědčují především v krizích. Zjistil jsem, že jedno z největších pokoušení mezi umělci je propadnout pocitu vlastní výjimečnosti. Jde to samo a velmi snadno, ani si to neuvědomte. Jste-li členem výše popsané skupiny, jste předtím to nebezpečím uchránění. Čisticí mechanismus vás brzy upozorní že s vámi něco není v pořádku.“³

Skupina *Gob Squad* se drží ještě mnoha dalších pravidel, aby udržela tento společný tvůrčí pocit mezi všemi. Například, že autorem textů by neměl být jenom jeden z členů, nebo že je velmi důležité potlačit své ego a potřebu vlastnit (čas, prostor na jevišti, pozornost diváků atd.). Nejde o to ukázat své dovednosti jako to nejlepší, co by si divák měl zapamatovat z celého večera. Až když je potřeba jednotlivce vlastnit potlačena, může nastoupit vlastnictví skupiny. Představení se stává majetkem kolektivu. Podle psycholožky *Lenky Krejčové* se skupina, která byla utvořena, aby dosáhla nějakého cíle, například divadelního představení, skládá z vlastností jako schopnost spolupráce, soutěživost, individualismus, nesobeckost neboli altruismus a agresivita. Pocity pospolitosti, přistoupení ke spolupráci, a nakonec docílení stanoveného záměru skupiny závisí na vyvážené míře těchto vlastností. Ideální divadelní zkušební proces je tedy teorií sociální identifikace v praxi. Je to proces, kde vzniká jakási sociální identita „nás“ jako skupiny, a tedy „našeho“ představení neboli názoru. Být si vědom, že jsem součástí skupiny mně může se skupinou ještě víc propojit. To vede k elementární lidské potřebě separace „našeho“ a „jejich“ nebo jinak, „nás“ a „vás“. Rozpor podskupin vně této skupiny, nebo rozpor jednotlivce vůči skupině (dalšímu jednotlivci) přispívá k narušení soudržnosti a tehdy je podstatné opětovně nastolit pravidla skupiny, jejich záměry a úlohy členů, aby požadavky všech byly saturovány, a aby se pocit „nás“ jako skupiny navrátil.

1.2 Kolektiv

„We totally reject the job demarcation and hierarchical structure usually found in traditional theater: we are all simultaneously the subject and object of our work, the directors and

³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 116 ISBN 978-80-7331-222-0.

performers of our work as well as being the collective authors, designers and prop-masters.“⁴

Během dlouholeté spolupráce *Gob Squad* si členové osvojili řadu dovedností, které střídavě využívají, a tím se stávají samostatným tvůrčím tělesem, které stojí – kromě samotné organizace akcí, za celým výsledným tvarem. Někdo ušije kostýmy, někdo střihá videa atd. Ne všichni umí dělat všechno, takže každý musí udělat svůj díl práce. Tenhle typ spolupráce není vhodný pro každého, ale míra, s jakou pak *Gob Squad* vnímá produkci jako produkci celé skupiny, není zdaleka úměrná mým dosavadním zkušenostem. Přístup k inscenacím, kde herec nejen přináší nápady, hraje, spolu-vytváří koncepcce, vyrábí kostýmy, točí a střihá videa, a posléze komunikuje s ostatními jejich díl práce, musí být mnohem zodpovědnější, ale i opravdovější i v krizových situacích. Každý má svou velkou část zodpovědnosti a přístup „kam mně dáš, tam budu“, by v této kolektivní odpovědnosti zkolaboval. Podobný způsob práce mi připomíná vedení mého ročníku a úzkou spolupráci se studenty režie, dramaturgie a scénografie. V tomto případě bylo rozdělení práce u klauzurních projektů během bakalářského studia dost jasně a předvídatelné. Zlom však nastal ve druhém ročníku u loutkového zadání, kde herci spolupracovali jenom se scénografkami, které přišly s navrženým konceptem. Byli jsme rozděleni do týmů a přiděleni k danému konceptu. Pozice režiséra chyběla, scénografky neměly režisérské sebevědomí ve vlastním vidění výsledku a díky tomu byly zcela otevřené týmové spolupráci. *Martin Belianský, Eliáš Jeřábek, Maëlane Auffray a já* jsme se ocitli v týmu Venduly Tomšů, která nám představila tradiční japonskou pohádku *Momotaró*. Hlavním materiálem, se kterým jsme měli pracovat, byl papír, esence Japonska. Velmi rychle jsme však od tohoto materiálu upustili, jelikož my, jako loutkovodiči, jsme dospěli k názoru, že s daným konceptem je tento cíl nemožný a nefunkční. Dále jsme dospěli k tomu, že tvoříme pohádku v českém prostředí, potencionálně pro české děti a rodiče, a tomu bychom měli přizpůsobit způsob narace tohoto příběhu. V původní japonské verzi pohádky se všechno děje, aniž bychom si mohli logicky odpovědět na jednoduché otázky proč, jak a kdy? A co bylo nejdůležitější, v původní japonské verzi chybělo ponaučení. Museli jsme tedy předlohu zcela přizpůsobit prostředí. Zkoušení bylo bez jakéhokoli režijního dozoru, s občasnou intervencí

⁴ *Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 15.

pedagogů, kteří místo toho, aby měli tendenci režírovat nás, dávali nám jenom pohled z venku a něžné indicie. Občas nastal chaos a my jsme nevěděli, jaké rozhodnutí z daných možností zvolit. Když jsme je ale vyzkoušeli všechny po sobě, většinou nám bylo hned jasné, která možnost je ta vítězná. Byla to ta nejefektivnější, která vypadala dobře, dávala nám smysl, popřípadě byla potřeba z hlediska tempa představení. *Momotará* hrajeme už čtyři roky od klauzur různě po České republice, byli jsme pozváni do Číny i Bulharska a i zde jsme po několika diskuzích došli k tomu, že bychom i nadále rádi pokračovali ve spolupráci na jiném loutkovém projektu v roce 2021. Absence režiséra způsobila, že se v jeho roli ocitl kolektiv. V těchto žánrově velmi odlišných představeních jako je *Momotaró* a *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* stále nacházím podobnost v atmosféře zkušebního procesu a kladu si otázku, čím vším to bylo, že i tak dlouho po uvedení daných inscenací máme velkou chuť spolupracovat i nadále. Jednou z odpovědí na to může být další atribut práce Gob Squad, a to podle mého názoru velmi silný. Jejich profesní a soukromé životy přirozeně po třiceti letech nemohly zůstat oddělené a mezi členy tak vznikla pevná přátelství. Podle jejich slov je nemožné tyto dva světy rozdělovat, naopak se počítá s tím, že se jejich vztahy odráží v tvorbě. Důvěra, která mezi nimi přirozeně vznikla, jim umožňuje stavět si před sebe výzvy. V knize *and the Impossible Attempt To Make Sense of It All* popisuje jeden z členů, jak může tato důvěra odstraňovat bloky dalších:

„Someone says ‘We can do this, let’s go out and do it’ and you might say ‘Oh, I can’t, you are asking too much, it’s too hard for me.’ If the others then say ‘We know you can do it’ I would try to overcome my inhibitions and try it because they know me and I trust that they wouldn’t put me in a situation which is bad for me. I am taking a risk that I am aware of. I know that if something I do is not working out I will be told by the others. Maybe that’s why we have become such a good friends or maybe it’s the other way around: because we trust each other we can make work together.“⁵

Je třeba přijmout fakt, že tvorba autorského představení, která je zhusta velmi intimní a tvůrci často sdílejí hluboce osobní prožitky, nemusí jít vždy jako po másle. Častokrát o sobě máme velmi osobité představy, o tom, co dokážeme a co už je příliš. Ale to, jak nás

⁵ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 16.

vnímá okolí, kterému důvěřujeme, může být silným prostředkem, jak zbourat nepravdivé představy o tom, čeho jsme schopni a čeho už ne. Prostředí, kterému nedůvěřujeme, nevěříme. A čemu nevěříme, to nemůže být „naše“ nebo „moje“. Čím víc se potom režisér nebo zkouška blíží k osobní výpovědi, prožitku herce, čím víc chce být intimní zpovědí, tím víc to performer – mě blokuje a stresuje. Pak u každé věty typu: „Přines tedy taky nějaký podnět... Pojďme se o problému bavit jako skupina...“ performer nabývá pocitů, že jsou to pouze slova, která sice zní týmově, ale v daném procesu s danými lidmi jsou pouhou utopickou představou. Mezi příslušníky skupiny se také přirozeně vynořují sympatie nebo antipatie, schopnost spolupráce, kompetice a konfrontace. U konfrontace jako takové často vyvěrají na povrch emoce, které odkrývají nejen individuální charakter, ale i mezilidské vztahy. Důvěra, která je vlastně předpokladem ke spolupráci s druhým člověkem, je očekávaná z hlediska výhledové skupinové kooperace. Přátelství v divadelním uskupení tedy podle mě, ale zřejmě i podle *Gob Squad*, ulehčuje spolupráci.

Pro *Gob Squad* je koncept představení a jejich práce jako kolektivu klíčovou záležitostí. V jejich výše zmiňované knize popisují, jak role autora, daná herecká role a performer spolu neoddělitelně souvisí. Každý musí své nápady vyzkoušet/otestovat a tím se konfrontovat s názorem celé skupiny. Každý má trochu jiný názor, jinou představu a slovo kompromis v autorském představení nikdo moc slyšet nechce. Kompromisem musí členové na něco přistoupit. Není ale optimálním prostředkem, jak rozpor vyřešit. Kompromis znamená ústupek jednotlivce anebo části skupiny. Vhodnější cestou k řešení je proto konsenzus, který je souladem a dohodou, a toleruje nesouhlasný postoj minoritní části. Ta se tak necítí odsunutá na druhou kolej.

„From our point of view, the collective memory and knowledge of the language of the film (whether it is a holiday video, crap TV or Hollywood films) is so rich that entering into this world immediately evokes a recognisable vocabulary familiar to all.“⁶

Členové kolektivu *Gob Squad* se nepokládají za herce, ale za performery. Věří, že nejsou dobrými herci a ani je herectví nezajímá. Dokonce uvádí, že je nikdy nelákalo tvořit fiktivní dialogy a už vůbec je nelákalo tvořit tyto dialogy pro neexistující postavy. Při

⁶ *Gob Squad*, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 42.

představeních se tedy vždy oslovují svými pravými jmény. Jejich dialogy často vznikají prostřednictvím vedených skupinových improvizací. Tento atribut jejich práce také souvisí s ansámblovým typem působení na jevišti a marně bychom v nich hledali hlavní roli nebo hlavního hrdinu. Každý člen má na jevišti přibližně rovnocenný prostor. Soubor sám je hlavním hrdinou, to je principem *God Squad*. Připomíná mi to výchozí situaci u zkoušení *Barunka is leaving*, kde jsme pracovali s kolektivními vzpomínkami na naše prarodiče. Celé představení se neslo v duchu kolektivní paměti performerů, ale také paměti diváků. V inscenaci se objevily jenom tři postavy, a to babička, dědeček a Barunka – vnouče, resp. vnoučata. Jako kolektiv jsme se v těchto rolích střídali a diváci s námi. Toto umožnilo divákům poměrně rychlé angažování se do atmosféry příběhu a jejich možnost identifikace s vnoučetem nebo se samotnou babičkou. Taky ústřední témata představení *Gob Squad* se většinou týkají vztahů mezi divákem a performerem, prostoru nebo uměle vytvořené sociální situací. Kolektivní paměť je jedním z přístupů, jak *Gob Squad* navazuje vztah s divákem. U studia na konzervatoři bylo od třetího ročníku jasné, kdo je hlavní postavou ve všech našich inscenacích. Na *DAMU* se tento aspekt vytratil a myslím, že mě na tento typ herectví, kde hrdinou je skupina, *DAMU* velmi dobře připravila. Nevzpomínám si, že bych se od začátku studia ocitla v autorském představení, které by mělo rozdělené role podle jejich důležitosti. Někdo by tento ansámblový typ herectví mohl považovat za zbabělé schovávání se za kolektiv. Já ale v kolektivním ansámblovém herectví vidím větší sílu než v interpretačním divadle s daným hlavním hrdinou. Jako divačce mi ansámblové herectví nabízí větší svobodu mé vlastní interpretace dění. Jako herečce mi nabízí svobodu, které jsem si nikdy nebyla vědoma. Právě teď si ale uvědomuji, jaké mám štěstí, že zkouším projekty, ve kterých je jen a jen na mně, jak daná zkouška dopadne. Nikdo mi nic nepředehrává, nikdo ode mě nic neočekává, tedy kromě toho, že budu na zkoušce přítomna. To přece bylo důvodem, proč jsem se pro divadlo vůbec rozhodla. Hledala jsem svobodu, kterou si ve své komunikaci se světem nikde jinde nemůžu dovolit. Je tedy přirozené, že jsem tuto svobodu nenašla v interpretačním divadle. Podmínky zkoušení nejsou vždy ideální – objevují se konflikty ve skupině, finanční nedostatek, časová a fyzická vyčerpání, přesto všechno svou práci ryze miluji. Takové přiznání může v diplomové práci působit poněkud hloupě, ale obětovala jsem divadlu celá svoje studijní léta, opravdu už nejsem naivní studentkou, která se chce stát slavnou herečkou. Občas mám k své práci velmi tvrdý postoj a atmosféra, která kolem kultury

v českém prostředí panuje, tomuto vztahu příliš neprospívá. Je to právě návrat ke kořenům mého vztahu k divadlu, který mi pomáhá v těžkých situacích nedostatku finančních prostředků, vyčerpání, nepříjemností na zkouškách, absence diváckého zážitku. Proč divadlo dělám a co moje práce pro mě samotnou znamená? Je pravdivým klišé, že divadlo je mou jedinou svobodou. Je jedinou jistotou toho, že můžu být sama sebou. I když třeba hraji ženu, která věří v ďábla. Objevuji v sobě to, co už dávno vím, ale nikdy jsem to neměla možnost pojmenovat. Na co pojmenovávat? U zkoušení jsem nejvíc uvolněná a tvůrčí, když tvořím intuitivně, příliš nemyslím a neanalyzuji. Divadlo to řekne za mě obrazem, zvukem, gestem nebo možná pouhou přítomností. Ano, divadlo je pro mě rituálem. Rituálem mé opravdovosti, mých bolestí, lásky, hněvu, frustrace, samoty. A když představení skončí a já vím, že ten večer byl pro mě rituálem nebo že jsem se v daném zkoušení mohla osvobodit sama od sebe, nepotřebuji žádná slova chvály. Divadlo mi umožňuje poznat se, dívat se na sebe s nadhledem a být dojata. Protože díky tomuto sebepoznávání přes divadlo o sobě přestávám pochybovat.

