

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

Diplomová práce

# **Vnitřní obsah, obraz a výraz postavy**

Matylda Königová

Vedoucí práce: Mgr. Jana Kudláčková

Oponent práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Datum obhajoby: 20.9.2021

Přidělovaný titul: MgA

**THEATRE FACULTY**

Performing arts

Acting of Dramatic theatre

Diploma thesis

**INNER CONTENT, SETTING AND  
EXPRESION OF A CHARACTER**

Matylda Königová

Supervisor: Mgr. Jana Kudláčková

Opponent: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Thesis defense: 20th September

Degree granted: MgA

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Vnitřní obsah, obraz a výraz postavy

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

Praha dne: 23.8.2021

.....

Upozornění:

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

Poděkování:

Při psaní této diplomové práce jsem rekapitulovala spoustu zkušeností, kterých jsem zejména za poslední čtyři uplynulé roky, nabyla. Obklopovalo mě mnoho lidí, šťastných náhod, ale i momentů, kdy jsem musela bojovat. Celý život se utvrzuji, že i negativní zkušenosti prožíváme z konkrétního důvodu. Nevěřím na náhody. Věřím v Boží plán.

Skládám upřímnou poklonu a dík všem pedagogům, kteří pro mě z velké části nebyli pouze hereckými mentory, ale i lidskou inspirací.

Děkuji paní Doc. Evě Salzmannové za to, že pro mě představuje kouče s velkou dávkou mateřství. Panu profesorovi Janu Burianovi za pragmatický obraz nejen divadelního světa a za podporu v krizových momentech. Panu MgA. Michalovi Dočekalovi za učení náročné a precizní herecké a z části režijní práci. Panu Ondřeji Vetchému za víru v lidskost a podstatné směřování k pravdě. Panu docentu Korčákovi za jeho vysoké nároky při společné práci na mé herecky i životně osudové diskové roli Sofie ve hře Platonov. Odkryla jsem díky jeho důslednosti netušené herecké limity. S rolí Sofie jsem prošla vlastní katarzí. V neposlední řadě děkuji paní Mgr. Janě Kudláčkové za její trpělivost a humor při vedení mé diplomové práce.



## Obsah

1. Úvod.....	8
2. Práce na postavách v absolventských inscenacích Herecký a lidský otisk ve hře:.....	9
2.1 Platonov.....	9
2.2 Přelet nad Kukaččím hnízdem .....	27
2.3 Bouře.....	35
2.4 Digitální podzemí .....	41
3.ZÁVĚR .....	46
4. Poznámky. Seznam literatury:.....	48

## **Abstrakt (CZ)**

Diplomová práce je zaměřena na zkoumání rozporu vnitřního a vnějšího hereckého jednání a chování, jejichž organické propojení bývá výsledkem dlouhodobé trpělivé a vědomé herecké práce. Podmínkou hereckého zrání je dozrávání lidské, promítání životních zkušeností a vědomostí do herecké tvorby, Na konkrétních příkladech situací na zkouškách a při představeních popisuje autorka prohlubování vědomého přístupu k tvorbě postavy, aniž by se dopouštěla povrchních teoretických spekulací,

## **Klíčová slova (CZ)**

Výraz postavy, herecké jednání, vnitřní obsah

## **Abstract(ENG)**

The Diploma Thesis is focused on the study of the contradiction between internal and external actor's behavior and action, the organic connection of which is often the result of the long-term patient and conscious work of the actor. The condition for the actor's maturation is human maturation, the projection of life experience and knowledge into the actor's work. By the means of specific examples of situations in rehearsals and performances, the author describes the deepening of a conscious approach to the creation of a character without committing superficial theoretical speculations.

## **Keywords (ENG)**

Characterexpresion, actor'sbehavior. Innercontent

# 1. ÚVOD

V herecké profesi je podstatné, abychom se zabývali sami sebou a prožívali své vnitřní pocity. Ale to nestačí, je třeba hledat racionální protiváhu, neboť nejen na jevišti jsme součástí hereckého kolektivu. Abychom se nenechali unášet proudem svých emocí, musíme nutně myslet v kontextu spolupráce s kolegy a vnímat širší souvislosti. Byť přineseme na jeviště klíčovou repliku, je nutné vnímat inscenaci jako neustálý dialog s partnerem. A samozřejmě při představení i s divákem. Abychom byli svým kolegům skutečným partnerem, nikoliv nepřítelem, je potřebné mít vnější hereckou techniku a vnitřní svět v rovnováze a nenechat se unášet svými emocemi na úkor partnerovy snahy navázat kontakt. Cesta spontánní improvizované tvorby musí být nutně prohloubena hereckým myšlením. S probíhajícími hodinami herecké a jevištní praxe a zejména pak během práce na čtyřech diskových inscenacích jsem se potýkala s rozporem těchto dvou nelehce slučitelných faktorů a prošla jsem mnohými úskalími, kdy jsem si s tímto problémem již vůbec nevěděla rady a podléhala jsem herecké i osobní panice.

Zaměřím se ve své diplomové práci na rozpor vnitřního a vnějšího obsahu postavy a promítáním hereckých zkušeností do života osobního a naopak. Věřím, že čtyřleté studium herectví na DAMU je školou trpělivosti, rozvoje kreativity, osobnosti každého z nás a učí nás disciplíně. Pozorováním hereckého světa jsem si ověřila, že dobrý herec je pro mě pouze ten, který je i silnou osobností s životními hodnotami na správném místě. Má diplomová práce pro mě není pouhým zhodnocením zvládnutí hereckých zadání, ale zejména zamyšlením nad životní vývojovou etapou mě samotné z hlediska hereckého i osobního života.



# 1. Práce na postavách v absolventských inscenacích. Herecký a lidský otisk ve hře:

## 1.1 Platonov



Mojí diskovou rolí byla role Sofie v Čechovově divadelní hře Platonov. Platonov je vůbec prvotinou Antona Pavloviče Čechova. Tuto hru napsal v roce 1881 a nedočkal se pozitivních ohlasů. Její uvedení bylo zakázáno. Ve hře se setkáváme s velmi propletenými mezilidskými vztahy a na jejich základě se společenským poklesem člověka. V dnešní době je sexualita a zvrácenost lidských vztahů na jevišti obvyklým jevem, ale v době jejího uvedení bylo pro tehdejší společnost téma nevěry a sexuality v divadle nepřipustné.

Úprava textu byla nutná, aby vyšla vstříc všem studentům v našem ročníku, co se rozsahu role týká. Naši pedagogové si dali tu práci, že mnohé repliky, které patřily v originálním textu jiným osobám vepsali postavám jiným a vytvořili tak barevnější obraz každé z nich. Vypůjčili si dokonce mnohé i z další hry A.P.Čechova Višňový sad. Sečteno podtrženo, výsledkem byl text, který měl spád a ideální délku i rozsah pro náš herecký ročník.

Práce na textu A.P.Čechova je velmi odlišná od textů psaných v hovorové češtině nebo na příklad v blankversu. Myšlenky autora nejsou vysloveny pouze textem, nýbrž i podtextem. Jedná se o náročnou hereckou práci v tom smyslu, že text Platonova divákovi nic nesdělí, pokud herec nemá silný vnitřní postoj a nezná konkrétní myšlení postavy.

Vzpomínám si na příklad, že jsem nemohla rozlousknout význam jednoduché věty: „*Dlouho jsme se neviděli.*“ *Připadá mi to tak dávno, že už to skoro ani není pravda.*“ (1)

Ta věta zazní při prvním setkání Sofie s Platonovem po pěti letech. Nevěděla jsem si rady, jak najít balanc mezi trapností momentu a zůstat pro zbytek společnosti na narozeninách Anny civilní, nenápadná a především nic nevyrábět, nevytlačovat. Pan režisér mě stále vracel zpátky v textu, abych řekla repliku jinak. Nevěděla jsem *jak* jinak. Zlobila jsem se. Měla jsem pocit, že když není patnáct způsobů správně, je chyba ve mně a nejsem dobrá herečka.

Při jedné z následujících zkoušek jsme procházeli scénou znovu a náhle mi vše do sebe zapadlo. Sama jsem pocítila, že teprve teď jsem sdělila svou neoblíbenou repliku s lehkostí a uvěřitelností. Prožila jsem jakýsi pocit osvícení. Uvědomila jsem si, že je to obyčejná situace ze života. Představila jsem si, že se na večírku potkám s klukem, se kterým jsem na vysoké škole chodila a on je zde se svou manželkou a já se svým manželem. Náhle mělo pouhé sdělení správnou míru trapnosti, nervozity, lásky. Tímto jsem si opět potvrdila slova své pedagožky, že ať chceme nebo ne, v herecké práci musíme čerpat ze svého osobního života. Mít dostatečnou empatii.

Je pochopitelné, že herecké povolání je náročné. Tato profese vyžaduje neustálou psychickou zátěž. Pochopitelně se nesmíme na jevišti topit ve svých emocích a nechat se rolí unášet. Stále platí slova pana Korčáka, že musíme mít svou roli zvládnutou tak dobře, že nás případné nepřízné dne či technické nedostatky na scéně nerozhodí. Chápu, že po psychickém vyčerpání po představení se herec potřebuje odměnit. Sama jsem si mnohokrát vyzkoušela, že není snadné vrátit se po repríze

do běžného života a starostí všedních dní jako by se nechumelilo. Nutně se musím uklidnit, vstřebat dojmy z představení, zhodnotit momenty dobré a poučit se z momentů nepovedených. V šatně herecká práce stále pokračuje.