1.3 Na počátku

„The starting point for a piece of work can originate from many sources. A request from an institution might spark an existing idea, or the desire to work in a particular place, or to respond to a particular moment in time which might result in the beginnings of a new idea. The goal is to find an idea so clear that you can sum it up in one sentence. This is a fundamental concept. Then we begin accumulating images and moments and look for roles and structural principles. The pieces learn from one another. Often, the things that are abandoned, the ‚waste‘ produced in a working process, become the beginnings of something new.“⁷

Členové Gob Squad píší koncept spolu. Nepíší ho ale všichni současně. Jeden člen napíše daný úsek a tento úsek posune druhému, který ho doplní a takto postupují dál. Nakonec určitý člen dodělá finální verzi. Skupina pracuje v podobném cyklu jako nezávislé divadelní skupiny, které známe z českého prostředí, a musí si tedy žádat o granty

⁷ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 19.

dostatečně dopředu. To jim pomáhá si předem odpovědět na otázky: Co nás teď pálí? Co jsme si vzali z posledního procesu? atd. Někteří ze skupiny už nemají chuť znovu podstupovat přístupy, kterým byli vystaveni v předešlých zkušebních procesech a někteří naopak chtějí daný klíč prozkoumávat ještě hlouběji i v dalších inscenacích. Když se jim podaří shodnout se na směru, kterým společně zamíří, začne takzvaný kreativní ping-pong. Ve své knize tuto hru popisují tak, že někdo vysloví první ideu, jako například: „Nedávno jsem byl ve vaně a napadlo mě, že bychom udělali představení v hotelu.“ Pak se všichni členové soustředí na možnosti realizace této idey. Když se všichni shodnou na určité možnosti realizace, začnou psát přihlášku pro grantovou soutěž. Rozdělí se, někdo se věnuje psaní o lokaci představení, proč se má představení odehrát v daném prostoru a jak by to mohlo vypadat. Někdo další píše seznam techniky atd. Vymění si tyto koncepty, dokončí je a znovu se k nim vrátí až když začíná zkušební proces dané inscenace, aby zkontrolovali relevanci textů. Při prvních setkáních v týmu s *Annou Klimešovou* jsme se rozhodly, že budeme zkoumat lidovou magii a ženské rituály ve slovanském a keltském folkloru. Za určující jsme považovaly etnografická východiska našich rodných krajů a poměrně brzy jsme si uvědomily, že se musíme vyvarovat zromantizovaných představ lidových příběhů jako například u *Erbena* nebo u mysteriózních románů. Domluvily jsme se na tom, že inscenace bude vycházet z našich zkušeností a budeme hledat paralely v minulosti, ztotožnění s ženami tehdy a teď, a srovnávat situace, ve kterých se ženy ocitaly v historii, a ve kterých se ocitají v dnešní době. Klíčové pro nás byly také archetypální ženské vztahy jakými jsou například matka-dcera, přítelkyně – sokyně, léčitelka – nemocná atd.

Inspirační zdroje, které jsou neoddělitelnou součástí autorských, ale i interpretačních představení, členové *Gob Squad* denně přináší na zkoušky. Inspiruje je spousta filmů, knih, výstav, skladeb, každodenních situací. Jak *Gob Squad* tvrdí, snaží se tyto inspirační materiály dosadit do zkoušení okamžitě, aby viděli, jestli zkoušky ovlivňují správným směrem. Tyto podněty a nekonečné diskuze zabírají velkou část zkoušek. Častokrát jsem svědkem toho, že jsou tvůrci nervózní, protože už se nechtějí bavit. Mají pocit, že se nikam neposouvají a jenom ztrácí čas. Členové *Gob Squad* ale tvrdí, že doba strávená diskuzí není promarněná a přináší ovoce, které je ve výsledku jejich práce vždy vidět. U zkušebních procesů, kde vím, že nemám tolik času a tolik prostoru jako má například *Gob*

Squad u přípravy jejich inscenací, mám častokrát pocit, že mám množství nezodpovězených otázek, scén, se kterými nesouhlasím, nápadů, které jsem nestihla říct, vyzkoušet, nabídnout. Častokrát nesouhlasím ani se svým vlastním působením na jevišti, které je už ale dávno fixované. V jednom z posledních zkoušení jsem dokonce fixovala své jednání už po čtyřech zkouškách a do konce zkoušení jsem neměla možnost vyzkoušet žádný jiný přístup. Samozřejmě, mohlo to na režiséra zapůsobit natolik, že neměl potřebu nic jiného vyzkoušet. Ale takhle rychlým postupem, bez možnosti si téma osahat pro mě vzniká mnoho podotázek k tématům, o kterých hrají. Mnohokrát dospěji k bodu, kdy mě mrzí, že si tvůrčí tým neměl čas promluvit a vyslechnout si tyto moje podněty. Jestliže já mám deset podnětů, tak kolik takových nezodpovězených otázek má celý tým? Nakolik je pak upřímné slovo *kolektiv* za režisérovy jménem v programu a na plakátu? Režisér s inscenačním týmem se tématu věnuje už dlouho před uvedením a herci toho obvykle nejsou součástí. Často si tedy vytváří představu, se kterou se já pak můžu nebo nemusím ztotožnit. Jak se blíží zkušební proces, hereckému týmu přijde od toho inscenačního spousta zajímavých inspiračních zdrojů, které si mají nastudovat. Tenhle materiál je pro mě základní stavební kámen. Opravdu si dávám námahu, všechno si přečtu, podívám se na všechny filmy, přednášky, účastním se poznávacích výjezdů, udělám několik rozhovorů. Přináším do skupiny další inspirační materiály a posléze o inspiracích diskutuji a formuluji si, co je důležité si ze všeho toho odnést. Když pak cítím, že moje snaha byla úplně marná, když doopravdy nezáleží na tom, co si myslím, co je mi příjemné, jaké mám návrhy, je to neobyčejně frustrující a stávám se hercem-loutkou-objektem. Častokrát se proto dostavuje pocit méněcennosti a podřazenosti režisérovi/režisérce. Nejvíc mě na tom frustruje, že vidím, že to není záměrné. Opravdu jsem se nesečkala s režisérem, který by chtěl, abych měla pocit, že mu nemůžu říct své nápady, a aby se mi projekt každou další zkouškou vzdaloval. Tento pocit jsem nezažila jenom v praxi po škole, ale začal se objevovat při studiu. Tento aspekt budu rozebírat v poslední části diplomové práce.

Tvůrce, který tvoří sám teď a tady, může mít tendenci blokovat velké množství svých nápadů majících potenciál. Při kolektivní práci je šance, že dobrá myšlenka nezapadne, podstatně vyšší. Tam, kde by osamocení autor nápad zahodil, ho ostatní přesvědčí, že může mít smysl se tímto směrem vydat. V první den zkoušení v prostoru se *Gob Squad*

snaží vzpomenout si na to, proč napsali před dvěma lety do přihlášek o granty to, co napsali. S jakým pocitem a s jakou ambicí přistupovali k tématu tehdy a co se vlastně změnilo? Jak jejich pohled na danou problematiku vykrystalizoval a kde jsou teď? Co je na tom ještě pořád zajímavá? Vždy jsem měla trochu obavy z toho, že se jednou objevím v dlouhodobém zkušebním procesu, jako v případě *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Měla jsem strach z toho, že časem ztratím chuť a původní náboj, který ve mně dané téma zpočátku vyvolávalo. Častokrát jsem zažívala tuto ztrátu zájmu o téma. Je to snad přirozené. Stejnou obavu jsem taky měla u téhle diplomové práce. Vyberete si téma, které Vás zajímá, najednou máte důvody, proč si studium prodloužíte a doufáte, že vás bude téma zajímat i za rok. Ale kdo ví, jaká témata v souvislosti se svou prací budete řešit? Mám štěstí, že nejen u zmíněného představení, ale i v této diplomové práci mně zájem o téma neopustil. Myslím, že v obou případech byly moje obavy liché, protože poskytnutý čas mi přinesl nadhled, ne nezáměr. Tento nadhled mi přináší hlubší, koncentrovanější ponor do práce. Můžu se na téma podívat z mnoha úhlů, formulovat si svůj postoj k němu, odpovědět si na otázky nebo se naopak smířit s tím, že ještě nepřišel správný čas na to, si na některé otázky odpovědět. Mít možnost pracovat na dlouhodobém projektu je pro mě neocenitelnou zkušeností. Ve většině představení ale máme v kolektivu jenom pár týdnů do premiéry. Všichni kolem mě mluví o tom, jak je doba, ve které žijeme rychlá a naše pozornost povrchní a roztěkaná. Možná mi proto dlouhodobá práce, která nespěchá, přináší až meditativní tvůrčí stimul.

Gob Squad se po dlouhé odmlce, kdy zkouší a hrají jiná představení zaměřená na jiná témata, odehrávající se v jiném prostředí, navrací k tomu, co si přáli zažít v procesu, ke kterému konečně došli. Ale jak přetavit staré představy do inscenace? Když už mají v *Gob Squad* pocit, že mluvili dostatečně dlouho, velmi rychle se přesunou z diskuze ke zkoušení a rozvíjení svých nápadů. Tahle rychlost by pro mnoho tvůrců mohla být stresující. Udělat krok od stolu, kde si všichni jenom hází nekonečné množství nápadů, kdy je všechno možné a každý popustí uzdu svých fantazií, a jít se se utkat se svými představami před ostatními kolegy, je rychlé vystřízlivění. *Gob Squad* ale na tento stud má řešení. Je snadné pouze pozorovat kolegu a pak připomínkovat to, co jste právě viděli. Proto se kolektiv neustále střídá. Pokud část z nich předvedla, jak svou představu zamýšlela a ostatní jenom pozorovali a komentovali předvádějící, druhé kolo jsou na řadě právě oni.

Velmi brzy se tedy každý konfrontuje se svou představivostí a všichni jsou na stejné lodi. Kolektiv v další fázi zkoušení pracuje na improvizacích, které jsou velkou součástí procesu. Vytváří situace a koncepty, ve kterých si můžou vyzkoušet různé přístupy. Nikdo nezastává pozici režiséra, a proto je pro ně v tomto stadiu důležité, aby se v prostoru střídali; část pozoruje a část improvizuje. Tento princip jsme aplikovaly i s *Annou Klimešovou*. V začátcích jsme byly skoro pořád v prostoru spolu. Režisérka chtěla, abychom si na sebe v prostoru zvykly, naladily se na sebe, naslouchaly si v situacích. Ale už tehdy jsme mnohokrát měly individuální úkoly, respektive úkoly pro dvě až tři členky, takže jsme měly šanci se navzájem pozorovat. Kupříkladu, později u intenzivního procesu v *Arše*, každá z nás dostala úkol na jedno z těchto témat: strach, kletba, tajemství, věštba, samota atd. Během dvaceti minut jsme si měly připravit krátký výstup na téma, které nám přidělila režisérka. Mým úkolem bylo ukázat věštbu. Napadlo mě zkombinovat několik principů, kterými jsme se během celého zkoušení zabývaly. Svůj výstup jsem začala jednoduchým pohupováním se na příjemnou hudbu. Jelikož jsme pracovaly s pohybovým principem kontrastu, napadlo mě, že bych mohla po chvíli tance začít ztrácet rovnováhu. Čím dál tím víc se mi u tance podlamovaly nohy, až už jsem nebyla schopná vstát a udržet rovnováhu. Doplazila jsem se tedy k oknu, kde jsem si připravila další z principů, se kterým jsme pracovaly už déle. Každá máme totiž v inscenaci svou rekvizitu, představující nějaké tajemství, které si naše archetypální postava nese. Touto rekvizitou se staly krabice, krabičky, truhlice různé velikosti a barev. Doplazila jsem se tedy k této krabici, kterou jsem otevřela a vyndala z ní knihu, sešit a pero. Tato část improvizace vznikla z přátelských večerů, kdy u sebe měla jedna z nás knihu a vtipkovala o jejích věšteckých schopnostech. Vyzvala lidi, kteří s ní seděli u stolu, aby se knihy zeptali na jakoukoli konkrétní otázku. Když tak udělali, měli začít knihou listovat a přestat, až když to tak cítili. Pak přečetli první větu, na kterou jim padl zrak. Bylo zábavné, i strašidelné zároveň pozorovat, jak zafungovala obyčejná náhoda. Jelikož tyto její věštecké pokusy byly v naší skupině proslulé, rozhodla jsem se použít je u své improvizace na téma věštba. Listovala jsem knihou a vypsala si první věty, na které jsem narazila, do sešitu. Po chvíli jsem nahlas věty zazpívala. Použila jsem další z principů, které jsme znaly z předchozích fází zkoušení, a to píseň *Am I born to die*. Písní jsem chtěla vyjádřit věštbu vlastní smrti, kterou si předpověděla *Isobel Gowdie*, žena pocházející ze Skotska, která se v roce 1662 přiznala k čarodějnictví. Tuto ženu pravděpodobně popravili s dalšími, které byly z tohoto

činu podezřelé. *Gowdie* během šesti týdnů podala čtyři detailní svědectví o skupině, které součástí údajně byla, a která se měla scházet za účelem čarodějnictví. Název naší inscenace vzešel z věty, kterou *Gowdie* vyslovila v jednom ze svých doznání před tribunálem. Tato věta byla podle jejího tvrzení úvodem několika veršů, pomocí kterých se změnila na zajíce, aby utekla pronásledovatelům. Poté, co jsem zazpívala věštbu o své smrti, jsem se opatrně postavila na nohy a opakovala větu: „Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností“, s naléhavostí a vírou, že uniknu své věštbě. V poslední fázi mé improvizace jsem znovu čerpala z úplných počátků zkoušení, a sice pohybovým ztvárněním proměny v zajíce. Zopakovala jsem to, co jsem dělala před časem v ateliéru, a začala jsem se škrábat po celém těle. Začalo to malými tiky, kdy jsem si představovala, že mi narůstá srst na pažích a postupně po celém těle. Fyzicky jsem gradovala tyto pohyby, až jsem se „proměnila“ v zajíce, který přeběhl celý prostor a pak se vrátila zpátky do „svého“ těla. Tato proměna mi tedy nepřinesla únik, jak jsem doufala, ale smíření se smrtí, která podle věštby brzy nastane.

„–Sometimes there is lots of free space. There is no prevailing pressure, the premiere is far away and you can simply play with the situation. Usually a couple of us try to structure the best of one or two weeks work in order to see how piece functions best, the others are working on another smaller idea in order to perfect it.

–You develop it in a small workshop group and then come together again and show each other what you have been thinking about.“⁸

Gob Squad často pracuje se strukturou, která kombinuje nacvičené situace s improvizací, která fungovala dřív a do těchto atributů se snaží vložit nějakou nepředvídanou akci. Tyhle tři prvky skupina variuje a hledá v nich jazyk vhodný pro dané představení. Pohybují se mezi dvěma body, na hranici mezi improvizací a pevným rámem situace. V pozdější fázi zkoušení situace skládají postupně za sebe, přestože jsou ještě povrchní a nezpracované do detailů. Z vlastních zkušeností mám dojem, že pokud k této fázi dojde příliš brzy, znemožní to často další možný překvapivý vývoj, překvapivý pro inscenační tým a herce. Častokrát soubor setrvá u tohoto rámce, který mi připomíná vánoční stromek, který už zbývá jenom ozdobit. Pak už žádná další možnost formy představení nevznikne a hrozí

⁸ *Gob Squad*, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 24.

stagnace. Myslím, že u *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* jsme měly dostatek času vyzkoušet si spoustu improvizací, a za některé jsem mimořádně vděčná. U spousty z nich jsem naopak vděčná za to, že se v představení nikdy neobjevily. Ve chvíli, kdy jsme se ocitly v divadle *Archa*, jsme příliš rychle našli klíč k představení, u kterého jsme zůstaly. S režisérkou jsme nedávno došly k názoru, že v tomto představení se neobjevuje ani jeden konflikt. Konflikt se v dotaznících, které jsem již zmínila, objevoval často jako přání toho, co by jednotlivé členky chtěly v představení zažít. Objevoval se v nich jako něco, co si každá z nás chtěla vyzkoušet a rozvíjet. Ženský konflikt nás také zajímal jako samostatné téma. Konflikt zde ale nakonec náleží jenom jednotlivci a tím se z představení stává spíš poetické pásmo několika výstupů. Zřejmě to bude tím, že jsme se všechny příliš brzy spokojily s nahozenou strukturou představení ve zkušebně.

1.4 Být pohotový

„With the benefit of hindsight you could say that we have a rule of ‘Four Rs’: Rules, Rhythm, Reality and Risk. Those are the four key ingredients whether in the theater or out on the streets. You have to have something of each.“⁹

V představeních *Gob Squad* není zafixovaný každý moment. Je to záměr, díky kterému skupina večer co večer nehraje stejnou hru. Tato svoboda některých momentů vystoupení přináší zvýšenou koncentraci a neustálou připravenost performerů. Performer musí mít kontrolu nejen nad sebou, ale i nad situací. Kolektiv se snaží těžit z tohoto rizika, která přináší náhoda a být na něj připravená. Je to určitý střet s realitou divadelního a nedivadelního času. Střet s hranicí každého diváka a jeho momentálním naladěním nabízí *Gob Squad* nové podněty v reálném časem. Soubor tedy naschvál vyhledává toto napětí mezi performerem a divákem. Vidí v něm totiž neopakovatelnost momentu, jedinečnost představení, exkluzivní večer. I z tohoto důvodu se jejich představení nesou spíše ve znamení otevřených situací a improvizací než fixovaného rámce. K této herecké exkluzivitě jsem se nejvíce přiblížila v projektu *Montovna*, který se věnoval vztahu práce a volného času. Na konceptu se podílel *Petr Erbes* a *Ladislav Karda*. Každých patnáct minut bylo do *Montovny* vpuštěno pět diváků, kteří museli zazvonit na zvonek a performer

⁹ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 30.

jim otevřel dveře do pokoje. Ke každému divákovi se performer měl chovat jako ke svému partnerovi ráno u snídani před odchodem do práce. Měli jsme na výběr několik situací, které jsme s diváky mohli patnáct minut improvizovaně provádět, jako například pití čaje, sledování seriálu, povídání si o tom, co nás v ten den všechno čeká atd. Po patnácti minutách jsme s diváky odešli do práce, kde se role performerů změnila na roli nadřízeného celé skupiny. Rozdělili jsme skupinu a každého jsme posadili k jeho pracovnímu počítači, kde měl plnit sice jednoduché, ale úmorné úkony. Volná improvizace pokračovala. U jedné skupiny mohl být nadřízený sympatický, přátelský a chápavý a u jiné se mohl stát někým, komu by diváci nejraději dali výpověď. Když skupina splnila úkol na sto procent, poslal je nadřízený na pauzu. Tam se performer znovu proměnil v kolegu, který se diváků přátelsky vyptával na jejich volný čas, koníčky nebo zkušenosti z předešlé práce. Po uplynutí času se diváci museli vrátit na své místa k počítačům a splnit další úmorný úkol na sto procent. Za odměnu jsme je po splnění těchto úkolů pozvali do relaxační zóny, kde se naše role proměnila naposled, nyní v něco jako „duchovního vůdce“. Vyzvali jsme diváky, aby si odpočali u některých objektů, které se v místnosti nacházely. Museli si vybrat objekt, kterému budou věnovat svou pozornost po dobu třiceti minut. Například srovnávání písku, chození na běžeckém páse, koukání na kámen, žehlení žehlicí desky atd. Poté jsme znovu vstoupili do pokoje a čekali na zazvonění zvonku a další diváky. Míra improvizace, kterou vyžadoval tento projekt, mi otevřel cestu k velkému množství dalších reakcí. Vyžadovalo to ode mě extrémní dávku koncentrace a připravenosti na jakoukoli možnou situaci. Rychle jsem pochopila, že situaci nemůžu předvídat, a za všech okolností se musím držet dané role, která se ale zároveň musí dostatečně odlišovat od té, kterou jsem ztvárnila před patnácti minutami. Byla jsem často překvapena sama sebou a svou pohotovostí. Neměla jsem ovšem na výběr. Sebeanalýza, které se pořád podrobuji u jiných představení najednou zmizela. Po každém dnu jsem byla velmi vyčerpaná, a proto k sebehodnocení v podstatě nedocházelo. V tomto typu projektu je to stejně zbytečné. Za hodinu přijde další skupina s úplně jinou energií a já se budu muset přizpůsobit. Hodnotit jsem ale mohla své reakce, svou pohotovost a tu si mohla stále víc a víc trénovat.

Texty si performeré v *Gob Squad* píšou sami, takže mají nejen při zkouškách, ale i později před diváky úplnou kontrolu nad tím, co říkají. Rozhodli se věnovat svou pozornost

každodennímu autentickému projevu a odmítají používat poetický styl jazyka. Někteří z nich dokonce odmítají učit se své texty nazpaměť, protože projev pak ztrácí na opravdovosti. Pojmenovávají tento jev jako „objevování“ textů a výhodou pro ně je, že mají možnost je „objevit“ každé vystoupení znovu a znovu. Tvrdí, že tím jednodušeji navazují vztah s divákem, který z jejich projevu nabývá dojmu, že na něho nic nehrají a že jsou opravdoví, což je principem celé jejich tvorby. Při posledním projektu jsem dostala jeden velmi křehký monolog, naučila jsem se ho během jednoho dne. Druhý den jsem ho už předváděla režisérce a jelikož jsem text neměla uložený v dlouhodobé paměti, přemýšlela jsem nad ním, jako by právě vznikal a nepřidávala jsem mu skoro žádný další obsah. Dá se říct, že jsem v ten moment s tímto monologem zápasila. Ležela jsem při tom na zemi ve velmi krkolomné pozici a slyšela jsem, jak se režisérka směje. Byla nadšená. Když jsme se k monologu posléze po týdnu a pak po dalších vraceli, vytratila se z perfektně naučeného textu všechna lehkost a zainteresovanost. K druhé části textu jsem dostala zadání, abych vykonávala jednoduchou činnost. Ovšem čím víc jsem se textu věnovala, tím víc mi při zkouškách vypadal a vyzníval neupřímně a cynicky. Členové *Gob Squad* mají jenom připravené body, o kterých mluví, ale mění styly projevu, vyprávění, protože chtějí využít skutečnosti, že neexistuje jenom jeden správný způsob sdělení. Tím musí členové reagovat na diametrálně odlišné reakce diváků každé vystoupení. Na promluvy, které jsou improvizované, vytvořila skupina několik pravidel, kterými se řídí. Vytváří si otázky, anekdoty, případně si stanoví pevnou strukturu, jak větu začít. V inscenaci *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* jsme dostaly za úkol napsat texty na různá témata. Některá zadání byla jenom pro konkrétní performerku a některá byla společná. Dalším úkolem bylo sepsat seznamy na téma: *fuck...*, *I am sick of...*, *I am grateful for...*, *I am proud of...* Později se z těchto seznamů stala koláž textů, který v představení používám já a *Maëlane Auffray*. Styly textů, které se v představení objevují, se od sebe diametrálně liší. Kombinujeme staré texty lidových písní s novými texty písní moderních, improvizované texty, kdy komunikujeme s diváky, a autorské texty. Já a *Maëlane Auffray* jsme dostaly jenom seznamy, které byly složeny se seznamů všech členek skupiny. Mým seznamem je *fuck...* a skládá se z výčtů sto šesti sloves, které všechny zmiňujeme ve svých seznamech. Jelikož jsem tento text měla přednést jako *Isobel Gowdie* před tribunálem, kdy svým doznáním přijímá svůj trest smrti, věděla jsem, že tento moment nesmí sklouznout do patosu. Postava *Gowdie* mi po výzkumu přišla

velmi křehká a její rozhodnutí velmi odvážné. Na relevanci její výpovědi samozřejmě v tento moment nezáleželo. Tady je krátký úryvek textu, který ve finální verzi představení říkám:

Fuck living
Fuck giving
fuck question
fuck answer
fuck pain
fuck leaving
fuck gain
fuck vertigo
fuck feeling
fuck crying
fuck screaming
fuck loving
fuck life
fuck believe
fuck god
fuck heaven
fuck sky
fuck ground
fuck decision
fuck time

Těsně před tím, než začnu seznam odříkávat, ztvárňuji posednutí d'áblem. Je to přehnaný moment představení, kde se opravdu nijak necenzuruji. Gradu je také rytmus bicích. Když se napětí maximálně vystupňuje, situaci během vteřiny utnu. Shodím ji, jako by to byla jenom „show“ pro diváky, a jdu si pro mikrofon. Začíná koncert, kde textem je zmíněný seznam. Zhudebněním tohoto textu jako extatického rapu jsme chtěly docílit nadhled nad celou situací, celým představením, nad námi jako postavami a nad vciťováním se diváka do těchto situací. V mém textu se objevuje tento úsek:

fuck case
fuck the way
fuck the place
fuck the hour
fuck you
fuck me

Důležitá pro mě byla připomínka, abych neútočila na diváka, ale abych s ním naopak díky textu navázala kontakt. Proto tento text musím přednést s lehkostí a spíš jako pozvánku ke společné bezmyšlenkovité náladě, kdy nezáleží na tom, co si kdo myslí. Nejde o to, že bych vše, co vyjmenovávám nenáviděla, ale jde spíš o to povznést se nad všemi problémy světa, nad svou vlastní sebelítostí a vychutnat si moment svobody. V jedné chvíli shazuji sebe jako člověka, život, lásku a v další chvíli shazuji scény, které diváci viděli, shazuji diváky atd. Cílem není nikoho urazit, ale naopak nabídnout na chvíli příjemné prázdno. Už není nic, co mě v tomto momentu může odvést od sebe sama. Mým cílem bylo převést do divadelní podoby *mindfulness* meditaci, kde cítíte, jak k vám přichází myšlenka, úzkostná obava, sebelítostivá myšlenka a vy si konečně dovolíte ji nehodnotit, ale jenom pozorovat. Tento stav je pro mě velmi očištný a tento výstup v *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* je podobně očištným. Všímovosti neboli technice *mindfulness* se věnuji zatím jen krátce, ale už teď na sobě pozoruji některé účinky této dovednosti vnímat a uvědomovat si přítomný okamžik. Dostavují se změny nejen v osobním, ale i v pracovním životě. Jelikož si člověk *mindfulness* meditací uvědomuje, co právě prožívá, co se v něm odehrává, nabízí tato technika jistý nadhled nad vlastními emocemi. Například ve stavu úzkosti mi technika *mindfulness* pomáhá vnímat úzkost jenom jako emoci, která se objevila, a neztotožňovat se s ní. V opačném případě se mě tato konkrétní úzkost začne zmocňovat. Pokud ji vnímám jenom jako emoci, která se objevila, neztotožňuji se s ní. V těchto meditacích se pořád vracíte k vlastnímu dechu. Myšlenky, emoce, které k vám přicházejí, nejsou na rozdíl od klasické meditace nevítaným návštěvníkem. Tak jsem to totiž u meditace často cítila. Stresovalo mě, když mě napadaly jakékoli myšlenky, protože meditace je přece stavem, kdy myslet nemáte. Máte se stát prázdnou nádobou. U *mindfulness* se stáváte vnějším pozorovatelem

vlastních myšlenkových pochodů, vlastních emocí, a nemusíte se tedy stresovat, že tam jsou. Na divadelních zkouškách jsem si všimla, že začínám být pozornější a soustředěnější. Nevyhledávám momenty, kdy bych svou pozornost od zkoušení odváděla. Neláká mě kouknout se mimoděk na hodinky ani si domlouvat, kam skočíme po zkoušce na oběd. Ze zkoušek si také pamatuji více; dříve jsem si všechno, co jsem si chtěla zapamatovat, musela podrobně zapsat. Nepřistihnu se tak často, že by se mi na zkoušce zatoulala mysl někam mimo. Všimla jsem si, že nehodnotím tak negativně své výkony na zkouškách. Také jsem přestala podvědomě hodnotit i své kolegy, jako by mě kvalita jejich výkonu tolik nezajímala, spíš se orientuji na sebe a na možnost reakcí, které mi kolega svým výkonem nabízí. Možná mi tato technika nabídne i emoční odstup od hodnocení mých výkonů režisérem, od kritiky jako takové, od frustrace u momentů, kdy se mé nápady nepoužijí. Je to určitě cesta, kterou bych se chtěla začít ubírat. Jestli mi mindfulness nabízí osvobození od sebehodnocení, není pak dalším logickým krokem to, abych techniku všímavosti aplikovala, i když někdo hodnotí i mě? Možná bych se dokázala zbavit pocitu křivdy, na hodnocení bych pohlížela s nadhledem, dokázala jej vnímat jenom jako pouhou informaci, kterou teď musím zpracovat a posléze začlenit do procesu zkoušení.