Následně si musí vyprahlí herci dát skleničku studeného nápoje, aby se osvěžili, odměnili. Večer po představení je náhle delší než samotné představení a návrat do reality se oddaluje. Kruh přátel mimo divadelní prostředí nevidáme, neboť trávíme veškerý svůj čas na zkouškách, na reprízách nebo v práci, abychom si umění mohli dovolit. Společenské kruhy se neproměňují. Je mi tam často ze složení lidí úzko. Nechci pravidelně trávit následné večery nekonečně opakujícími se diskuzemi, velmi často v alkoholovém opojení. Setkávání s lidmi, kteří jsou z většiny velmi talentované, citlivé, srdečné, inspirující *osobnosti* avšak zbytek se skládá ze ztracených duší.

Popírala bych sebe samotnou, kdybych tvrdila, že mě pravidelné večírky těší. Mám ráda zábavu, hru na kytaru, zpěvy u ohně, ale frekvence takových večerů s množstvím tekutin v krvi je na mě vysoká. Utíkám často z tohoto světa a ptám se, zda je pro mě možné v divadelním světě fungovat? Neboť divadlo se neptá a bere nám veškerý volný čas a osobní život. Utíkám z tohoto světa povečeřet o samotě doma při svíčkách. Nejedu na divadelní festival, ale do hor. Jednoduše, je toho na mě příliš. Jsem na horách a už mi vzadu v hlavě zvoní a stahují se mi trapézové svaly při pomyslení, že se budu muset opět uzavřít na několik týdnů do zaprášených černých prostor navzdory tomu, že samotné herectví mi dělá radost.

Dalším faktorem, proč jsem studium a divadlo doposud neopustila, je to, že jsme v tak úzkém kruhu spolužáků, případně kolegů v divadle, a spolupracujeme s významnými osobnostmi českého divadla, které nám jsou hereckým, ale zejména lidským vzorem. Můžeme být šťastní, že máme tolik prostoru poznávat sebe samé skrze hereckou práci. Studium herectví na DAMU jsem při poslední reflexi své herecké práce přirovnala k psychoterapii. Máme možnost intenzivně poznávat svou povahu v rozličných kritických situacích. Nutnost konfrontovat se sám se sebou, se svými dobrými i špatnými vlastnostmi, naučit se sebeovládání.

Učíme se skrze své spolužáky, kteří jsou zrcadlem našeho chování. Konfrontujeme se situacemi, kdy má každý z nás jiný názor, náladu, postoj k problému, jiné rozhodnutí, jak dramatickou hereckou či životní situaci řešit.

Lidé z jiných oborů nejsou určitým sociálním situacím vystavováni v takové frekvenci a k mnohým poznáním dozrávají o několik let později. Na Vysoké škole ekonomické zkrátka řešíme jiné kritické situace než na DAMU. V tomto případě mluvíme o kolektivním oboru, práci. Na VŠE každý studuje individuálně, převažuje anonymita. Nesemknutí ročníku. V našem ročníku díky lidskému napojení se spolužáky vzniká mimo jiné i silné pouto na jevišti. Čím lépe znám sebe samou, tím lépe jsem s to ovládat hereckou práci. Díky mnohým hodinám herecké tvorby odpracovaných během studia také vím, jaké postupy mi vyhovují.

Novým zážitkem pro mě bylo oprašování Platonova téměř po roční covidové pauze kvůli natáčení záznamů, které nám měly vzhledem k absenci repríz sloužit jako showreel do divadel. Vybudování postavy ze vzpomínek na poslední reprízu, snaha o navázání na Sofii zamraženou, jaká tehdy byla. Vnímala jsem při jednotlivých scénách rozvoj jejího přemýšlení, jejího postoje k situacím a postavám, které ji obklopují, a pociťovala jsem volně přicházející detaily jednání, které byly přirozené a automatické. Matylda je o rok vývojově dál, tudíž i Sofie je o rok dál. Poznala jsem, že vývojem lidských vlastností nabýváme i na hereckých zkušenostech. Bohužel musím poznamenat, že jistá zralost po roční covidové pauze nastala, avšak stránka hereckých zkušeností nebyla tak rozvinuta jako naše osobnost. V covidovém vakuu jsme se museli zabývat lidskými vztahy, měli jsme mnoho prostoru přemýšlet a věnovat se sami sobě. Ztratili jsme však hereckou aktivitu, nasazení energie. Odehrát představení bylo srovnání hodné s uběhnutím maratonu. Vyšli jsme ze cviku.

Všichni pedagogové správně poznamenali, že ztrácíme i profesionalitu mluvy.

Tělo je nástroj! Musí se udržovat v aktivitě. Nehrajeme-li pravidelně, upadá nám mluva, mluvíme jako školáci. Konce vět mi tzv. vadnou a

mluvím, na hranici slyšitelnosti, chybí mi jevištní nasazení. Podléháme (ne)intenzitě partnera. Jsme civilní herecky, což je dobře, že je to přirozené, ale ztrácí se nám nezbytná aktivita rtů, hlasitost, dechová opora. Mluvíme na zbytku dechu a to je značná chyba, které jsem se před covidovou pauzou již nedopouštěla. Ztratila jsem dobré herecké návyky. Jako herci na sobě musíme neustále pracovat, abychom nebyli průměrní. Herec by měl být multifunkční a měl by cvičit tělo, paměť, řeč, hlas, zpěv atd.

Prožívám opakovaný rozpor propojení herecké techniky s vnitřním obsahem. Výstižně to analyzoval Michail Čechov:

*„Nepoddajností těla trpí více méně každý herec. K jejímu překonání jsou nutná fyzická cvičení. Ta však musí vycházet z jiných zásad než cvičení používaná ve většině divadelních škol. Gymnastika, šerm, tanec, akrobacie, rytmika a zápas jsou nepochybně samy o sobě užitečné, ale tělo herce musí projít určitým druhem rozvoje, odpovídajícím specifickým požadavkům jeho profese. Prvním a nejdůležitějším je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům.“(2)*

Podléhám vnitřnímu pocitu. Navíc v hledišti nesedí diváci, takže máme pocit, že nás tři lidé v sále slyší. Koncentrace na partnera na jevišti se v mém případě naopak výrazně zvýšila z toho důvodu, že jsem měla smrt v očích ze strachu, že spletu text a partner nebude moci navázat a nezpůsobím tak škodu pouze sobě.

Jednání Zich rozdělujeme na osobní a vzájemné. V osobním jednání dominuje osoba jediná, která je jeho aktivní složkou. Druhá osoba, která je tohoto vztahu součástí, je pasivní. Je pouze přítomná a směřuje k ní celé jednání první osoby. Jedná se tu tedy o vztah čistě jednosměrný, kdy hlavním motivem je cit a druhotnou příčinou je myšlenka či představa. Jednání je ale vždy motivované. Pokaždé ale nemusí být jednání úmyslné a řízené vůlí člověka. Pokud je ale opravdu jednání založeno na vůli, představuje ten nejvyvinutější typ osobního jednání, které v dramatických dílech hraje největší roli. Jednání vzájemné je elementárním typem jednání a pro dramatičnost díla to důležitější. Toto jednání funguje na principu akce a reakce, kdy je divák vtahován

dramatičností do samotného děje. Z hlediska dramatického textu se dá vzájemné jednání srovnat s dialogem, ovšem toto jednání není postaveno jen na řeči samotné, ale také na chování a hře obou herců

Přirovnala bych to ke studiu jazyků. Dokud nemám perfektně zvládnutou techniku - gramatiku, nemůžu se plně soustředit na vyjádření myšlenky a být v hereckém jednání / konverzaci v cizím jazyce - svobodná, neboť přemýšlení o technice člověka vždy rozptyluje od soustředění se na obsah sdělení. Neplyne-li volná konverzace, neplyne ani herecká práce. Neznalost textu a herecké techniky naprosto zruší spád a rytmus hry. Zasekávání oslabuje herce samotného i jeho kolegu. Nutná je disciplína.

Některé situace, které se mi dříve hrály lehce, se staly problémem, mám na ně náhle jiný názor a stavím je s jiným postojem. Naopak situace, které pro mě byly tehdy vnitřně nevyřešené a trápily mě, jsou rázem jasné. S úplným nadhledem a lehkostí jsem schopna říct Čechovův text, jako bych byla na kávě s kamarádkou. Zázrak. Ten pocit euforie je nepopsatelný. Viz scéna s Vojnicevem, kde Sofie svému manželovi hrdě přiznává: „*Jsem jeho žena, milenka a všechno, co chceš.*“<sup>(1)</sup>.



Obsáhnout tato slova s pravdou a skutečnou hrdostí, byť Vojniceva vlastní manželka podvedla, pro mě nebylo snadné. Hledala jsem odpověď, proč je na tento čin Sofie tak pyšná. Po mé depresi zimních dní, umocněné zoufalstvím z nemožnosti podniknout jakoukoliv aktivitu, mi bylo jasné, že jsem právě prožila zimu Sofie Vojnicevové a že už ji nechci nikdy zažít. Tento detail mi náhle svitnul v hlavě před kamerou a příběh mé diskové role s mou rolí na tomto světě do sebe zapadnul jako puzzle.