1.5 Hra

„Buď pouze zobrazuji, demonstruji, či ukazuji nebo hraji, třeba skrytou, ale hru. Hru s divákem, o diváka, pro diváka. Ale opět – neznamená to upozorňování na nepravost nebo zdůrazňování herního rámce, ve kterém se pohybují. Hravost se klene nad celou divadelní událostí, proplétá se jako tepající žíla od začátku do konce, musí být zakomponována jako živoucí složka organické struktury probíhajícího představení.“¹⁰

Jak už jsem zmínila v předchozích kapitolách, členové *Gob Squad* nejsou herci. Tvrdí, že je pro ně nepředstavitelné, aby hráli roli, kterou napsal někdo jiný než oni sami. Performerství a autorství je pro ně jedno a to samé. Taky jsem zmiňovala, že si jako

¹⁰ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 29. ISBN 978-80-7331-222-0.

postava v představení nevytváří nové jméno, ale zůstává jim to jejich. Jelikož si každý postavu vytvoří a napíše, je pochopitelné, že se v ní nějaká část samotného performerera odrazí. To, jaká část to bude, záleží na konceptu, atmosféře či aktuální potřebě. Performeři si tedy mohou vyzkoušet nové možnosti jejich bytí v extrémních situacích. Samozřejmě by člověk nic z dané představy v reálném životě neudělal, ale v rámci performance si můžete osahat mnohé extrémy a možnosti svého já. Během zkoušení si členové nevytváří role, za které by se mohli schovat, ale charaktery, které vznikají z jejich vlastní osobnosti. Je nutné podotknout, že *Gob Squad* nepředstírá, ale hraje si.

„Gob Squad have, since their inception, been mistrustful of the classical methods or representation used in conventional theater and have instead worked on the process of the construction and deconstruction of clichés, images and identities. If roles are taken on, they are more tried out and tried on as if their personal resistances and mannerisms, can never quite disappear. Roles and identities are temporarily created before our very eyes in order to demonstrate their artificiality and in the end, to deconstruct them again or throw them away entirely.“¹¹

God Squad ve své knize tvrdí, že je nezajímá žádná daná herecká metoda a že se koncentrují na to, aby byly schopni předat divákovi touhy a sny charakteru, který právě zobrazují. Toho dosahují nadhledem nad danou situací, pozorováním sebe sama jako performerera, jako charakter, za který promlouvají. Objevují tím hranice mezi skutečností a touhami charakteru. Tuto rovnováhu přirovnávají k *drag* vystoupením, kdy na sebe muž vezme podobu ženy, jejím vystupováním a zjevem. *Drag queens* podle jednoduché definice na *wikipedii* svou stylizací, vystupováním, ale i oděvem a líčením, dosahují uměleckých, komických, dramatických nebo satirických efektů. Přirovnávají potěšení z přebírání ženského charakteru *drag* ke svému potěšení z přebírání charakterů těch druhých. Častokrát je zadání velmi jednoduché, například: „Buď hrdinou, co chce zachránit svět!“ Jiné zadání vyžaduje jenom jednoduché bytí na večírku. Takový nekonkrétní úkol poskytuje nekonečné množství možností a přístupů a je jenom na daném performerovi, jak se daného úkolu zhostí právě v daný večer.

¹¹ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*, Nottingham, 2010, s. 50

„Dosáhnout ‚skutečností‘ na jevišti lze pouze přes hru.“¹²

Jelikož je v představení velký prostor pro improvizace a komunikace s divákem nebo kolemjdoucím, musí členové skupiny počítat s nepředvídatelnými situacemi. Při práci s kamerou můžou být sice některé body naplánované, ale nejde se tady opřít o žádný fixní scénář. Performer improvizuje na dané téma, situaci v prostoru. Častokrát se kolemjdoucí k improvizaci přidají a vzniká nová situace nebo to danou situaci posune jinam. Občas jsou dokonce kolemjdoucí či diváci vyzváni, aby odpověděli na otázky, přečetli text, vykonali akci. Fakt, že *Gob Squad* nabývali zkušeností po mnoho let, zvětšil jejich repertoár reakcí. Neznamená to však, že nemohou dojít k bodu, kdy si budou muset přiznat selhání a znovu se zamyslet nad tím, proč tentokrát intervence nevyšla. Pokud ale příčinu definují, umožní jim to další krok k rozšíření jejich repertoáru reakcí a improvizace. Aby zabránili těmto selháním, kladou si otázky typu: Jak oslovit kolemjdoucího? Jak začít komunikaci a jak ji ukončit? Jak mohou z konverzace vyplynout zajímavé performativní obrazy a jak se ptát? Členové skupiny také neovládají jenom jednu postavu. Většinou se naučí dvě, a to z praktických, ale i uměleckých důvodů. Ty praktické jsou zřejmé. Uměleckým či tvůrčím důvodem je osvěžující možnost vidět, jak váš kolega hraje vaši postavu. Tuto zkušenost jsem nikdy nezažila, snad jenom v nazkoušené alternaci v interpretačním divadle a neumím si představit, jaké plody by mi tento způsobu nahlížení na mou postavu přinesl. Je to ale jistě zajímavý podnět. Většinou si herci své role – pokud jsou zajímavé – dost chrání a zkoušet s alternací jim není nikterak příjemné. V jiných typech divadla je však tento postup z různých (především technických) důvodů nutností, například v baletu nebo v opeře. Nevím, jestli tito pěvci a tanečníci vidí své kolegy při práci na stejné roli. Je to ale dobrý způsob, jak se otevřít jiným přístupům ke stejné práci.

Myslím, že hravá energie na zkouškách a celkově hravý přístup k herectví je jedním ze základních principů, které mě jako autorskou herečku ženou vpřed. Katedra alternativního a loutkového divadla tento princip ve studentech podporuje a tato hravost je

¹² HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 31. ISBN 978-80-7331-222-0.

všudypřítomná, u stylu vedení pedagogů, v konkrétních zadáních a v procesu zkoušení klauzurních vystoupeních obzvlášť. Radostný pocit hry mi nabízí pocit rovnosti rolí v procesu, být hravý je základním nástrojem herce a takováto atmosféra tvoří ideální podmínky pro to, abych byla kreativní a uvolněná.

1.6 Shrnutí

Gob Squad tvoří kolektivně. Jejich práce je pro mě velice inspirativní, protože jejich diskuze volně přetéká do zkušebního procesu a zase zpátky. Hranice mezi diskuzí a zkouškou se smývá. Jejich diskuze jsou jádrem jejich tvorby a jsou stejně relevantní jako samotné zkoušení v prostoru. Rok po premiéře představení *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* už můžu říci, že naše neformální diskuze a výzkum, který s nimi souvisel, určil směr celého představení. Určilo to náš pohled na témata, náš přístup k improvizacím, k tvorbě textů a také náš druh očekávání z výsledného tvaru. Tím, že jsme stále balancovaly mezi výzkumem, fakty a našimi zkušenostmi, pocity, jsme dosáhly – minimálně pro nás – autentické interpretace.

Naše skupina byla založena na silných přátelských vztazích, podobně jako tomu je ve skupině *Gob Squad*, a toto přátelství a důvěra s tím spojená přinesla do procesu možnost odstranění autocenzury. Před svými přáteli je zbytečné cokoli předstírat i když chcete být profesionální; všichni cítí, co vám dělá problém. Nebylo třeba kontrolovat se v připomínkách ani v diskuzích s režisérem, a to členkám naší skupiny nabídlo vhodné podmínky pro svobodnou tvorbu. Jistota, že moje křehké pocity, se kterými do zkoušení vstupuji, nebudou zesměšněny nebo odsunuty na druhou kolej, přináší možnost spolehnout se na skupinu za všech okolností.

Cíl skupiny byl dán čímsi, co ještě neexistovalo. Neexistovalo v naší představě, neexistovalo v textu. Tím jediným, co naznačovalo výsledný tvar, byly odpovědi na otázku v dotazníku: Jaké obrazy vidíte obrazy, když myslíte na představení? Mou odpovědí bylo: „Slyším, jak zpíváme *Ej smutná breza*. Sedíme. Koukáme do hor, ve kterých je mlha.“ Na počátku existovalo téma a nálada, vyvěrající ze všech inspiračních materiálů a z energie, se kterou jsme pracovaly. Existuje něco, co vás pálí a do určité míry formuje. Zájem o to „něco“ se postupně prohlubuje a sdílení ve skupině přináší nové zkušenosti. Zkušenosti skupiny sílí možností sdílení. To je pro mě poselstvím způsobu práce *Gob Squad*. Je to

mnohem složitější druh zkoušení, kdy sice musíte jasně nastavit pravidla, role, druh komunikace, ale musíte také být schopni se v rámci těchto pravidel přizpůsobovat. Účinně definovat cíl, jevy a kontext, být schopný domluvy a být schopný domluvu dodržet, mít plán, jak se k cíli dostat. Toto všechno je základem strategického myšlení, které nás odmění pocitem, ve kterém nejsem už jenom já sama, ale jsme v něm „my“.

2. Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností

Záměrem bylo věnovat se původním ženským rituálům, jejich smyslu a také jejich úbytku v dnešní době. Co se týče estetického projevu, zajímal nás folklor a jeho různé formy, které byly velmi bohaté svou rozlišností v místech, odkud pocházíme. Strach z nadpřirozena vyústil v minulosti v krvavý hon na tisíce nevinných žen. Střet s křesťanskou vírou byl hlavním důvodem těchto krveprolití. Lidstvo na magii vždy něco přitahovalo a stále přitahuje. Tajemno magických praktik ještě nevymizelo, je to něco, co lidstvo přesahuje.

Ve výzkumu jsme nemohly vynechat slavné publikace, které současného člověka lákají svou magičností. Například *Žitkovské bohyně*, které už byly předlohou několika představení v českých divadlech atd. Tyto inspirace nám udělaly jasno v tom, čemu jsme v našem představení chtěly zabránit, a to právě zromantizované představě o tomto tématu ve společnosti. Ve výzkumu jsme se tedy musely posunout hlouběji k autentickým zdrojům, a to jak vizuálním, tak i textovým a hudebním. Dalším krokem bylo přiblížení se z historie do současnosti. Dnešek nabízí množství „ezoterických“ zdrojů, kterým jsme se účelově vyhýbaly, přestože jim nelze upřít jistý komický potenciál. Naším cílem naopak byly historicko-etnografické výzkumy. Zajímalo nás, jaké tradice se kde praktikovaly a proč. Jak konkrétně byly prováděny a kým přesně? Jakým jazykem se v dané oblasti mluvilo a jaké texty používané u těchto tradic a rituálů se z té doby zachovaly?

Od začátku jsme plánovaly představení přesouvat z místa na místo a nehrát ho jenom v divadelním prostoru. Záměrem bylo uvádět představení hlavně v plenéru, jelikož téma čarodějnictví je odjakživa spjata s přírodou a jejími zákonitostmi. Ženy, které k léčení používaly byliny, byly nazývány čarodějnicemi. V historických příbězích se zmiňuje silná vazba rituálů na přírodu a její proměnu. Domnívaly jsme se, že tahle inscenace do přírody patří. V tomto kontextu musely i *Klára Fleková* a *Karolína Kotrbová* přemýšlet nad scénografií. Zvolily minimalistické řešení, kde scénu tvoří hlavně malé předměty. Ty fungovaly zároveň jako magické objekty. Každá rekvizita má speciální využití, a tak se i k rekvizitám v inscenaci chováme. To, že беру do rukou část svatebních šatů je rituál, když otvíráš svou krabičku, vykonávám rituál, a i když vezmu do ruky mikrofon a začnu

do něj mluvit, přistupuji k tomu jako k další vzácné ingredienci, ze které všechny vaříme zvláštní divadelní lektvar.

2.1 Výzkum

Jelikož jsme chtěly vycházet z čarodějnických procesů v historii a z tradic regionů, neobešly jsme se bez výzkumu. Aby inscenace byla opravdu autorská, musely jsme, podobně jako například v představení *Paměť krajiny (1. část – vlak Richarda a Samuela)* od *Petry Tejnorové*, vycházet z regionů, kde jsme se narodily a vyrůstaly. Náš tým je z tohoto pohledu velmi pestrý a přináší tedy širokou paletu přístupů k různým rituálům. Důležité pro nás bylo pochopit zákonitosti těchto odlišných a specifických regionů. Tuto výzkumnou fázi vnímám jako „předfázi“, která se prolнула z tou zkušební a nelze říci, zda jsou tyto fáze opravdu oddělitelné. Výzkum odpovídá na otázky atmosféry, toho, kde se nacházíme, co si představujeme, když myslíme na toto představení. Učily jsme se porozumět tématům z různých úhlů pohledu, abychom se mohly společně vydat na cestu jednoho konkrétního představení, kompaktně jako jedno těleso, které má sice několik individuálních jednotek, ale táhne za jeden provaz. Několik týdnů tohoto výzkumu, který jsme s *Annou Klímešovou* v *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* absolvovaly, definovalo jak diskuze o představení, tak i zkušební proces. Když jsme v poslední fázi zkoušení dostaly rozdělení charakterů, přišel čas k dalšímu výzkumu vztahujícímu se k postavám. Režisérku zajímaly archetypální ženské postavy a to: *Ofélie*, *Emma Hauck*, *Laloba*, *Medúza* a už zmiňovaná *Isobel Gowdie*. Když jsem dostala postavu *Isobel Gowdie*, celý tým si myslel, že tato žena byla něžnou křehkou ženou sedláka, která se věnovala bylinkám a jelikož byla podezřelá z čarodějnictví, ze strachu se k tomuto činu přiznala. Můj výzkum o *Gowdie* nás ale přinutil tento přístup přehodnotit. Ukázalo se totiž, že *Gowdie* nebyla žádná křehká bylinkářka. Nikdo jí z čarodějnictví nepodezříval. Sama se přišla přiznat, že uzavřela tajnou smlouvu s ďáblem, který jí učinil královnou čarodějnické skupiny třinácti čarodějů a čarodějek. Před skotským tribunálem popisovala, jak tato jejich skupina zaklela sedláka a jeho pozemek. Cílem kletby bylo, aby se žádný jeho mužský potomek nedožil dospělosti. Tak se podle jejích slov stalo do půl roku. Tribunálu také detailně popsala fenomén proměny ve zvířata, které podle jejích slov využívala, aby unikala podezřívavým osobám a pronásledovatelům. Je neobyčejně

zvláštní, že se přišla sama přiznat k takovým v té době nebezpečným „volnočasovým aktivitám“. Existují samozřejmě i jiné varianty tohoto příběhu, kde ji lidé označují jako negramotnou ženu z nízké sociální vrstvy, ale zároveň jako talentovanou vypravěčku s velkou fantazií. Další tvrdí, že je možné, že trpěla ergotismem, což je otrava paličkovití nachovou. Ve středověku měla tato houba za následek epidemie, psychotropní forma nemoci má za následek halucinace, které jsou popisovány jako pocit očarování. Je možné, že tato nemoc stojí za některými případy čarodějnických procesů, které například dokumentuje Salemský čarodějnický případ ze 17. století v Americe. Každopádně detailní výpověď *Isobel Gowdie* šokuje společnost do dneška. A šokovala i všechny členky našeho týmu. Když se ohlédnou a vidím, jak diametrálně odlišný charakter bych bez zmíněného výzkumu ztvárňovala, přijde mi to až neuvěřitelné. Také je pro mě samozřejmě mnohem atraktivnější ztvárňovat tak komplexní temnou postavu jakou *Gowdie* podle spisu byla, než jako éterickou naivní bylinkářku.

Výzkum opravdu definoval celé představení, výběr archetypálních postav, specifický výběr písní, kostýmů, rekvizit, témat, které se v představení objevují, ale také celou atmosféru a tempo. Nikdy mi tyto informace nenabídly konkrétní představu, jak vlastně bude představení vypadat, ale jistě esenci, díky které jsme společně táhli za jeden provaz. Výzkum mi pomáhá vytvořit si názor na situace a také na roli, kterou ztvárňuji já, ale i můj vztah k ostatním postavám. Tyto konkrétní informace se transformují do něčeho velmi abstraktního a já z nich vytvářím nové konkrétní poselství, které musí být srozumitelné, aspoň do té míry, na které se shodnu s týmem. Tady nastává ten největší tvůrčí moment – moment, kdy mi moje kreativita nabízí impulzy, které v improvizacích vybublávají na povrch. Společný výzkum, kterému se věnuje celá skupina, mi také osobně přináší uklidňující pocit, že patřím do inscenačního týmu, a že se mnou počítá jako se spoluautorem inscenace.

2.2 Improvizace

V první „předfázi“ zkoušení *Proměním se v zajíce se zármotkem a obrovskou opatrností* jsme se potkávaly jenom dvakrát týdně. Jednou to bylo kvůli hlasové přípravě a jednou kvůli tréninkům, naladění se na sebe a improvizaci. Budu se teď chvíli věnovat části tréninků a zmíním improvizaci, které jsme se věnovaly od začátku zkoušení skoro až do

premiéry. *Anna Klimešová* s námi už u prvních setkání na *DAMU* v malém sálu pracovala na energiích, které jsou nám vlastní, a kterými bychom se definovaly. Tyto energie definovala jako elementy vzduchu, vody, země a ohně anebo čtyř ročních období. Energie jsme měly vyjádřit kvalitou pohybu, měly jsme fyzicky zachytit jejich esenci. V pětičlenné skupině hereček už jenom toto cvičení přináší velkou škálu pohybů. Ne každá si u energie ohně představí malý plamen ze zápalky, a ne každá si u vody představí obrovský vodopád. Později režisérka zúžila cvičení jenom na jeden element, a to element vody. Vybrala si ho, jelikož se naše tělo z převážné části skládá z tekutiny, a protože voda přináší pohyb a odnáší stagnaci. V pohybu a fyzickém vyjádření na jevišti jsem se nikdy necítila jistá, i když se svému tělu věnuji a několik let cvičím jógu. Dostaly jsme zadání vytvořit dva různé pohyby vycházející z principu elementu vody. Mojí první představou byly kapičky, dopadající na sklo jedoucího auta, tou druhou pak obrovský vodopád, masa vody, která jím protéká každou vteřinu. Líbil se mi kontrast těchto dvou podob vody a jejich pohyb byl v mé fantazii velmi konkrétní. Měly jsme si pohyb zopakovat tolikrát, aby byl co nejpřesnější pokaždé, když ho provedeme. Později jsme se měly naučit pohyby všech ostatních, a to také co nejpřesněji. Toto přesné napodobení se mi nejprve vůbec nedařilo, až když jsme si navzájem sdělily své představy, které pohybům předcházely, začal mému tělu daný pohyb dávat smysl. Poté jsme měly s touto škálou pohybů improvizovat. Komunikovaly jsme prostřednictvím deseti pohybů a později jsme k nim přidávaly i další aspekty, jako třeba zpěv nebo halekačky – zvolání, kterým se pastýřky mezi sebou dorozumívaly, když každá pásala zvířata na jiném kopci. Překvapilo mě, kolik možností těchto deset pohybů nabízí a jak specifické choreografie tím vznikají. Jelikož si nejsem ve fyzickém vyjádření tak jistá, přistihla jsem se občas u toho, že pozoruji svůj pohyb zvenčí a hodnotím své schopnosti. Fyzické vyčerpání mi ale pomáhalo uvolnit mysl, a díky tomu jsem i já mohla přispět ke vzniku funkčních momentů v improvizacích. Samotný náročný pohyb, který jsem vykonávala už desítky minut, mě ze stavu sebeanalýzy přivedl zpátky do přítomného okamžiku a rušivé myšlenky odpluly. Jako by mi vyčerpání vypnulo v mozku vypínač. Svou myšlenkovou mapu v těchto momentech vnímám jako místnost, do které se ani nedá vstoupit, protože je plná věcí, které tam jenom odkládám: nesoustředění, sebehodnocení, srovnávání se, omezené možnosti mého pohybu a hlasu... Zabraňují mi vstoupit dovnitř nebo najít to, co potřebuji, a sice uvolnění, koncentraci, napojení na kolegy, pohotovost, inspiraci, nadhled. Toto fyzické vyčerpání

přeplněný pokoj vyprázdí a tělo se stane mozkem. V ten moment můžu místností procházet a dát prostor své fantazii. Nastoupí přítomné prázdno, ve kterém sama sebe dokážu překvapovat.

„Je to zvláštní stav mysli, kdy je vědomí zredukováno na úroveň čistě přítomného prožívání. Předpokládá to potlačení mnoha racionálních center mozku, vypnutí velkého analytického cenzura v hlavě, ohromnou citlivost na ty nejjemnější impulzy. Vnímání je vlastně úplně uvolnění, povolené a zároveň naprosto soustředěné, jednání je instinktivní a přitom vědomé.“¹³

Ve tvaru inscenace se sice tento pohybový aspekt nakonec nevyskytuje a nevyskytuje se v něm vlastně žádný pohybový aspekt, kterým jsme se věnovaly na zkouškách, kromě svatebního rituálu na začátku představení. S režisérkou jsme ale dospěly k názoru, že tato společná pohybová zkušenost přinesla do inscenace určitý druh kvality pohybu, napětí a fyzické koncentrace, a že je ve výsledném tvaru tato intenzivní pohybová průprava vidět a u nás hereček, cítit.

2.3 Rozdělené role

Už jsem zmínila improvizaci, kterou jsme s *Annou Klimešovou* zkoušely v počáteční fázi. Šlo o zadání, které vycházelo z názvu představení. Tuto větu, která se objevila ve výpovědi *Isobel Gowdie* před tribunálem, můžeme vnímat jako její magickou/čarovnou formuli, kterou jsme se ale rozhodly přijmout obecně jako formuli jakéhokoli přání. Je to prosba o pomoc, o změnu situace, v níž se nacházíme, a jsme v ní uvěznění. Symbol zajíce je v našem představení symbolem změny, přerodu a svobody. V inscenaci pojmenováváme momenty, které nám v této svobodě a přerodu brání, ale také okolnosti, kdy svobody můžeme dosáhnout a jakým způsobem se tedy „měníme v zajíce“ my. Pojmenovaly jsme si několik momentů v životě ženy, jako je odmítnutí a zrada partnera, nemoc, strach ze samoty a všudypřítomnou smrt. Tyto jevy jsme definovaly rozdělením rolí mezi členky ve skupině. Byly to už výše zmíněná *Ofélie*, *Medúza*, *Emma Hauck*, *Laloba* a *Isobel Gowdie*. *Ofélie* a její pocit odmítnutí, *Medúza* – pocit křivdy a nemoci,

¹³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 95. ISBN 978-80-7331-222-0.

Emma Hauck – opuštění a osamocení, *Laloba* – tajemství a osudovost, *Gowdie* – svoboda i za cenu smrti.

I když je toto představení ve stylu jednotlivých výstupů každé z nás, vnímám ho velmi ansámblově. Vnímám, že každá tato archetypální postava by nemohla nabýt potřebné síly a výpovědní hodnoty, kdyby její přítomnost nezesilovala přítomnost všech členek kolektivu. Nikdy jsem tak silnou kolektivní sounáležitost nezažila. U svého výstupu, který uzavírá představení, cítím, že jsme jednou tekutinou, jako by každá prováděla fyzicky i psychicky ten samý pohyb vody současně. Cítíme společný příliv i odliv. Je to společná hra přítomnosti, kdy je každý člen a každá scéna stejně důležitá, a na každou se těšíte, jako by právě vznikala. Nejsem si proto jistá, zda můžu toto představení hodnotit. Není to jenom moje energie, kterou komunikuji s diváky; celou dobu jsem to samozřejmě já, nevciťuji se do *Gowdie*, hraji si, že jsem *Gowdie*, kterou jsem si vytvořila, abych ji představila divákům, ale i sobě. Nechávám sebou prostoupit energii, která je moje, ale objevila jsem ji při zkoumání své přítomnosti v kontextu cizí ženy, o které jsem si udělala velmi specifickou představu. Nechci, aby ji divák se mnou sdílel, aby se do ní vciťoval, protože tato představa nebyla vytvořena s tímto záměrem. Divák by se se mnou neměl ztotožnit, naopak je na něm, co si o postavě bude myslet. A to je esencí mé postavy jako *Isobel Gowdie*. Nikdo neví, proč přišla před tribunál, a přiznala se v té době z největšího přestupku, který se nedal dokázat, takže byla automaticky vinna. Co si má účastník tribunálu myslet? Má věřit tomu, co ta žena říká? Má být pobouřen? Pobaven? Má být zhnusený? A také co si má myslet divák, když mě vidí, jak pomalu jím kuře a za mnou stojí herečky, které s maskami připomínají církevní tribunál? Nebo když předvádím před diváky posednutí děblem a potom vyjmenovávám, na co všechno bychom se teď spolu měli vykašlat. Co si má divák v daný moment myslet? Je to jen na něm. Nikam se ho nesnažím navést, manipulovat. Jenom si hraji. Když přemýšlím nad výpovědí *Gowdie*, mám z toho dojem zvláštního chaosu. Nejde to vysvětlit, nejde to dokázat, nejde si o tom nic moc myslet, neexistuje jeden názor, který by byl relevantní, ale stejně to na mě nějakým dojmem působí. A působí to na mně silně. Svým výstupem jsem proto nechtěla vyvolat konkrétní závěry, spíš zvláštní dojem, o kterém se diváci sami musí rozhodnout, jak na ně působí. Tento citát Jiřího Havelky mluví o improvizaci, ze které vzešla i tato scéna. Zároveň vystihuje pocity, které během inscenace prožívám.