Zcela konkrétní podtext pomáhá samozřejmému slovnímu i fyzickému jednání. Když přesně rozumím obsahu sdělení textu, nemusím vůbec nic herecky vyrábět, jen s ledovým klidem a nadhledem sdělit partnerovi přímo do očí. Mimochodem, od té doby si tuto větu si s libostí užívám. Je to tak hořké! Chudák Vojnicev. Vždycky si u ní říkám, že život je život. Stojím si za tím, že ač Sofie hodně ztratila, následovala svůj instinkt. Přišla o pověst křehké, úspěšné, inteligentní ženy na úrovni, finanční stabilitu, manžela, vsadila vše na jednu kartu ale aspoň se pokusila o své malé životní vítězství. Jsem ještě příliš mladá na to, abych se řídila pouze rozumem.

Velká scéna, kdy se Sofie nachází na pokraji šílenství, hysterie a snaží sebe samotnou obhájit před sebou, svým manželem a bojuje za poslední kousky důstojnosti, bývala pro mě bolestí, kdy jsem často balancovala mezi pravdivostí herce a umělým vyráběním křiku, bolesti.

*„To on si s tím začal. Zapřísahal mě, uprošoval a pak? Užil si se mnou a já jsem se mu zprotivila. Nenávidím tě, zmiz odtud. Vypadni!“(1).*

Již zcela chápu, co přesně obsahují ta tři poslední slova a jak je říct. Prostě si představuji, jak se ta dívka cítí. Sofie vše zahodila, úplně všechno. A pro co? Aby zjistila, že je jen jednou ze čtyř milenek Platonova. Zamyslím-li se na moment nad celou situací a plně si uvědomím Sofiino osud, není už tak obtížné herecky obsáhnout Sofiino zoufalství.

Mimo jiné se mi konečně vybarvil moment, kdy Sofie leží jako žebrák Platových nohou;

Sofie: „*Platonove prosím tě. Já tě prosím.*“

Anna: „*Vzpamatuj se. Jsi žena!*“

V šílenství Sofie popadne Annu za tvář a drtí ji, prosí ji jako svatý obrázek. „*Řekněte mu, přemluvte ho.*“ (1).



Následně se obrací na ostatní přítomné, mimo jiné i na svého muže a hledá útočiště. Duši, která ji pochopí. Přístav, kde zakotví a náruč, která ji obejmě. Dívám-li se na situaci s odstupem, z pohledu diváka, je mi z toho úzko. Nicméně je to herecký materiál, který chceme na jevišti spatřit.

Viděla jsem film *Todos los sabens / Všichni to vědí* s herečkou Penelope Cruz v hlavní roli. Postava Penelope se nachází v psychicky vypjaté situaci srovnatelné s tou Sofiinou. Skvělý herecký výkon, divadelního rozměru. Díky technice kamer můžeme sledovat každý detail, i malou mimickou změnu. Takto se chovají blázni. Poníží se. Ztrácí nad sebou kontrolu.



Třetí oprašovací zkouška Platonova po covidové pauze přináší další zjištění a věcná, opakující se poznámka pana režiséra Korčáka se potvrzuje. Nesmíme ten život na jevišti vzdát a spoléhat se na emoci. Musíme myslet, být bystří! Udržovat napětí mezi postavami, mít v sobě oheň, který nás žene kupředu.

Postavy nutně musí vnitřně žít aby, herecký soubor dýchal jako jeden orgán, jedno tělo. Partnera musíme poslouchat a verbálně i neverbálně na něj reagovat. Nikoliv pouze uchem, ale zejména ho vnímat - myslí, srdcem, celým tělem! I mikro pohyby hrají roli, udržují živost postavy. Naučila jsem se nebát se objevovat nové věci a nová poznání o postavě.

Na čarodějnické datum třicátého dubna jsme zvládli magickým způsobem natočit další z divadelních záznamů, tentokrát Platonova. Je zvláštní, jak přítomnost kamer, byť za nimi stál ten nejvíce podporující štáb, který jsem zažila, ovlivňovala můj výkon. První ze tří kol před kamerou jsme své emoce všichni uměle vyráběli, snažili jsme se vytlačit výraz skrze zevnějšek a nedokázali se podívat dovnitř. Nevnímali jsme sebe samotné, nesoustředili jsme se ani na ostatní. Neposlouchali jsme se. Ve druhém kole jsem se dokázala i uvolnit, a jakoby se na přítomnost filmařů vykašlat. Dokázala jsem věřit sama sobě, věděla jsem, že při stoprocentní koncentraci mi bude na jevišti dobře a nebudu muset nic uměle vyrábět. Po dotočení druhého kola za mnou přišel pan režisér natáčení a sdělil mi, že jsem byla přesná, věřil mi každé slovo a tah mé postavy byl na rozdíl od prvního kola suverénní.

Ve srovnání s další reprízou Platonova po znovuotevření divadel byla zkušenost natáčení nesrovnatelně příjemnější. Před diváky se zase opakovala neschopnost se emočně napojit. Od prvního příchodu na scénu jsem vnímala zvláštní vnitřní klid, lehkost výslovnosti, v hlavě byly situace, které mi občas činí potíže, vyřešeny jakoby s lehkostí. Spolužáci považovali tento klid za *mrtvo*. V zákulisí padaly věty typu: „Musíme to nakopnout“, avšak po mých zkušenostech si myslím, že právě toto je cestou do pekel. Ve druhém ročníku jsme se takto snažili nakopnout reprízu *Snu noci svatojánské* na učebně K222. Byl to opravdu

nepříjemný zážitek. Předbíhali jsme se v jednání fyzickém a zejména v mluvě, nebylo to věčné, popsala bych to jako jednu velkou zbrkllost.

Nicméně přílišný klid zmíněné reprízy Platonova byl chvílemi nepříjemnější než překotnost Snu noci svatojánské. Jako bych měla v sobě kompletní emoční chlad? Myslela jsem na slova pana docenta Korčáka, že nastane spousta repríz, kdy se nemůžeme spoléhat na koupání se ve svých emocích a doufat, že absolutním ponořením se do nich dosáhneme oslňujícího hereckého výkonu. Je třeba mít celou látku tak dobře zpracovanou, aby nás nerozhodila například duševní či zdravotní indispozice, či obyčejná neschopnost se soustředit. Postava a celé představení musí být výborně technicky, prostorově, kostýmově zpracované. Herec musí mít perfektně naučený text a zejména znát podtext každého slova svého textu, zejména v psychologických dramatech Antona Pavloviče Čechova. V důsledku kontroly všech těchto složek nedojde za žádných okolností k oslabení výkonu v momentě reprízy.

Poprvé došlo k tomu, že v klíčovém momentu představení nevystřelila zbraň. Sofie má dovršit své hysterické jednání, způsobené zlomeným srdcem a ztrátou životních ideálů, zastřelením Platonova, své životní lásky. Poprvé jsem natáhla zbraň - nic. Po druhé - nic. Přišel třetí, prázdný výstřel zbraně. Ten otřesný malý cvakavý zvuk zněl jako výstřel pouťové plastové pistolky. Panika. Co budu dělat!? „Zabijím Tě otrávenou pistolí.“ Sečetla se histerie Sofie a vnitřní zoufalství Matyldy. Začala jsem Platonova zbraní tlouct. Petr Urban, co by Platonov, mi sebral zbraň a řekl; „Udělám to sám.“ Odběhl se na chodbu zastřelit. První výstřel - nic. Druhý výstřel - nic. Nesnesitelný zvuk pouťové pistolky. Třetí výstřel byl *konečně* úspěšný! Petr se vrátil jako hrdina, padl zastřelen na okraj jeviště a ještě zvládl po cestě myslet na nutnou krvavou skvrnu na bílém tílku. Skvělé!



Zhroutil jsem se na zem jako Sofie. Zhodnotila jsem, že vyjde na stejno, jestli se Sofie zhroutlí z toho, že Platonova zabila ona, nebo z toho, že se zabil Platonov sám. Celý tento moment se mi zdál nekonečný, byť trval jen několik vteřin, maximálně půl minuty. My

zasvěcení jsme moc dobře věděli, kde nastal problém. Nedivadelníci v hledišti rozdíl údajně nepoznali. Paní Mgr. Miroslava Pleštilová údajně špitla panu Korčákovi do ucha, zda nemá Platonova zastřelit Sofie. Paní Mgr. Jitka Goriaux Pelechová Ph.D. považovala chybu za vlastní režijní výklad.

Poprvé jsme po roce při této repríze hráli před diváky. Absence reprízování je znatelná. Nejsme zvyklí na jakoukoliv diváckou reakci, případný smích či pláč publika nás vyosuje ze soustředění. Nevíme, které situace herecky fungují a které nikoliv. Divadlo se stává divadlem až v momentě, kdy je přítomno publikum.

Ohlížím se čtyři roky zpátky a vzpomínám na začátky studia. Nízké sebevědomí, nové prostředí. Vhozena do vody. Všichni přátelé v mém okolí, které jsem dosud měla, se domnívali, že tato škola je pro mě hračkou. Jsem přece společenská, tisková mluvčí ročníku gymnázia, moderuji společenské akce, jsem spontánní, autentická. Předpoklady pro profesi herce tedy mám.