„Vnímání je zaostřené pouze na tu jednu jedinou činnost, naplno pracují ty části mozku, které reflexivně sledují všechny impulsy, podněty, letmé záblesky, vyhodnocování se pak děje ne přes analytické procesy, ale tou nejkratší možnou cestou, která může překvapit i samotné hráče. ‚Jak jsem to vlastně odehrál?‘ Jednáte instinktivně, ale také měníte taktiku. A hlavně – kdybyste neprošli tréninkem, nezahrajete nic, nebudete mít nic ze hry ani vy ani diváci.“¹⁴

Ke svým rolím přistupuji autorsky, intuitivně a osobně. Čím je moje představa o roli konkrétnější, tím uvolněněji se cítím, když má být představena světu. Nejsem typ herečky, který by hledal inspiraci jenom v textu a v tom, co bylo řečeno na začátku zkoušení. Abych si konkretizovala představu nějaké postavy, musí být můj pohled na ni velmi fluidní. Musím se co nejrychleji naučit text, aby mě tato fáze memorování neomezovala na jevišti, a vyjasnit si s režisérem jakou výpověď od této postavy očekává – i když to se často během procesu mění. I u autorského herectví používám znalosti z klasické činohry. Konkrétně například uvědomělé bytí na jevišti a jasný záměr. Nemluvím o tom, za každou cenu u hraní prožít nějaké emoční rozpoložení, stačí mi mít v mysli konkrétní záměr každé situace, každé reakce. Mé záměry nemusí být logické, nesnažím se vždy odpovědět si na otázku: „proč“, ale spíš na otázku: „co“. Co dělám? Co chci? Co když udělám tohle? Co vidím? Na zkoušce nikdy nepočítám se svou první ideou jako s tou finální, přestože ji vnímám jako výstižnou. I když u ní chci zůstat a vycházet z ní, musím ji ve volných improvizacích rozvíjet dál a dál, až se dostanu do momentu, kdy mi režisér sdělí, „co“ a jak. Nejsem také z těch hereček, které mohou na zkouškách tvořit jenom na půl. Každá zkouška musí být pro mě smysluplnou, nebo aspoň se tak ke zkoušce musím stavět. Proto se mi stává, že když čistíme nějakou scénu, ve které mám větší úsek, úplně se vyčerpám. Pokud se ve zkoušení opravdu cítím dobře, kreativně, nedokážu tvořit postavu jenom „jakoby“. Nejenom, že si tento stav „jakoby“ nedokážu užít, cítím také ale, že obelhávám sama sebe. U zkoušky chci vždy scénu zahrát naplno. V poslední době jsem si také začala uvědomovat, že mi pomáhá dát si na všechno opravdu čas. Gesta a repliky jsem zvykla chrlit jedna radost, což spíš vypadalo, že na zkoušce trpím, jako bych jí chtěla mít co nejdřív za sebou, a ne že si užívám kreativní hry. V pomalejším toku času jsem

¹⁴ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 96. ISBN 978-80-7331-222-0.

našla velké možnosti. Český jazyk mi v tomto nabídl velkou výhodu a podporu. Českou mluvou si tak nějak automaticky zpomaluji svůj rychlý slovenský čas. Najednou vidím všechno trochu zpomaleně a zbývá mi čas a prostor pro hravost a hraní si. Když se ocitnu v úzkých a nemám pohotový nápad, kam improvizaci směřovat, často mi stačí jenom představa, že na mě míří obrovská kamera, která snímá všechno, i moji energii. To mi pomáhá být během improvizace ve střehu, čas se zpomalí a já můžu naslouchat partnerům, což mi vždy dříve nebo později nabídne možnosti „co“ dál.

2.4 Shrnutí

Sice jsme měly strukturu představení nahozenou brzy – už jsem zmiňovala, že to náš kolektiv trochu odvedlo od dalšího možného rozvoje – přesto mám pocit, že v této struktuře jsme k jednotlivým výstupům přistupovaly velmi otevřeně. To mi umožnilo být na těchto zkouškách tvořivě flexibilní. Také jsem na sobě pozorovala, jak jsem energická, nikdy nic „nejdu napůl“ – i za cenu vyčerpání na konci zkoušky. U některých zkoušení vím, že občas povolím, jsem líná a hledám ve zkoušce trochu oddechu, jelikož necítím takové zaangażování. U *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností* jsem nelpěla na žádném námi už vytvořeném obrazu, lpěla jsem spíš na atmosféře, kterou vytváříme. Věřila jsem režisérce, a tato důvěra byla pro mě zcela zásadní. Hodně z nás si ve zkoušení prošlo nějakou menší anebo větší krizí, i samotné zkoušky byly v jeden týden dost krizové. Já jsem ale přes to všechno bezmezně věřila jak projektu, tak i našemu kolektivu a společné intuici. Samozřejmě teď s odstupem času vidím, jaké má inscenace nedostatky (například v dramaturgii), ale tenkrát pro mě byl důležitější náš proces, naše cesta k výsledku. Premiérový večer byl pro mě plný nervozity. Toto představení pro mě bylo silně intimní zpovědí společného magického večera. Netušila jsem ale, jak velmi divadelní může být. O představení jsem si nic nemyslela, bylo to znovu to prázdno, které mě vybičuje k absolutní koncentraci a vnímání celého kolektivu. Když ale přišli diváci, a divadelní večer oficiálně našim příchodem začal, stalo se přesně to, co jsme si přály. Diváci komunikovali mnohem víc, než jsme doufaly. Samozřejmě premiéroví diváci, divadelníci, kteří vám fandí, nejsou zrovna nejlepším příkladem. Přesto jsem měla pocit, že každý náš podnět chápou přesně tak, jak jsme chtěly. Že každou situaci, přání, změnu vnímali s námi.

„Jistota herce roste s mírou flexibility, se schopností vypořádat se s nečekaným, s ochotou přijmout nové. Při zkoušce hledáme kameny, po nichž se dá přejít řeka. Ale vnější podmínky se mění, a tak se mění i ideální cesta. Herec, který zatvrzele nelpí na jednou objeveném bezpečném přechodu a je vytrénovaný přizpůsobovat se momentálnímu stavu řeky, její výšce, síle a směru proudu, zvládne přejít řeku i v extrémních podmínkách. Bude si jistější sám sebou.“¹⁵

Zmiňovala jsem, že když se mě někdo na představení ptá, odpovím, že jsem si užila proces, a že si užívám i každou reprízu. Co pro mě znamená „užít si to“? Toto zkoušení bylo od začátku bez jistoty. Bez jistoty, kterou by nám nabídl text, hudba, scéna, téma. I proto bylo od začátku velmi fluidní, pohybové, komické, hudební, objektové, atmosférické, obrazové. Netušily jsme, do čeho jdeme. Jednou jsme sklouzávaly ke konverzační stylu, jindy to vypadalo že z toho bude muzikál. Nejistota toho, že nevíme, kam vlastně směřujeme, že necháváme otevřené dveře s jediným cílem zdánlivé proměny na jevišti spolu s divákem, byla vzrušující. Obávaly jsme se konfliktů, pomalého nebo nefunkčního tempa inscenace, ale nebály jsme se toho, že ztratíme jistotu. Nelze totiž ztratit jistotu tam, kde žádná není. Mou jistotou byl můj přístup a moje mozkové buňky otevřené vůči každé situaci, každému cvičení, každé další člence týmu. Konečně jsem nečekala na jistotu zvenčí, kterou by mi dal režisér, text, kostým, scéna, choreografie. Jistotu jsem našla ve své chuti na hravé herectví.

Práce na pohybu s tímto týmem mi nabídl jiný druh tělesné koncentrace a byla to pro mě první zkušenost, kde se moje fyzická příprava plynule vyvinula ve velmi specifickou přítomnost na jevišti. Je to přítomnost tekutá, dynamická, koncentrovaná, přítomnost, která umí naslouchat, ale také umí převzít kontrolu nad svým tokem. A i když je tekutá a dynamická ve výsledku je pro mě velmi konkrétní v každé reakci. Snažím se i v dalších zkušebních procesech vycházet z těchto pohybových příprav a využít své pohybové paměti, kde nepoužívám choreografii, nýbrž esenci pohybu. Jako například v představení

¹⁵ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 139. ISBN 978-80-7331-222-0.

Dům bez spánku, kde ztvárňuji *Sofie*, dívku trpící somnambulismem. V somnambulních stavech je tělo povolené, neuvědomělé, ale zároveň umí vykonávat automatické akce s neuvěřitelnou přesností. Neměla jsem inspiraci v žádných videích, musela jsem se k této kvalitě pohybu dostat krok za krokem. V týmu s *Michalem Kernem* a *Matyášem Řezníčkem* jsme pracovali na různých kvalitách pohybu, abychom se dostali do pocitu unaveného těla. Mně osobně nejvíce pomohlo cvičení, které začínalo představou, že se skládám jenom z kostí, a když se pohybuji, pohybuji jenom svou kostrou. Cítila jsem, jak jsou moje kosti těžké, a jak se můžu každou chvíli poskládat na zem. Později jsme měli jinou představu a sice, že se skládáme jenom ze svalů, takže mé pohyby byly plné silových principů. Finální cvičení vycházelo z představy, že se tělo skládá jenom z naší kůže, pokožky. Tato třetí kvalita pohybu mi přinesla inspiraci potřebnou k pohybovému ztvárnění náměsíčných stavů, musela jsem se pohybovat velmi vláčně a intuitivně a využívat měkkosti svého těla. Uvědomila jsem si, že pohybová průprava intuitivně přispívá ke kvalitě mé herecké a autorské tvorby.

3. Studium na DAMU

Je zvláštní končit školu. Nepamatuji si dobu, kdy bych nebyla v nějaké vzdělávací instituci, kdy bych se něčemu neučila. *DAMU* byla pro mě po konzervatoři školou s prostorem ke hře. Režijní duo SKUTR nás vedlo velmi autorsky a připravovalo pro nás inspirativní studijní bloky po celé tři roky studia. Tato bloková výuka způsobila, že se vše odehrávalo velmi rychle a dynamicky. Někdy jsem si ani nestihla uvědomit, co všechno jsem se naučila, už tady byl další profesor, se kterým jsme měli omezený čas na to, nasát toho co nejvíce. Ve třetí části diplomové práce jsem se rozhodla rozebrat studium z mého pohledu. Co mi ve studiu chybělo? Jaké momenty mě posunuly dál v mé práci? Co mi dalo magisterské studium a co mi dalo studium obecně? Jelikož jsem své dojmy chtěla srovnat s jinými úhly pohledu, rozeslala jsem dotazník se čtyřmi otázkami dalším studentům herectví alternativního a loutkového divadla. Otázky pro mě a ostatní byly:

1. Co ti u studia herectví na katedře alternativního a loutkového divadla chybělo?
2. Které konkrétní momenty studia tě posunuly dál v tvorbě?
3. Myslíš si, že má smysl pro herce na KALD magisterský program? Proč ano/ne?
4. Jak bys popsal, co ti toto studium dalo do divadelní praxe?

„Chyba tu neexistuje. Neexistuje žádný ideál, ke kterému se chci přiblížit, žádný model, který bych měl následovat, žádný vzor, který chci napodobit, žádný způsob, který je ten jediný správný – nic takového. Všichni zde jsme a o něco se společně snažíme. Nejsme herci a režiséři a dramaturgové, to jsou jen funkce, jež mezi námi fluktuují. Určitá hierarchie se vždy dříve či později utvoří přirozeně, Ale nikdy není vnucená. Jsme lidé, kteří se nebojí být trapní, protože si důvěřují. Víím, že nic že zkoušky nebude použito proti mně, proto se zde mohou chovat tak, jak je mi to vlastní. Mohu odložit štíty, již mě chrání, a zábrany, které mám vytvořené pro fungování ve společnosti, odhodit masky. Budu zranitelnější, ale také daleko senzitivnější. Jedině tak, obnažený, mohu brát inspiraci sám za sebe, s ukrytých míst a spodních proudů, z vnitřních zdrojů. Je to cesta k většímu poznání sebe sama. Nejde o cestu do podvědomí, nejde o pouhé sebevyjádření,

odhalování nitra, jde o vlastní svobodnou přirozenost vyjevovanou v okamžicích absolutní spontánnosti, která je prvním krokem na cestě k tvůrčí improvizaci.“¹⁶

Studium herectví alternativního a loutkového divadla je velmi komplexní. Každý ročník má jiný druh vedení, jiný druh zážitku ze studia. S koncem studia končí jedno velké období dělání chyb. Nikdy jsem neměla pocit, že je moje chyba natolik tolerována a vítána, jako posledních pár let na *DAMU*. Na konzervatoři jsem s tím měla velký problém. Pocit tlaku byl všudypřítomný a mé svobodné tvorbě to ušetřilo několik šrámů a bloků, se kterými mi vysoká škola pomohla se poprat. Chyba může přijít kdykoli a umělec na ní musí být připraven. To bylo také důvodem, proč jsem vůbec chtěla na vysokou školu jít. Stále mám na paměti, co nám hned na prvních hodinách řekla většina profesorů: ‚Budeme se vám snažit sdělit něco, co o divadle víme, co jsme my jako tvůrci vyzozorovali. Nemáme ale recept na divadlo a doufáme, že i my se naučíme něco od vás. I my se často mýlíme, a proto nevnímejte naše názory nebo náš divadelní vkus jako jediný směrodatný princip pro vaši tvorbu.‘ Po zkušenostech z konzervatoře to pro mě byla velká změna. Nejenom, že mé tvůrčí chyby jsou akceptovány, ale i chyby profesorů jsou něčím přirozeným a lidským. Najednou pro mě byla možnost chyby kreativním nadechnutím. Na *DAMU* jsem samozřejmě chybovala. Chyby se týkaly mého pohledu na divadlo, na lidi, na sebe; mého hlasu, pohybu, těla, humoru, času, ale také například něčeho tak zdánlivě jednoduchého, jako schopnosti říct ne. Jsem ráda, že jsem si chyby dovolila a že si je díky této zkušenosti dovoluji nadále. Honba za perfektním výsledkem v divadle k ničemu nevede. Přijala jsem tento fakt a nabídl mi reálnější vztah k mé práci. Všichni profesori pořád připomínali, že toto je čas pro nás, pro studenty, čas, kdy můžeme chybovat a měli bychom si dovolit, nebát se toho. Ještě jsem se zcela neosvobodila od snahy dělat věci perfektně a tato snaha může být občas kontraproduktivní. Musím si pozitivní vztah k chybě nadále prohlubovat a vytvářet si tak svobodnější prostředí k mé vlastní tvorbě. Úzkost z chyby mě v mé tvorbě brzdí. Být autorem – hercem pro mě znamená, umět s vlastní chybou efektivně pracovat a využít jí k lepšímu, ne nutně perfektnímu řešení. Umění práce s chybou je cenným hereckým nástrojem, který přináší uvolněnější prostředí.

¹⁶ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 113. ISBN 978-80-7331-222-0.

„In an increasingly aestheticized society, a mistake becomes a moment of a resistance. In a world becoming ever more perfect, in which every amateur can achieve perfect simulations with the right technology, the moment of the mistake, the interference, becomes a moment of confusion. We deliberately distance ourselves, through our presentation and choices of costume and props, from conventional viewing expectations influenced by Hollywood and popular television formats. when reality and fantasy images meet, this opposition and inherent discrepancy produces friction, conflict and deficiencies. we think that this is exactly where the dramatic and tragic potential of our work lies.“¹⁷

3.1 Herec na KALD

„Rozvíjení pohybových i hlasových dispozic prostřednictvím improvizovaných kolektivních hereckých cvičení a etud má svůj význam nejen pro rozlišování výrazových možností a prostředků (především v rovině spontánních projevů lidské exprese), ale stává se také potencionálním ‚zdrojem‘ témat a vlastních příběhů a tím i materiálem pro představení vytvořená na jejich základě.“¹⁸

Ráda bych se vrátila k dotazníkům, které jsem zmiňovala v předchozí kapitole, a pokusila se zodpovědět položené dotazy. První otázkou bylo: Co mi u studia na katedře alternativního a loutkového divadla chybělo? V prvním magisterském ročníku jsme si vybrali ateliér, který jsme navštěvovali celé magisterské studium. Vybrala jsem si autorský seminář, protože mi byl nejbližší z hlediska témat a také práce pedagogů, kteří jej otevřeli. Dost brzy jsem si uvědomila, že na seminář nejsem dostatečně připravena. Celé bakalářské studium jsme dělali něco praktického, pokud neberu v úvahu teoretické hodiny týkající se historie divadla. Většinu času jsme trávili v ateliérech intuitivní prací, improvizacemi, jak hudebními, tak i pohybovými a hereckými. Bakalářské studium pro mě bylo jednou velkou improvizací, a za to jsem vděčná. Na magisterském semináři, kde se probírala zajímavá témata, jsem však narazila na problém. Nikdy jsem podobný seminář neměla, nevěděla jsem, jak formulovat své názory. Naslouchala jsem spolužákům z režie

¹⁷ Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it It All*, Nottingham, 2010. s. 117.

¹⁸ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. s. 21. ISBN 978-80-86928-61-6.

a dramaturgie, kteří studovali paralelně se mnou a nebyla jsem schopná srozumitelně vyjádřit svůj názor. Názor jsem měla, chyběla mi však slova. Proto pro mě byly tyto semináře místy frustrující. Necítím se jako hloupá herečka a ani ne nesečtělá. Během bakalářského studia jsem jako herečka kvůli praktickému nasazení neměla moc prostoru bavit se se svými spolužáky o divadle teoreticky. Chyběla mi pravidelná platforma, kde bych si s pedagogy, ale hlavně s ostatními studenty již během bakalářského studia utřídila své teoretické smýšlení o divadle. Uvítala bych i písemná zadání, která by nás naučila vyjádřit se k vlastní tvorbě a tvorbě jiných. Určitě by mi to pomohlo v psaní bakalářské i magisterské práce. Obecně mi psaní umožňuje dlouhodobější koncentraci a uvědomění si určitých zákonitostí, což diskuze přináší jen zčásti. Psaní o vlastní tvorbě je introvertní a hloubavá činnost. Moje práce je však většinou intuitivní, není založena na konkrétní herecké metodě, je tedy těžké ji do hloubky analyzovat, a proto občas sklouzávám k zevšeobecnování.

Dalším, co mi v mém studiu chybělo, byl pohyb. Na začátku studia jsme se sice pohybem zabývali, dokonce dost intenzivně. Tato průprava ale bohužel brzy skončila, našemu ročníku zůstal jenom šerm a akrobacie a občasné, velmi krátké workshopy. Neměli jsme pravidelné hodiny zaměřené na pohyb, ačkoli jsem cítila, že je potřebuji. I dnes mám problém s vnímáním centra vlastního těla. U hodin zaměřených na tělo jsem si všímala, že s ním konečně komunikuji, že se stává mým partnerem a přestává mi stavět překážky. Občas se totiž na jevišti cítím, jako kdybych byla mimo své tělo. Frustruje mě, že se pohybem nemůžu vyjádřit tak, jak bych chtěla. Snažím se tomu teď věnovat, ale častokrát jsem záviděla spolužákům z jiných ročníků, když mluvili o svých náročných pohybových hodinách. V magisterském studiu jsem velmi ocenila hodiny *Feldenkreisovy* metody, která mi umožnila uvědomovat si své tělo a dokázala mi zprostředkovat pocit, že se vznáším deset centimetrů nad zemí. Ocenila bych, kdybych se s ní setkala už v bakalářském ročníku. Tato metoda je pro mě o elementárním vztahu k mému tělu, o schopnosti své tělo používat co nejefektivněji a nejšetrněji. A právě budování tohoto vztahu ke svému tělu jsem v bakalářském ročníku postrádala. Nerozuměla jsem, proč se mám učit dělat přemety, když intenzivně nepracuji s centrem těla, rovnováhou, dýcháním při pohybu, postavením těla atd. Nebyla jsem jednoduše fyzicky připravena na to, přeskočit všechny tyto fáze, a rovnou chodit po rukou.

Intenzivně jsem pociťovala, že mi v magisterském studiu chybí představení v divadle *DISK*. Potřebovala jsem se učit. Potřebovala jsem hrát a přemýšlet o divadle na jevišti se svými spolužáky, se kterými jsme před magisterským studiem tři roky tvořili tým. Cítila jsem, že nemám dostatečnou praxi, i když jsem dobře rozuměla tomu, proč nastala změna systému. Oproti bakalářskému studiu, k jehož zvládnutí bylo občas nutno nasadit všechny síly, se v tom magisterském vytratilo určité osobní směřování, jelikož jsem neměla štěstí a nebyla jsem v žádném výherním open call projektu. Necítila jsem dostatečné autorské ambice na to, abych si sama vytvořila celé představení. Když spolužáci viděli, že mají přebytek volného času, našli si práci sami a neměli čas na školní projekty, které bychom bývali mohli tvořit spolu. Cítila jsem tvůrčí nespokojenost, ale s odstupem vím, že jsem si za to mohla sama. Mohl za to můj přístup a očekávání, že mě má škola někam vést. Také se mě znovu zmocnil strach ze selhání a chyby, kterou bych se prozradila, kdybych něco vytvořila jenom já sama. Takový umělecký *coming out* pro mě byl moc velkým soustem, na které jsem se necítila, obávala jsem se odmítnutí, nevěřila jsem ve své schopnosti. Velkou roli v tom sehrála pohodlnost. Je jednoduché shodit vlastní odpovědnost za sebe na někoho jiného, například na instituci. V dotaznících, které jsem rozeslala dalším, *Edita Valášková* například tvrdila, že jí chyběla podrobnější práce s loutkou. Zčásti musím s *Editou* souhlasit. *Matija Solce* mě naučil velmi důležitému fázování s loutkou, střídání tempa a vůbec ukázal, co vše se vlastně může stát loutkou. Jeho přístup náš ročník téměř rozdělil a pak spojil během dvou týdnů. Předvedl mi velice dynamický tvůrčí potenciál animace jako takové. Musím nýbrž podotknout, že bych asi ocenila nějaké základní „*know-how*“ o tom, jak vodit určité typy loutek. Je to přece jenom základ, řemeslo, které by podle mě student alternativního a loutkového divadla měl ovládat. Další studentce, *Antonii Formanové*, chybělo pojmenování, co vlastně herectví na katedře alternativního a loutkového divadla obnáší. *Antonie* dodává, že to během studia neměla potřebu zjišťovat, ale častokrát nad tím přemýšlela a nedokázala si na tuto otázku odpovědět. Je si vědoma, že s každým ročníkem se program výrazně liší, a možná i proto to ani sama katedra neví, anebo se vývoj tohoto studijního programu pořád vyvíjí. *Dominik Migač* do dotazníku napsal, že mu chybělo pojmenování nedostatků herce, tvůrčích bloků. Vnímá to jako nedostatečnou reflexi herecké práce. Chyběl mu také cíl, kam se ho jako herce pedagog snaží vést, i když rozumí tomu, že se každý student profiluje jinak a je potřeba se tomu přizpůsobit. Přesto si myslí, že určitá představa této cesty by měla být jasná, i když ji

student ještě nemusí chápat. Duo SKUTR mělo podle mě velice konkrétní představu, kam každý z nás směřuje a může směřovat. Ne u každého to asi určili správně, ale v mém případě se trefili vždy a jejich konkrétní reflexe mi pomáhaly. Pojmenovávali přesně mé problémy ve zpěvu, češtině, energii na jevišti a formulování těchto problémů mě nutilo myslet na ně a zapracovat je do tvorby. Byl to například můj strach z agresivní energie na jevišti nebo strach z vlastního hlasu, kde jsem se bála naplnit hlas barvou. Nataše Mikulové na škole chyběla systematicčnost a určitá návaznost daných workshopů. Kateřině Císařové také chyběla intenzivnější práce s tělem, kde by na své pohyby mohla aplikovat několik různých metod a poté je reflektovat. V magisterském programu jí chyběla práce s režiséry, ať už s členy pedagogického sboru, se spolužáky režie a dramaturgie, nebo se spolužáky herci. Přínosem z hlediska herectví, ale i režie by, dle jejího názoru, byly například tříhodinové lekce, které by si studenti navzájem připravovali. Je mi líto, že jsem některé pedagogy nemohla tvořivě poznat. Zajímala by mě práce s *Branislavem Mazúchem*, *Jiřím Adámkem*, *Jiřím Havelkou*, *Lukášem Jiříčkou*, *Petrou Tejnorovou* atd. Byli to lidé, které jsem pravidelně potkávala na chodbách, přicházeli se podívat na proces našeho klauzurního zkoušení, ale bohužel jsem neměla možnost seznámit se s jejich způsobem myšlení o divadle na vlastní kůži.

Další otázkou bylo, co konkrétně mě u studia na KALD posunulo a proč? Rozhodně mě posunulo celé studium ve způsobu vnímání divadla a mého ega jako herečky. Byla jsem schopná ho potlačit a přijmout ansámblovost, kolektiv a svou roli v něm. Mohla jsem v herectví rozvíjet svůj nadhled, svůj osobní přístup. Konkrétně mě asi nejvíc posunuly debaty s mými ročníkovými vedoucími *Martinem Kukučkou* a *Lukášem Trpišovským*. Mám na mysli diskuze, které jsme vedli po každém semestru jako evaluaci mé práce a vývoje. Vždy jsem rozuměla tomu, co se mi vedoucí profesori snažili vysvětlit a pochopila jsem díky nim svou pozici Slovenky v českém divadle. Na Slovensku jsem vždy byla nucena role prožívat a byl mi vyčítán můj nadhled. U studia jsem dokázala najít rovnováhu mezi mým hereckým temperamentem a českým nadhledem a cítila jsem, že moje pozice tady byla přijata. Hodně mě posunula dlouhodobější práce s *Csongorem Kassaiem*, kterého taky v dotazníku zmiňuje spolužačka *Císařová*. *Kassai* je herec činoherního divadla, autorského, muzikálů, filmu atd. Pracoval s námi na klasickém hereckém stylu, který jsem už znala z konzervatoře. Je to flexibilní herec a pro mě je herecká flexibilita a otevřenost to, co mě na herectví baví. Je to výzva, každá práce i projekt je jiný. *Kassai* je

podle mého názoru výborně kombinuje a je také velmi schopným pedagogem. Bylo to vlastně jediné kontinuální setkávání se s pedagogem kromě vedoucích profesorů. Tato dlouhodobější spolupráce mi dávala velký smysl, jelikož *Kassai* vnímal náš herecký vývoj. Jeho poselství bych asi popsala slovem „konkrétně“. Myšlenka konkrétnosti mi pomáhá v improvizacích, ve zpěvu, v pohybu, v textu atd. *Kateřina* také zmínila spolupráci s *Rostou* Novákem, který si s naším kolektivem nastavil velmi přísný dialog. Myslím, že mi to také ukázalo nový způsob práce se skupinou a díky jeho nekompromisní metodě jsem se svým tělem během jeho workshopů dokázala víc, než jsem si kdy dokázala představit. Ukázal mi, jaké jsou hranice mého pohybu a můj strach jako by ignoroval. Nemyslím tím, že byl lhostejný, jenom mi jeho důvěra v mé schopnosti připadala tak neochvějná, že jsem se jí nechala přesvědčit. Do cvičení jsem šla na jeho pokyn naplno a nestačila jsem se divit, jak daleko umím vyskočit, jak rychlá umím být a jakou radost můžu mít z pohybu.