Náhle překračuji čáru jeviště. Procházíme prvními hodinami herectví. Pro mě to byly stresující hodiny na učebně K101. Zcela nový kolektiv. Seděly přede mnou autority, významní pedagogové, kteří se nyní stali mými tzv. třídními učiteli.

Další z autorit byli noví spolužáci. Byť jsme byli všichni na stejné lodi a pravděpodobně jim běželi hlavou stejné myšlenky jako mně, měla jsem pocit, že jsou dál než já. „Vždyť přece už mají na rozdíl ode mě s divadlem zkušenosti“, běželo mi hlavou. Všichni do jednoho chodili do všech možných *dramatáků* či divadelních uskupení, jako je OLD STARS atd. Vyrůstali v Praze, na rozdíl ode mě. Byli ostřílenější, drzejší, navenek sebevědomější, ačkoliv uvnitř mohli mít z hodin herectví stejné obavy jako já.

Náhle člověku jako by veškeré ty vlastnosti, které tvoří předpoklady herectví, zmizely. Vždy, když jsem dostala jakékoliv zadání, třeba malou etudu, a musela jsem ji zahrát, měla jsem velký stres. Neexistovala žádná hravost, šmrnc, jiskra. Pozornost zraků, které mě hodnotily, ve

mně vzbuzovala úzkost. Snažila jsem se splnit zadání *správně*. Neustálý pocit, že musím dokazovat, že vše umím, mě doháněl ve všech předmětech. Ať už se jednalo o podoby herectví nebo tanec či jevištní praxi. V teoretických předmětech jsem pro strach, že udělám *chybu*, raději neodpovídala na otázky profesorů, i když jsem znala správnou odpověď. Nechtěla jsem se ztrapnit. Potřebovala jsem být perfektní a umět vše hned, což mě dovedlo ke svázanosti, strojenosti. Potřebovala jsem být jako správná paní učitelka, která vše zná na výbornou.

Neuvědomovala jsem si, že jak herecká tak i životní cesta vede mnohými meandry. Zapomínala jsem, že chybami se člověk učí. Že cesta je cíl.

Nechtěla jsem *zkoušet*, co na jevišti funguje. Nechtěla jsem hledat, co je tvůrčí, zábavné a hravé, nýbrž to rovnou *najít*. Zapomínala jsem na lidskost omylů, která je vlastně milá, krásná. Neopouštěl mě pocit, že musím vyhovět perfektnímu požadavku, jak má herec vypadat. Měla jsem zkreslené představy o hercích. Tehdy jsem ještě nevěděla, že herec musí být především osobnost. Sám za sebe. Osobnostmi se dle mého názoru stáváme v momentě, kdy si dokážeme stát za svými názory. Domnívám se, že i kdybych něco zahrála *špatně*, je dobré si umět zdůvodnit, proč jsem to herecké cvičení předvedla právě tímto způsobem.

Neviděla jsem, že ne nadarmo jsou našimi pedagogy osobnosti! Dobrým hercem se stáváme v momentě, kdy jsme i dobrým člověkem. Netvrdím, že dobrými herci jsou jen ti s nepokřiveným srdcem a úmysly, ale vím, že touto cestou nás naši pedagogové vždy vedli, a nepředpokládám, že by s námi měli špatné úmysly. Při pohledu na úspěchy a sílu našich pedagogů jsem měla pocit, že jsou tak úspěšní a sebevědomí, neboť nikdy neudělali chybu, navzdory tomu, že téměř všichni si prošli stejnou vysokou školou jako já a navíc se museli potýkat s mnoha politickými překážkami doby, ve které na DAMU studovali.

Vzpomínám si na zadání pana profesora Buriana, ať ztvárníme jakékoliv průměrné povolání jedním postojem, pohledem. Vybrala jsem si prostitutku. Vůbec netuším proč, když jsem byla tehdy ještě tak plachá!

A taky mi pan profesor řekl, že moc by mi tu prostitutku nevěřil. Stála jsem tam jako kuřátko na jatkách. Nedokázala jsem tehdy zahrát na jevišti téměř nic a už vůbec ne nic okázalého, sexuálního, vulgárního. Nyní se při pomýšlení na roli Candy Starrové v Přeletu nad Kukaččím hnízdem směji. Trápení s hereckými zadáními na učebně K101 v první ročníku ve mně dodnes vyvolává úzkost, ale uvědomuji si, že každá životní cesta je v začátcích trnitá.

Při další z mála jarních repríz Platonova divadelní sezóny DISKU 2020/2021, která téměř vzápětí zase skončila, spadla z černého nebe zvláštní síla. Hodnotím tuto reprízu 29.5. jako jednu z nejsilnějších. Je zajímavé, jak se osobní zkušenosti, které aktuálně prožíváme, pravidelně otisknou do našeho hereckého výkonu. Pokaždé v jiné barvě, podle druhu osobního problému / radosti. Platonov byl tentokrát přesný. Jasný, pevný, jako nikdy. Vůbec tzv. *nelyžoval*, jak říkává paní Szymiková, ve svém nitru ani fyzicky. Síla a nasazení partnera dodává druhému stejnou pevnost a motor, aby do slov autora vložil ze sebe maximum a rozžehl mozek na plné obrátky, jako když se rozžehne oheň v kamnech a vy můžete díky němu uvařit skutečně dobrou večeři.

Pouze konkrétností a jistotou obsahu textu se Čechovův text stává živým.

Reprízami a zkušenostmi ze studia na DAMU jsem pochopila, jak podvědomě navazujeme na hereckého partnera. Dvacátého devátého května dva tisíce dvacet jedna cítila pevnost slov a poznání jejich obsahu jako nikdy předtím. Představa jasného obrazu v každé větě hry mi dodala přesnost hereckého projevu. Vzpomínám na úvodní měsíce studia DAMU, kdy nám paní docentka Salzmannová říkala, že ať chceme nebo ne, herecká práce se vždy bude prolínat s naším osobním životem. Herec musí nutně čerpat ze svých vlastních nehereckých zkušeností, aby byl herecký výkon opravdový a nejednalo se pouze odříkávání slov. Stejně tak přenášíme pracovní emoce domů a naše chování je ovlivněno myšlenkami na postavu.

Možná mi při této repríze pomohla i přítomnost maminky. Když jsem říkala větu: „*Pojedeme k mojí mamince*“, dívala jsem se přímo na ni.

Musím přiznat, že dlouho mi tato “revolucionářská pasáž” dělala potíže: „*Budeme pracovat a jíst svůj vlastní chléb.*“(1)

Jedná se v podstatě o tragikomickou situaci hry. Komickou se stává v kontextu tragédie Sofie, její ztráty životních jistot pro lásku, s absurdností, jakými prostředky chce své životní rozhodnutí prakticky řešit. Typický Čechovův jazyk. V prostých větách a krocích postavy se zrcadlí její vnitřní postoj. Pochopila jsem nutnost věnovat značnou pozornost studiu postavy a jejímu vývoji. Nechci tím říct, že tato práce snad není nutná při práci i v jiném žánru, nicméně ve srovnání např. s jazykem Williama Shakespeara je tento krok ještě důležitější. V Bouři jsem se mohla více opřít o text Shakespeara a už nebylo potřeba vytvářet složitý podtext.

Na konci představení nám opět nevystřelila zbraň. Po třetí. Stres z momentu, kdy se budu opět snažit na prázdko střílet, byl velký. Nakonec Platonov opět hrdinsky sebral zbraň a po slovech: „zastřelím se sám“, utekl na chodbu, po výstřelu otevřel venkovní dveře a sesunul se ze schodů hlavou dolů s krví na hrudi. Bylo to silné. Dle slov paní Kudláčkové a pana Korčáka byl to moment ze života a mnohem současnější. Nechali jsme na jevišti krvácející srdce.

S následující reprízou přišla zmatená myšlenka, že možná hrajeme derniéru Platonova v divadle DISK. Pro jistotu jsme si reprízu v Disku užili jako naposled, ve vší parádě. Kluci se neubránili vtípkům a překvapením, my dívky jsme se silně bránily explozi smíchu a zatínaly jsme bránice tak, jak by je ani naše vyučující jevištní mluvy paní Szymiková nezatnula. Celá hra měla větší lehkost, vtip a přirozenost. Opakovala se zkušenost nezbytné lehkosti Čechovova textu. Sdílíme s partnery a diváky zdánlivě nepodstatné informace, konverzujeme, ale tíha sdělení je skryta mezi řádky. Zevnitř ven. Nezbytnost viditelného myšlení postavy. Pravdivost vět docílíme pouze lehkostí sdělení, ale přitom nám mozek pracuje na plné obrátky a je viditelné vnitřní rozpolčení postavy.

Na jevišti se často při reprízách a zejména při zkoušení vystavujeme krajním projevům celé škály svých emocí. Hovořím o extrémní radosti či

o extrémním smutku a bolesti. Skrze naše osobní zkušenosti, vzpomínky, promítáme tyto záznamy do postavy, kterou právě hrajeme. Vystavujeme se krajně nepříjemným momentům proto, abychom je zahráli pro diváky. Na objednávku se vždy a znovu noříme do svých emocí. Herec musí zvládnout mít od emocí odstup a nesmí se na ně spoléhat, jak říká pan docent Jakub Korčák. Inscenace musí být velmi dobře textově a technicky zvládnutá, abychom právě při reprízách, kdy to tzv. *nejde*, nepodléhali panice a zvládli se soustředěním podat kvalitní herecký výkon.