Když mluvím o rozvoji mé autorské práce, nemůžu opomenout naše spolužáky z režie a dramaturgie. Naše spolupráce byla od začátku velmi intenzivní a naše komunikace byla velmi otevřená. Hlavně spolupráce s *Petrem Erbesem*, *Borisem Jedinákem* a *Annou Klimešovou* mi ukázala, jak může být spolupráce s režisérem otevřená, autorská, jak může vycházet z herců, i když jejich nápady nejsou ve finální verzi díla vždy použity. Na základě této spolupráce vím, že díky procesu zkoušení je můj otisk v představení vždy vidět a cítit. K tomu, aby se představení stalo také „mým“, není nutné, aby byl můj podnět využit. *Erbes*, *Jedinák* a *Klimešová* mi ukázali opak tím, že od začátku zkoušení nastavili přátelskou atmosféru a cíl byl vždy velmi otevřený. I když měli režiséři značně konkrétní představu, nelpěli na ní, počítali s naším osobním vkladem, s naší zkušeností, s herci jako materiálem. Uvědomovali si, že každý tento materiál je jiný, skládá se z jiných vlastností a látek, jako druh energie, druh komunikace s divákem, s kolegou atd. Jsem velmi vděčná za tuto spolupráci s ročníkem režie a dramaturgie. Byly jsme si učiteli navzájem a častokrát jsem od nich dostávala skvělou zpětnou vazbu přímo na mou autorskou a hereckou tvorbu. Někdy možná i intenzivněji, než mi mohli nabídnout ročníkoví vedoucí, jelikož jsme spolu pracovali každý semestr na několika klauzurních vystoupeních. *Edita Valášková* odpověděla, že konkrétně jí velmi posunula práce s Evou Spoustovou, ze které ve své praxi stále těží a díky ní se cítí připravena, jelikož jí v herectví nebrání její tělo ani její hlas. Tuto spolupráci jsem využívala také, bohužel byla nepravidelná, a cítím jisté

hlasové nedostatky, které každého herce, performeru určitým způsobem omezují. Vnímám, že pro herce alternativního a loutkového divadla, pro mě, je práce s hlasem zásadní. Možná je dokonce důležitější, než kdybych vystudovala činoherní herectví. Nehraji sice většinou ve velkých kamenných divadlech, ale mnohdy hraji venku, zkouším v prostorech, které nejsou výhradně divadelním prostorem a mnohdy jsou tam pro hlas nevhodné podmínky, jako je vlhkost, sucho, extrémní teplo a zima. Zřídka zažívám zkoušky, které by trvaly stejnou dobu jako ty v kamenném divadle, a to čtyři hodiny denně bez víkendů. Autorské divadlo se zkouší nárazově, někdy i dvanáct hodin denně, častokrát se stává, že v týdnu nemáte ani jeden volný den, nebo zkoušíte dvoufázově, takže mít připravený a zdravý hlas je opravdu základním pilířem hereckých nástrojů. *Dominik Migač* odpověděl, že ho nejvíce posunuly workshopy s divadelníky z praxe, na rozdíl od profesionálů zaměřených na jeden typ herectví. *Nataša Mikulová* ve své odpovědi napsala, že jí posunula možnost autorství, kontakty, které nasbírala, podpora a evaluace pedagogů i spolužáků. *Kryštof Krhovják* vyzdvihuje možnost reprízování, protože ze školního zadání se stane něco, co se může dále vyvíjet, tak jako v praxi. Také ho posunuly inscenace, které během školy vznikly, aniž by bylo stanoveno zadání, protože v nich cítil studentský divadelní entuziazmus. I v nabitém rozvrhu se chce student divadelně vyjádřit s kolektivem, který se studiem a prací na zadáních utužil.

Třetí otázka směřovala ke smyslu magisterského studia pro herce. Vím, že náš ročník byl trochu experimentem a nikdo z našeho ročníku neočekával změnu, která nastala. Někteří z nás kvůli tomu zažili zmatené tvůrčí období a já jsem nebyla výjimkou. První rok magisterského studia jsem se snažila porozumět tomu, jaká je teď vlastně moje pozice, co je mým úkolem, co se ode mě očekává – cítila jsem, že je to autorský projekt, který by byl čistě mou prací. Nikdy ale nebylo toto očekávání konkrétně formulováno a já jsem nevěděla, jestli si tento tlak na sebe vyvolávám sama anebo jestli opravdu existuje. Už jsem zmiňovala, proč jsem žádnou samostatnou práci neudělala, přisuzuji to své určité zbabělosti. Ve druhém ročníku a posléze i během roku, o který jsem si studium prodloužila, jsem dospěla k zjištění, co od školy a divadla chci právě teď. Chci ještě nasát všechno, co budu moct v praxi využít. Chci se naučit být samostatná a vědět, co od divadelní praxe herečky na volné noze můžu očekávat. A to se mi myslím daří. Potřebovala jsem od školy odstup a škola mi ho nabídla. Díky odstupu a nadhledu jsem

ucítila volnost, potřebnou k osamostatnění a také ke schopnosti pojmenovávat věci osobněji a otevřeněji. *Edita*, která ukončila bakalářské studium a nebude pokračovat na tom magisterském odpověděla, že tento program pro ni rozhodně smysl nedává, jelikož při studiu nemůže z časových důvodů pracovat. Kvůli nedostatku času si tak musí vybrat mezi příležitostí a magisterským studiem. V tomto jsem s naším ročníkem vnímala stejné problémy. I když byli spolužáci pořád studenty, neuměli si rozdělit čas mezi studium a svou práci. Pak nastávaly kolize ve školních projektech a velká frustrace těch, kteří měli tuto časovou dramaturgii zvládnutou jasně. *Antonie Formanová* si myslí, že sice je známo, že se na magisterském programu rozličné obory stírají, ale má dojem, že to není tak úplně možné, nebo si moc dobře neumí tento přístup představit. Ráda by zkusila vytvořit na škole něco jak mimo herecký obor, tak i něco čistě hereckého, ale má pocit, že v souvislosti s magisterským programem je herecký obor ještě trochu nepojmenovaný. Jsem si jistá, že herci by potřebovali jenom přesnější představu o tom, co se od nich očekává v bakalářském, ale i v magisterském programu. To by mohlo tyto obavy, mylné dojmy, zavádějící představy herců o studiu na alternativním a loutkovém herectví vyřešit. *Nataša Mikulová* si myslí, že správnému fungování navazujícího magisterského studia by muselo být přizpůsobené i bakalářské studium, a také by se musel změnit způsob přijímacího řízení a nároky na uchazeče. Podle *Kryštofa Krhovjaka* je magisterské studium vhodné pro někoho, kdo nechce být jenom hercem, ale má tvůrčí přesahy do jiných oborů a silnou potřebu autorské tvorby.

Poslední otázkou bylo: Jak bys popsal to, co ti studium dalo do další divadelní praxe? Představuji si to jako obrovský dům, který sebou všude nosím. Skládá se z několika pokojů a tedy vlivů, které mi škola nabídla. Tyto pokoje jsou plně vybavené díky různým zkušenostem, režijním přístupům, formám divadla, které jsem zkusila. Některé věci mi pořád chybí, je to větší svědomitost, větší nadhled, schopnost více upustit ze svého ega, odvaha formulovat vlastní názory a pocity na zkouškách, zlepšení svých schopností, co se týče hlasu, pohybu, možností je nepřeberné množství. Každý pokoj v tomto domu je jiný a je plný věcí, které mi studium přineslo. Konkrétnost, přítomnost na jevišti, schopnost nevnímat herectví jako platformu pro vlastní exhibici, sebevědomější herecký projev, základní uvědomění si svého těla, hlasu a energie, českou divadelní komunitu, čas na jevišti, který si díky škole uvědomuji mnohem tělesněji. Vnímání kolegů, partnerů na jevišti a také možnosti vnímání diváků, schopnost práce s prostorem, s objektem, se sebou jako

objektem, formování mého divadelního a vizuálního vkusu, a vůbec schopnost sebereflexe. Možnost sebevyjádření v představení, které je automaticky přítomné, jelikož jsem to já, kdo přichází na zkoušky, jsem to já, kdo říká text, jsem to já se svým vlastním tělem, které propůjčuji režisérovi, divákům. Jsem to já, kdo svou energií v daný moment inspiruje inscenační tým, moje přítomnost. Studium na vysoké škole mě naučilo vnímat sebe jako to „moje“ co v představení vždy „moje“ bude. I v podmínkách, kde má režisér velmi konkrétní představu a já jí mám jenom vyplnit, i tehdy je to „moje/naše“. I tehdy jsem spoluautorem, jelikož jsem přítomná. Nejdůležitější podmínkou, abych se v tomto domě cítila co nejsvobodněji, je hravost. Hravá atmosféra na zkouškách, hravá energie, společné hravé hledání společného projevu. Mým základním autorsky – hereckým nástrojem je tedy toto uvědomění – tím, že jsem přítomná u procesu, jsem přítomná i v díle. Nejde to přece jinak. Musí to být „mou“ hravou přítomností ve všech fázích zkoušení. Při sbírání materiálu, při inspirování se vnějšími vlivy, na začátku zkoušky, během ní i na konci. Být svá a hravá v už i zapečetěné inscenaci po premiéře. Je to „moje“ fyzická kvalita, fyzická přítomnost, kterou se vyjadřuji. Díky výzkumu a všem informacím, které sebou nechávám prostoupit, a to jakým způsobem je sebou nechávám prostoupit jsem to také „já“. Je to „moje“ konkrétní reakce s konkrétním názorem a konkrétní energií. A na závěr, je to jen a jen „moje“ chyba, díky níž umím s inscenačním týmem přijít na lepší, konkrétnější řešení, jak své „já“ tlumočit divákovi. Také z toho „mého“ se ve skutečnosti nikdy nestane jenom „moje“. Díky týmu, kolektivu, spolupráci, naslouchání je to „naše“.

4. Závěr

„Herectví autorského divadla můžeme charakterizovat jako herectví osobnostní. Pro autorské divadlo není příznačný herec představující a prožívající, ale herec se schopností, „zdivadelňovat“ sebe sama, rozvíjet své psychofyzické danosti a fyzické předpoklady a uplatňovat je v rámci celkové výpovědi. Je to herec s výrazným osobnostním tématem; jeho prezentací se podílí na autorské výpovědi představení. Pro toto herectví je příznačné vědomé uplatňování montážního principu, jehož prostřednictvím je možno zároveň postavu vytvářet i zaujímat k ní osobní, subjektivně zbarvený postoj, zaujímat k ní stanovisko, a to vrstevnatě, v mnohých lomech a odrazech.“¹⁹

Skupina *Gob Squad*, která je ve svém smyslu přísná, co se týče jejich kolektivní práce, je obdivuhodným úkazem něčeho, co by někteří lidé považovali za utopii. Dlouhé roky dokazují, že přátelství, důvěra, kolektivní duch a autorské ambice všech jsou důležitou součástí demokracie v divadle, ve zkušebnách i v kužárnách, u procesu i u repríz. Jsou důkazem toho, že není nemožné naučit se naslouchat druhým a zároveň být přitom úspěšným divadelníkem, který si důstojně stojí za prací, kterou udělal a je si při tom vědom předešlých chyb. Pořád se učím, jak vést správný dialog, kterým budu schopna dosáhnout co nejefektivnějšího zkušebního procesu. I když se naučím tento dialog vést v jednom kolektivu, v dalším se to budu muset učit znovu. Jedinou možností, abych se cítila u tvorby otevřeně, příjemně, kreativně, nadšeně, hravě, je mluvit o svých přístupech s celým kolektivem a taky být otevřená sama k sobě.

S koncem studia přichází období konfrontace naučeného v praxi. Jsem na začátku a necítím se jako hotová umělkyně, která je se svým vzděláním u konce, právě naopak. Je ještě spousta aspektů herecké práce, kterým se budu mít možnost teď věnovat. A abych byla se svou prací spokojena, musím vyjít ze své pozice submisivního člena skupiny a nebyť obětí svých dojmů. Musím se naučit své dojmy formulovat vždy zas a znovu, jako by to bylo poprvé. Je to vždy poprvé. Poprvé s novým kolektivem v daném prostoru. Poprvé v dalším tématu, které kolektiv inspiruje. Díky studiu si toto všechno uvědomuji.

¹⁹ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. s. 137. ISBN 978-80-86928-61-6.

Uvědomuji si, že se nesmím bát zeptat se, žádat zpětnou vazbu a přijmout ji s profesionálním nadhledem. Bez školy mě může posunout dál už jenom tato zpětná vazba. Nemusím se spolehnout jenom na uvědomění si mých negativních pracovních návyků, mohu také pracovat s technikou *mindfulness* a zkoušet ji zakomponovat do svých zkušebních procesů. Může mi to pomoci s nadhledem a emočním odstupem od krušných chvílí v procesu, ale také mi tato technika může nadále pomáhat a prohlubovat mou schopnost vnímání přítomného okamžiku u každého úkolu, u každé inscenace, u práce s textem atd.

Mým osobním tématem je hledání jistoty. Jistoty v osobním životě, v sociálním, ale i pracovním. Uvědomuji si, že jsem si vybrala velmi nejisté povolání, a právě proto v něm nesmím jistoty urputně hledat. Nalezení dané jistoty by také totiž pro mladou tvůrkyni, jakou jsem, mohlo znamenat určitý druh nebezpečí. Uspokojení se s momentálním stavem pro mě není přitažlivé, není to výzvou, které sebou práce v divadle přináší. Mám tendence se analyzovat a zpochybňovat každý krok a je to myslím v pořádku, pokud budu schopna najít rovnováhu, která povede v k efektivní zpětné vazbě. Je zbytečné si zpochybňováním sebe sama ubližovat a blokovat se. Častokrát se mi stane, že u zkoušení najdu určitý druh jistoty. Je to jistota mé hravosti, chuti hrát si. Tehdy neexistuje žádné očekávání od sebe, od týmu, od situace. Hra může přinést cokoli. Prostředí, které mi toto dovoluje, je celé obklopeno hravostí, chyba je přirozená a nehodnotí se, každý se smí ptát, a překvapivě se právě zde stane nejvíce chyb. V tomto zkušebním procesu totiž kolektiv nehledá cestu k dokonalému představení, ale k představení autorskému, které počítá s celým týmem, jako s členem hry. Přes hru a chyby, které v ní učiním, se poznávám a definuji jako autorský tvůrce.

Seznam použité literatury a prameny

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 12.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 14.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 15.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 16.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 42.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 19.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 24.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 30.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All, Nottingham, 2010, s. 50.

Gob Squad, Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it It All, Nottingham, 2010. s. 117.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 116 ISBN 978-80-7331-222-0.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 29. ISBN 978-80-7331-222-0.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 31. ISBN 978-80-7331-222-0.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 95. ISBN 978-80-7331-222-0.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 96. ISBN 978-80-7331-222-0.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. s. 139. ISBN 978-80-7331-222-0.

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. s. 21. ISBN 978-80-86928-61-6.

KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. s. 137. ISBN 978-80-86928-61-6.