Velmi často procházím na jevišti katarzí. Odchází po repríze domů vyčerpaná, emočně i fyzicky. Až po čtyřech letech studia jsem si uvědomila, že když jsem schopná dobrovolně nechávat své radosti a starosti na jevišti, proč tak nejednám i ve svém osobním životě? Proč se bojíme krajní krvavé bolesti srdce či radosti, kdy máme pocit, že se vznášíme? Z jakého důvodu je spousta herců otevřených pouze na jevišti, ale velmi introvertních v životech osobních? Je to pro nás jednodušší být opravdoví na divadelních prknech a utíkat od emocí v realitě?

Došla jsem k přesvědčení, že když *zvracíme* své nitro v divadle před zraky cizích lidí, byli bychom pořádní zbabělci, kdybychom tak nejednali i v našich životech. Čert vem jistoty! Risk je zisk a kdo není hráč, nic opravdového nepozná a dříve nebo později se utopí v depresi či v lítosti, že to nezkusil, či nevyřkl co měl na srdci, či nevycestoval, kam si přál atd. Spousta umělců pak hledá úniky a berličky v omamných látkách, kdy se pak cítí dobře, uvolněně, radostně. Proč tomu tak je? Vždyť už jsme naše problémy promítli do postavy při dnešní repríze, ne? Možná proto, že máme strach žít.



Platonov.

*„Kam se ztratila tvá upřímnost, tvá odvaha, tvá čistá duše. Zestárla jsi a zhloupla vedle toho člověka. Jsi upejpavá, pohodlná, žvaníš fráze. Proč se maluješ? Nemaluj se! Proč sis vzala toho člověka. Čím ses nechala zlákat k tomuhle manželství!?“*

Sofie: *„Je to skvělý člověk.“*

Platonov: *„Tomu přece sama nevěříš!“*

Sofie: *„Je to můj muž!“*

Platonov: *„Proč sis nevzala někoho, kdo by pro něco horlil, o něco usiloval!“*

*- A přitom on sám zabřednul a je učitelem na vesnici, nedostudoval ani univerzitu.*



Sofie: *„Říkal jsi mi, že odjedeme.“*

Platonov: *„Kam?“*

Sofie: *„Pryč odtud! Začít nový život!“ (1)*

*- Únik Sofie, před realitou, kterou žije, do reality, kterou žít chce.*

Já jsem se rozhodla žít Sofii, kterou zná Platonov z univerzity. A nebýt jen skvělým člověkem.

Naše bývalá PR divadla DISK se mě v rozhovoru pro web O Divadle ptala, kterou z postav za uplynulé roky studia mám nejraději. Odpověděla jsem, že Sofii, protože vsadí vše na jednu kartu, a to je mi vlastní. Loučím se, a až budu zase jednou odvážná pouze na jevišti, zatřepete se mnou a dejte mi přečíst si mou diplomovou práci napsanou v Matyldiných čerstvých dvaceti čtyřech letech.

## 1.2 Přelet nad Kukaččím hnízdem

Pro vstup do divadla DISK po třech letech studia činoherního herectví byla zvolena dramaturgie románu Kesseyho *Vyhodíme ho z kola ven* od Dala Wassermana. Titul je obecně známější pod názvem *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Proslavil se zejména díky filmu režiséra Miloše Formana, který získal šest Oscarů. Prvním studijním materiálem byl samotný román Kena Kesseyho *Vyhodíme ho z kola ven* z šedesátých let dvacátého století.

Nacházíme se v psychiatrickém ústavu. Léčebna je místem skutečně psychicky narušených pacientů, ale stejně tak úkrytem ztracených duší, které si netroufají vrátit se do reality dní. „*Nazdár!*“(3), rozrazí jednoho dne dveře nový pacient, který se jmenuje McMurphy, jako když meteorit spadne na zemskou planetu a je pro nás nevídaným úkazem. Rozráží stereotypy, zavedené postupy odměřené sestry Ratchedové.



Celý děj se odehrává v prostorách léčebny. Tedy pro scénografy je to možná perfektní řešení. Herec se však může zbláznit. Během inscenace projdeme čtyřmi terapiemi.

Čtyřikrát formát židle v půlkruhu, vrchní sestra Ratchedová uprostřed a zbytek herců pacientů sedí na židlích. Při zkoušení v DISKU několikrát režisér Vít Malota zvolal, že si znovu projdeme terapii. A ještě vícrát zaznělo; „Kterou!?“ Při zjištění, že se budeme věnovat právě Přeletu nad Kukaččím hnízdem, jsem skákala nadšením. Postupem zkoušení mi však úsměv zamrzl. Je to náročný materiál. Situace jsou zdánlivě monotónní a není snadné udržet jiskru a nepomíjet herecké a režijní detaily, které v celku dokážou udržet náboj inscenace.

Ztvárnila jsem dvojroli. Všudypřítomnou zdravotní sestru Flinnovou a Candy Starrovou, kamarádku McMurphyho, jejíž přítomnost na jevišti je sice menší, ale rozhodně ne pomíjivá. Kontrast křehké, životem nezkušené sestry Flinnové se životem protřelé prostitutky Candy Starrové mi umožnil dvojí herecké vyjádření. Hledala jsem společné a rozdílné prvky těchto dívek. Obě dvě jsou - dle mého názoru - ztracené duše. Sestra Flinnová hledá nepoznanou jiskru a touhu v životě, činnost či osobu, pro kterou by měla skutečný zápal. Přesvědčuje sebe samu, že své útočiště a oporu má ve své katolické víře a v práci v psychiatrickém ústavu. Candy je dle mého názoru ztracené dítě. Neměla určitě pevné rodinné zázemí a dostatek lásky od rodičů či od partnera. Nevidím Candy jako pouhou prostitutku. Své povolání vykonává, protože pochází z chudých poměrů. Nenašla v životě lidský přístav a ani vzor, ke kterému by mohla vzhlížet. McMurphy je jejím dobrým, možná jediným přítelem a zároveň člověkem, který ji má doopravdy rád.

Na začátku zkoušení Přeletu nad kukaččím hnízdem jsme se věnovali mnoha reálným kauzám duševní poruchy. Byť se dané případy netýkaly přímo ani jedné z mých rolí, bylo nutné si nepříjemné příběhy vyslechnout, abych došla k pochopení života v ústavu, abych mohla soužití sester a pacientů vidět jako celek, jako jejich denní chléb. Uskutečnili jsme návštěvu psychiatrické nemocnice v pražských Bohnicích, kde se nám věnoval pan doktor Pfeiffer, který se zabývá transformací psychiatrické péče v České republice. V porevolučních letech se jeho snažení u nás zdálo být beznadějným, a proto sbíral zkušenosti například v západním Sussexu či v Albánii. Hlavním problémem u nás je, že instituce fungují podle předpisů a nikoli podle

individuálních potřeb pacientů a celý jejich provoz se podřizuje striktním pravidlům, přes které nejede vlak. Sama shledávám tento problém na základních uměleckých školách. Vyučuje se tu podle daných osnov a pomíjí se individuální tempo a potřeby žáků. Já osobně volím cestu výuky klidnější a hravější, kde převládá nadšení a velká kreativita mých žáků nad honěním se za vyplněnými tabulkami s vystresovanými dětmi.

Totožný problém je rozpor přísné vrchní sestry Ratchedové a vzpurného živilaMcMurphyho v psychiatrickém ústavu v Přeletu nad kukaččím hnízdem. Pravidla versus lidskost. Nepřístupnost versus otevřenost. Jak přenést na jeviště tento rozpor tak, abychom nevytvořili pouhou až nadlidskou dominu sestru Ratchedovou vedle divokého Murphyho a uťáplých pacientů?



V prostoru jsme se neustále točili kolem problému opakujícího se rytmu řady scén. Většinu času zabírá terapie. Má postava, sestra Flinnová na



terapiích vůbec nemluví, pouze příslužuje vrchní sestře. Vzhledem k tomuto faktu mi nebyla věnována přílišná pozornost a já jsem veškeré zkoušky na učebně pouze tiše seděla v kruhu pacientů. Přistihla jsem se mnohokrát, že přemýšlím o jiných, zcela nedivadelních věcech! Režisér s dramaturgyní na mě chvílemi zapomněli a já jsem v jistý moment zjistila, že mám sestavený seznam nákupu v supermarketu a nemám páru, co se na terapii děje. „A dost!“ zděsila jsem se.

Musela jsem začít intenzivně hledat motivaci jednání slečny Flinnové v konkrétních situacích. Proč se rozhodla pracovat v psychiatrickém ústavu, když je tak citlivá? Dle mého názoru viděla slečna Flinnová tuto možnost jako misi, kdy může pomáhat potřebným. Snad vykouzlit úsměv na tváři těm ubohým, kteří už ztrácejí radost a potěšení. Přemýšlela jsem, jaký je její vztah k novému pacientovi McMurphymu.



Pacient, který je velmi mužný, až vyzývavý, přináší nespoutaný přívál energie a drzosti, se kterou se zatím nesečkala. Když sedí sestra Flinnová na terapiích, jeho vtipy ji pohoršují. Jsou v rozporu s jejím náboženským přesvědčením. Dotýkají se jí osobně. Hledala jsem klíč,

jak být v situaci přítomná, pravdivá a zároveň nevyrábět umělý obraz postavy, který by byl v rozporu s jejím obsahem.

Neměla jsem k dispozici téměř žádná slova. Odhalila jsem, že je mnohem těžší být bystrá v reakcích, když nemluvím, než když mám pro vyjádření text, hlas, načasování replik. Čím méně mluveného slova mám, tím musím být bystřejší a zorientovanější v dramatických situacích na jevišti.

Jasný postoj ke každé z postav reflektuji ve svých mikro reakcích, které však jsou viditelné. V předmětech, které má Flinnová stále k dispozici jsem hledala útočiště jako první. Věnovala jsem totiž několik dní výzkumu, co dělají mí studenti, když jsou pozorní, avšak jsou spíše nesmělí a netroufají si promluvit, neboť jim to situace nedovoluje, nebo zkrátka ostatní vykřikují natolik, že na ně nezbývá prostor. Partnera, kterého nenašli ve svých spolužácích - stejně jako sestra Flinnová, která má jedinou partnerku ve svém poli slečnu Ratchedovou - hledali na příklad v propisce. Pohrávali si se svým oblečením. Směleji či nesměleji, podle situace, ve které se nacházeli. Zmapovala jsem si díky tomuto postřehu vnitřní svět té skromné, pokorné, nevýmluvné sestry Flinnové. Bylo velmi náročné vytvořit skrze ony mikromomenty, kdy sestřička herecky jedná, oblouk postavy, abych nejen já pochopila její osud, ale stejně tak i divák uviděl její myšlení, postoj, radosti a strachy a tak zvaně věděl, jak to s ní dopadne. Bojovala jsem s tím, abych pouze nesloužila inscenaci. Dle mého názoru je taková skutečnost pro herce smutná a nechce se s ní setkávat.

Candy Starrová byla pro mě nadějí. Těšila jsem se na práci na této postavě. Postupně jsem odhalila, že mým jediným prostorem je moment, kdy přijde Candy navštívit McMurphyho do léčebny a poté scéna, kdy vnikne tanečním číslem na párty na rozloučenou. Od začátku jsem viděla postavu Candy jako křehkou duši, ztraceného jedince. Obyčejná holka, která vykonává svou práci jen proto, že v životě nenašla jiné útočiště. Hledá v mužích marně lidskou náruč, objetí, přístav. Nemyslím si o ní, že je tak zvaně levná. Nemyslím si o ní, že je vulgární. Toto děvče spíše nezná manýry a společenský kodex, je to holka z ulice. Myslím si, že je velmi křehká.

Do léčebny vnikne jako světlo, jako květ na vyschlé poušti. Jako mateřská náruč a zároveň žena s jiskrou a sex appeal.



Dostala jsem kostým. Nesouhlasím s ním. Je v rozporu s přesvědčením o postavě Candy. Kostým je naprostou negací všech vlastností, které pro mě postava CandyStarrové má. Vypadá levně. Vypadá prvoplánově. Jako uniforma prostitutky z osmdesátých let. Navíc jsem musela tančit sexy tanec, který má rozvířit celý večírek psychopatů. Samo o sobě to byl skvělý nápad, ale měla jsem při tanci málo kontaktu s pacienty a v podkladu zněla hudba, která sice skutečnou diskotéku navozovala, ale nic víc. Nemohu říci, že mě tato pasáž nebaví, ale vzhledem k tomu, že je to druhý ze dvou jediných momentů, kdy má Candy prostor herecky jednat, není pro mě naplněná.



„Nazdar, magoři!“ (3)



Vrcholem zklamání je pro mě moment, kdy celá psychiatrická léčebna symbolicky dobije strážní věž neboli kukaň slečny Ratchedové a Billy v ní dobije brány mužství. Mluvíme o Billym Bibbitovi, chlupci s nízkým sebevědomím a vadou řeči. Candy pro něj udělá laskavost tím, že ho připraví o panictví. Nenechá si za své služby rozhodně zaplatit. Jedná se o krásný, něžný moment těchto dvou duší. V naší inscenaci to díky kostýmu a načasování vyznívá vulgárně. Líbil se mi návrh kostýmní výtvarnice, že by Candy měla vyjít z kukaně v bílém dlouhém prostěradle, aby působila něžným dojmem jako bohyně, neboť podle mého názoru se o něžnost mezi těmito dvěma dušemi jedná. Role CandyStarrové je pro mě i pro nás legendární a nezapomenutelná, nicméně vzpomínám na ni jako na hereckou práci plnou rozporů a bojů.



### 1.3 Bouře

Třetí diskovou inscenací byla Shakespearova Bouře. Přiznám se, že tato hra mi byla z her Williama Shakespeara vždy nejméně srozumitelná. S obsahem jsem se seznámila, ale pořád jsem se v příběhu neorientovala dobře. Jedná se o nejznámější divadelní romanci slavného divadelníka a básníka, napsanou roku 1611. Celý děj se odehrává na ostrově, který si můžeme přirovnat k různým ohniskům komplikovaných lidských vztahů, ať už v době, kdy byla hra napsána, nebo k období války či k dnešní politické situaci. Hlavní postavou ostrova je milánský vévoda Prospero, který tu žije mezi elfy a zloduchy se svou dcerou Mirandou, jež nikdy ostrov neopustila. Prospero je ve hře autorovým alter egem. Tak jako se Prospero v závěru hry loučí se svými kouzly, usmíruje se se svými nepřáteli, pomyslně se loučí i William Shakespeare se svou samostatnou divadelní tvorbou, stěhuje se z Londýna do rodného Stratfordu nad Avonou a začíná spolupráci s dramatikem Johnem Fletcherem. Pro mě je tato divadelní hra o odpuštění. O odpuštění křivd, upravených pravd, poškozených duší a vztahů.



U Shakespearova blankversu je vždy nutné začít prací na textu. Vzhledem k tomu, že jsem byla obsazena do role elfa, který kouzlí, avšak nemluví, pro mě první krok odpadl. Práce na poselství nás tří elfů vznikala organicky při stavění scén. Tvořily jsme se spolužačkami okvětní lístky a točily se kolem jádra dění. Nevyhovoval mi chaos zkoušení. Měla jsem za sebou spolupráci s panem docentem Korčákem, kdy jsme šli při třetím setkání do prostoru s textem, a náhle jsem byla bez pevné struktury ztracená. Bez prostoru divadla DISK ke zkoušení, neboť byl prosinec a my jsme opět byli ve vlně covidu.

Našli jsme naštěstí útočiště jinde, avšak v prostoru, který naprosto neodpovídal tomu diskovému. Navíc jsme se rozhodli pro živý hudební doprovod, což znamenalo synchronizovat kromě herců i kapelu. Dalším náročným prvkem byly gymnastické gumy, na kterých jsme měly viset jako elfi. Struktura neexistovala! Organicky jsme pracovali na hereckých situacích, na hudebním doprovodu, prali se s technickými nedostatky, nemocnými herci a zejména s velkým strachem z covidu. Nevěřila jsem, že inscenaci někdy dokončíme, ale přes překážky se vždy stoupá ke hvězdám. Zpětně si troufám hodnotit Bouři v režii Viktorie Čermákové jako povedené dílo. Je to divadlo, které chceme dělat. Trpělivost skutečně přinesla růže.

Domnívala jsem se, že moje práce na okvětí bude vším, jak mohu být této inscenaci přínosná. Moje kolegyně Anežka Šťastná se však dostala do vážných zdravotních komplikací, a proto na mě padlo přezkoušení role Mirandy, dcery Prosperovy. Lhůta byla tři dny. Tři dny na blankvers. Tři dny na zorientování se v prostoru. Tři dny na naplnění a pochopení postavy. „Říká se, že pod tlakem teče z oliv ten nejkvalitnější olej“, poznamenala paní profesorka Kudláčková. Věděla jsem, že není jiné cesty, než zabrat na dvě stě procent. Věřila jsem své vnitřní intuici. Vzhledem k tomu, že nebyl časoprostor naučit se Anežčinu roli jako choreografii, musela jsem se spolehnout na svou hereckou intuici.



Ověřila jsem si pozoruhodnou věc. Miranda začíná svou první scénu a zároveň úvodní scénu Bouře dlouhým dialogem s Prosperem. Blankvers, dlouhý text, žádné výrazné záchytné body. Bylo mi povoleno si udělat tahák do knihy, do které si Miranda píše poznámky. V momentě, kdy jsem tak učinila, jsem při projíždění hry zcela vypadla ze všeho, co jsem si za ten krátký čas vybudovala. Ze své postavy, z textu, který jsem si pamatovala, nezbylo v hlavě nic. Putovala jsem scénou jako bludička. Následující zkoušku jsem proto knihu s taháky ani neotevřela. Stal se ve skutečnosti zázrak. Pamatovala jsem si veškerý text i narážky svého partnera. Zvládla jsem to.

Pochopila jsem, že ten zázrak spočíval v tom, že jsem se zkrátka spolehla na svou inteligenci, na prostorovou orientaci, na zvuky textu, které mi zněly v hlavě, neboť jsem si jej nahrála do sluchátek a poslouchala ho od rána do večera. Klíčem bylo, že jsem byla plně v situaci. V momentě, kdy jsem se odstříhla od dění na jevišti a koncentrovala se na hledání záchytných bodů v taháku, šlo veškeré herecké napojení pryč. Za druhé zafungovalo herecké partnerství. Spolužák Filip Jáša mi před společnou a nejdůležitější scénou Mirandy a Ferdinanda vždy řekl, ať si to užiju a nechám se nést. I pro něho byla nová Miranda hereckou změnou, mělo to docela jiný rytmus. Fungovalo herecké partnerství. Muselo fungovat! Nebyl čas se naučit choreografii. Poslouchali jsme se, nesólovali jsme, ani jeden z nás se nesnažil razit vlastní cestu, kudy se má postava ubírat.

Nazkoušení Mirandy v krátkém čase mi přineslo spoustu hereckých poznatků, posunulo mé osobní limity a naučilo mě spoléhat se na vnitřní hlas a obsah sdělení, nikoliv pouze uměle vytvářet obraz postavy, který nefunguje, neboť nikdy nemůže být opravdový. Navíc jsem díky pochopení situací a vztahů Mirandy k ostatním postavám byla schopna volně improvizovat. Shakespearův text je přímočarý, je doslovným obtiskem myšlení postav. Uvědomuji si tuto jeho vlastnost zejména v pasáži, kdy si Ferdinand s Mirandou vyznají lásku. Zejména Miranda se konečně vysloví ze svých citů.

*„Já blázen pláču radostí.*

*Pláču, že netroufám si nabídnout, co tolik toužím dát.*

*Tím méně přijmout co přeji si až k smrti! Proč takhle mluvím? Čím víc své touhy zakrývám, tím víc se derou ven.*

*Pryč pokrytecký stude.*

*Stůj při mě prostá svatá upřímnosti!*

*Chci být Tvou ženou, vezmeš-li si mě!"(4).*

Miranda je mistryní slova. Mohu se spolehlivě opřít o nádherný text. Nicméně co si počít, když text zmizí z hlavy?! Při jedné z několika málo repríz mi bylo příšerně špatně. Předešlé dvě noci jsem kvůli stresu spala čtyři hodiny. Hlava jako střep. Mluvidla ztuhlá navzdory urputnému rozmlouvání se. Vzhledem k tomu, že jsem celou Bouři hrála po čtvrté v životě a teprve po třetí bez zastavování, rozhodně nebyl usazen. Těsně před představením jsem měla silné křeče v žaludku. Zbělela jsem. Tekl mi studený pot po zádech a střídala se mi vysoká a nízká teplota. Přála jsem si, ať už představení začne a zároveň ať nezačne nikdy. Třásl se mi ruce.

Jsem na jevišti. Odříkávám prázdný text, ale hlava stagnuje, mám ji jako střep a celý projev není bohužel ani mechanický, což by byla ta únosnější varianta, ale je roztřesený, nekonzistentní, nemá tah. Pociťuji, že mi chybí reprízy Bouře v roli Mirandy. Velmi jsem se snažili, ale nedařilo se nám s Prosperem vykreslit vztah přísného, ale milujícího otce a bystré, milé a chytré dcery, která vyrostla v divočině pouze v péči svého otce a elfů. Dotáhli jsme náročný úvodní dialog, který nám činí problémy i bez tehdejší indispozice. Mimochodem, Tomáše Weissera, tedy Prospera, stejně jako mě bolela pusa, oba dva jsme měli problémy se zuby moudrosti.

Co by spící Miranda na vozíku jsem si tiše v hlavě kolovrátkovala následující monolog. Opět chyběl tah a energie. Na milostnou scénu s Ferdinandem se obvykle velmi těším, neboť je hravá, veselá, romantická. Mimo roli Hermie ve Snu noci svatojánské mám poprvé za studium možnost vyhrát si s roztomilostí postavy, roztržitostí, hravostí. Opravdu jsme si s Filipem Jášou scénu oblíbili. Odehráli jsme ji bez chyb, ale euforie předešlých zkoušek chyběla.





Propadlo! To zpropadené propadlo nefungovalo! Jeden z nejveselejších a nejvýraznějších momentů inscenace. Krásní elfové se mají dotknout nebes svým zpěvem i díky postupnému vyvýšení nad úroveň jeviště. S kolegou Filipem jsme rozvířili hříšný tanec. Bylo to milé a v daný moment rozhodně nejlepší možné, improvizované řešení, avšak celé scény byla jednoduše škoda. Elfové nestoupali k nebesům s propadlem, ale náhle se zjevili ze stran a zpívali s námi ve stejné úrovni. Bohužel i hamletovský monolog Prospera neproběhl ve výšinách, nýbrž na úplné zemi. Celou situaci však musím brát jako cvičení v improvizaci. I to je součástí herecké práce. Být schopný řešit dramatickou situaci. Jak říká pan profesor Jan Burian: Dramatická situace je situace, která nemá řešení.



## 2.4 Digitální podzemí

Čtvrtou a poslední absolventskou inscenací bylo Digitální podzemí. Autorský text Kryštofa Pavelky v režii Evy Salzmannové. Rodinný tandem, rodinná, avšak pracovní atmosféra. Autor psal svůj text na tělo našemu ročníku. Už ve druhém ročníku jsem Kryštofa nejednou přistihla, jak mě pozoruje a následně si píše poznámky do počítače. Víím, že nás pozoroval už dlouho a všechny postavy této hry si pečlivě promyslel.



Děj hry připomíná sci-fi. Programátorská počítačová firma si vyjede na teambuilding na horskou chatu Na Výsluní. Oslavují nový produkt. Stvořili entitu, která se nazývá Summermute. „*Jsem utkaná z nich.*“ (5)

Virtuální ONA byla zkompletována na základě mezilidských vztahů, pozorování našeho chování, rozhodování, řeči. Summermute je obrazem nás, který nechceme spatřit. Je splynutím reality a virtuálního světa, do kterého se všichni bohužel zakuklujeme více, než je zdravo. Nemáme lidské vztahy, máme vztahy virtuální. Přátele - nepřátele na sociálních sítích, které naše niterné radosti a starosti nezajímají, ale my

jim přesto nabízíme informace z našeho osobního života. Jsme znuděni svými životy a raději se zabýváme životy tisíce ostatních lidí, se kterými se často ani naživo nesetkáváme.

Kam kráčí dnešní společnost? Jsem poslední generací, která vyrostla bez telefonu ve školce. Na základní škole jsem dostala telefon pro případ nouze a pro bezpečnost. Jak se můžeme dnes rozvíjet, když se místo po okolí díváme na displej? Jak mohou děti poznat přírodu, když si v ní nehrají, protože mají akčnější hry na počítači? Jak mohou dobře kreslit, zvládat krasopis, když výuka probíhá častěji na tabletu, než na tabuli? Covidová krize umocnila využití technologií, aby se ještě více omezil styk osob. Rozumím profitu pro kanceláře. Mnoho firem se vzdalo pronájmů budov, neboť během lockdownu zjistili, že je tato forma v podstatě nevýhodná a že je ekonomičtější zavést homeoffice povinně pro všechny zaměstnance. Na základní umělecké škole, kde vyučuji literárně dramatický, obor jsem musela pracovat se studenty skrze webkameru.

Je vůbec možné věnovat se herectví online? Vždyť kořeny dramatu jsou v náboženských slavnostech Velkých Dionýsií ve starověkém Římě a Řecku. Divadlo a vznikalo organicky, přirozeně, setkáváním lidu, který spolu měl oční a fyzický kontakt, lidé společně zpívali, tančili, vyráběli masky. Na těchto starověkých pilířích vzniklo drama, tragédie a komedie, performance. Divadlo vzniká v momentě, kdy máme obecenstvo, komunikaci herců -performerů s diváky. Právě divadlo má kouzlo okamžiku. Reprízy jsou neopakovatelné, každá je jiná v závislosti na mnoha okolnostech, které nás v daný moment a místě formují. Herectví na jevišti bez berliček techniky je to poctivé řemeslo. Stejně jako kovář neuková podkovy z plastu, ani my herci nenazkoušíme představení z tabletu.

Ze společnosti mizí opravdovost. Krásná i krutá pravdivost lidí. Nemáme na ni čas. Může opravdový společný smích, objetí, facku nabídnout virtuální realita? Digitální podzemí je inscenací, která by měla být viděna. Zabýváme se důležitým poselstvím, které může naše mladá generace generaci ještě mladší přinést. Křičíme divákům do obličeje, aby se probrali, neboť se stejně jako IT firma ve hře řítíme do propas

Nazkoušela jsem v Digitálním podzemí roli Růženy. Hezká, vždy nevkusně upravená holka z města, která se se svým manželem přestěhovala do hor, aby rozběhla byznys pronajímání horské chaty. Po přesunu z města se držela dnešních trendů. Drží se hesla: Harmonie s přírodou, ale přitom na sebe každé ráno aplikuje vrstvu makeupu. Vyznává asijské feng šuej, ale zároveň se jí tato filozofie kříží se skandinávským HYGGE.



*Pod vlivem materialistického učení je současný herec sváděn k nebezpečné praxi, která vylučuje psychologické prvky a přeceňuje prvky fyzické"(1).*

Práce na této roli mě velmi těšila. Začala jsem studovat na internetu, nejvíce na instagramu všechny tyto filozofie i lidí, kteří je vyznávají. Nevěřila jsem svým očím, že je tolik žen, které jsou o jejich pravdivosti přesvědčeny. Začala jsem se inspirovat příběhy žen, které na základě načteného designují své byty, zahradu, designují své muže a zejména sebe samotné. Každý den mě čekal přísun nových a nových videí o ideální pozici měsíce, rozestavení ledničky a postelí dle fengšuej, aby

mohla energie okolo nás dobře proudit. Neočekávala bych, že i takto může vypadat práce na roli.

Bylo důležité, aby vnitřní obsah byl v souladu s vnějším obrazem postavy, a výrazně i s kostýmem, který měla Růžena mít. Postava majitelky horského hotelu je na první pohled přílišně zahleděná do svého zevnějšku, stejně tak jako do trendů interiéru, aby vyladila i zevnějšek obydlí k obrazu svému. Jsem velmi ráda, že postava Růženy není tak plochá, jak se může na první pohled zdát. V průběhu děje zjišťujeme, že její vnitřní svět není tak perfektní, jak působí na okolí. Růžená již nechce sportovat, aby měla skvělou postavu, Růžena již nechce hledat vnitřní klid meditací a nepotřebuje být v harmonii s přírodou. Nesnáší obraz perfektního života, který si s manželem vybudovali. Miluje přecpat se k prasknutí sekanou a snídat zmrzlinu.



Byť bylo pro mě zjištění, že máme s Růženou společné touhy nemilé, nemohla jsem se ubránit pocitu, že se také stavím do pozic, které jsou ideální jako obraz pro společnost, ale příšernými mukami pro můj vnitřní svět. Pomíjím všechny skandinávské a asijské filozofie, mluvím spíše

o tom, že toužíme být perfektní v očích ostatních. Ve svém volném čase děláme aktivity, které se tzv. nosí, oblékáme se do toho, co se nosí, jíme co se smí a abychom nebyli úplně sterilní, chodíme na párty, které jsou zakázané, byť je to proti vlastnímu přesvědčení. Zjistila jsem, že trávím čas věcmi, které jsou pro mě až druhou volbou a zapomínám jít si za cílem, který mě skutečně učiní šťastnou.

Náročné pro mě bylo udržet lehkost jednání. Scény manželů Růženy a Tondy jsou napsány v žánru konverzační komedie. Vtip tkví v lehkosti a v načasování. Ověřila jsem si nezbytnost perfektní znalosti textu, abych se mohla soustředit pouze na své tělo. Potřebovala jsem zlomit bod, kdy mě text neosvobozoval, ale naopak svazoval. Veškeré naše výstupy s Tondou museli tzv. švihat. Ve snaze docílit kýženého jsem se často dostávala do překotnosti a ústa předbíhala myšlenku.

Byť jsem byla již ve čtvrtém ročníku studia herectví na DAMU, opět jsem měla stejný problém jako na začátku studia - tělo bylo odpojeno od mysli a úst. Lehkost totiž spočívá v synchronizaci všech těchto tří složek a je to obecně platné pro jakýkoliv divadelní žánr.

*„Naše tělo může být našim nejlepším přítelem, ale i nejhorším nepřítelem“ (1).*

### 3. ZÁVĚR

Diplomovou práci na téma Vnitřní obsah, výraz a obraz postavy jsem zpracovala na základě svých zkušeností získaných studiem činoherního herectví a drobnými zkušenostmi z natáčení i ze svého osobního života. Věřím, že herectví jako takové může být útočištěm, kam můžeme složit své zbraně a svou hlavu plnou starostí. Utřídíme si své myšlenky. Posouváme naše fyzické i psychické limity dál, než bychom očekávali. Kulturně se vzděláváme. Učíme se rytmu, pohybu, zpěvu, mluvě, komunikaci ve společnosti. Rozvíjením hereckých předpokladů rozvíjíme i svou osobnost. Odrážíme své všední starosti nevšedním způsobem. Konfrontujeme se s výzvami a dopouštíme se mnoha přešlapů, které nás posouvají kupředu.

Ptám se, proč herectví studujeme? Proč nás svět divadla naplňuje? Proč se v divadle cítíme doma? Nacházíme realitu, která je ve srovnání s tou mimodivadelní ještě v pořádku. Lidé v divadle mají opravdové emoce, jak herci, tak i diváci. Smějí se, až dostávají křeče v bříše, neboť se je nám daří rozesmát. Pláčou, neboť si troufáme na jevišti zprostředkovat zážitky a dovolujeme jim prožít emoce, o kterých se nemluví. Troufám si křičet pravdu a sklidit za ni poděkování. Ráda se ztrapním a dělám ze sebe šaška, neboť mohu pomoci utrápeným rodičům plným obav na chvíli zapomenout na všechny starosti. Troufáme si na skutečné emoce v neskutečném světě.

Divadlo nás činí šťastnými. Srovnám-li, jak bankéř mluví o zážitcích svého dne s docela monotónním příběhem, a sebe, jak mi září oči, zvyšuje se hlas a tlukot srdce, když vyprávím doma, jak bylo dnes v práci, vidím značný rozdíl. Mávám dlaněmi a předehrávám, jak se mi dnešní trik nepovedl. Předvádím kolegu, jak při klanění před diváky upadl. Zpívám písně, které jsme po představení s kolegy hráli na kytaru. Trávím čas s lidmi, kteří mají zcela jiné, zdravější hodnoty. Po práci nesvlékám oblek ve tzv. fitku. Svlékám kostým a jdu zpívat, hovořit o umění, nebo odjíždím na víkend do přírody.

Jsem šťastná, že jsem v divadle obklopena lidmi, kteří mají stejné zájmy, jako já. Nehoní se za penězi, protože ty nám divadlo stejně nevydělá.



Nenosí tlustý make up, protože už ho mají dostatek na jevišti. My herci jsme výrazní, je nás slyšet, dobře vidět a pravděpodobně nemusíme být všem sympatičtí. Můžeme však s klidným srdcem říct, že *žijeme*. Žijeme do krajů svých emocí. Vystavujeme se soudům kritiků a společnosti. Máme odvahu riskovat. Obnažujeme se před zraky blízkých i cizích. Ponižujeme se před jejich zraky, protože věříme, že to *má smysl*. Že se celý proces pro jistý smysluplný cíl odehrává. Obohacuje nás samotné a věříme, že můžeme obohatit i srdce ostatních. Máme náboj, který nás může v šedém plochém digitálním uspěchaném světě udržet ve světě, který je ještě zdravou realitou. Děláme řemeslo. Pracujeme v místě, kde se lidé setkávají. Vždyť počátky divadla jsou ve slavnostních Dionýsiích, kde docházelo ke družení lidu a společnému radování. Na italských trzích se křičelo a gestikulovalo, aby trhovník přilákal zákazníky, musel dělat divadlo. Na vánočních rorátech v kostele se lidé setkávají, aby společně zpívali Bohu, potřásli si rukou, byli v kontaktu s přáteli, násobili svůj hlas, tvořili dílo, sdíleli radost i starost.

Divadlo je místem živým. Nenahraditelným instantním zážitkem, který nelze nahradit jiným médiem. Prožitek z divadelního záznamu nebude stejný, jako když sedíme přímo v hledišti a můžeme být přítomni představení teď a tady. Divadelní hru si můžeme přečíst, ale papír nám nenabízí interakci s hercem nebo s přáteli, s kterými na představení půjdeme. Divadlo, jako budova, ale i jako samotný prvek nám dovoluje násobit nadšení společné pro všechny ve stejnou setinu vteřiny.

Chci pokračovat v herectví tak, jak jsem se tomuto řemeslu mohla doposud učit. Věřím, že budoucí práce na Matyldě herečce je ještě dlouhá, ale po každé bouři přichází klid a radost. Těším se na nové překážky a poučení z nich. Jsem ráda, že se mi podařilo mého největšího nepřítele - propojení vnitřního obsahu a obrazu postavy - alespoň částečně překonat. Největším vítězstvím pro mě však zůstává, že kromě strachu uvolnit se před diváky jsem si už navždy dovolila být uvolněná před sebou a před kýmkoliv mimo divadelní prostor.

## 4. Poznámky

- (1) Michail Čechov: Hercova cesta / O herecké technice, AMU KANT 2017
- (2) Michail Čechov: Hercova cesta / O herecké technice, AMU KANT 2017
- (3) Dale Wasserman: Přelet nad kukaččím hnízdem-úprava pro divadlo DISK  
2019
- (4) William Shakespeare: Bouře, překlad Martin Hlinský, úprava pro divadlo DISK  
2020
- (5) Kryštof Pavelka: Digitální podzemí, 2020



## LITERATURA:

- Michail Čechov: Hercova cesta / O herecké technice, AMU KANT 2017
- Jaroslav Vostrý: O hercích a herectví, Praha 1998
- Otakar Zich: Estetika dramatického umění 1931
- Bertolt Brecht: Malé organon pro divadlo, ČS 1958
- K.S.Stanislavskij: Moje výchova k herectví, ATHOS 1946
- Jindřich Honzl: Základy a praxe moderního divadla, Praha 1963
- Radovan Lukavský: Stanislavského metoda herecké práce, SPN 1978
- A.P.Čechov: Dramata: Odeon 1988
- William Shakespeare: Bouře, The Tempest, Romeo 2005