

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SVOBODA HERCOVA PROJEVU

Jessica Bechyňová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Šípek, CSc., Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Eva Salzmánová

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Acting of dramatic theatre

DIPLOMA THESIS

FREEDOM OF ACTING

Jessica Bechyňová

Supervisor: prof. PhDr. Jiří Šípek, CSc., Ph.D.

Opponent práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Submission of work:

Degree granted: MgA.

Praha, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci
na téma

vypracoval(a) 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 li-
cenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt (CZ)

Diplomová práce se zabývá vývojem hereckého projevu, na základě zkušeností s tvorbou dramatických postav, ztvárněných nejen během studia na DAMU. V průběhu času se herecký projev formoval. Od spasmu omezeného nesvobodou po artikulovaný herecký projev. Tento proces započal od prvního roku studia a trvá do současnosti. Právě díky vědomému používání hereckého projevu je tak možné dojít z časového hlediska ke „svobodě“ neboli uvědomělejšímu jednání v situacích v rámci tvorby charakterů dramatických děl. Cílem této práce je zkoumání vnitřních a vnějších podnětů, které mohou vést ke svobodě hereckého projevu.

Klíčová slova (CZ)

Herecký projev, svoboda herce, formování projevu,

Abstract (ENG)

The diploma thesis is about an actor's development, his expression and freedom of performing during performance. It is based on experiences with a dramatic character creations portrayed not only during my studies at DAMU (Academy of Performing Arts - Faculty of Theater) but also during projects outside of the university. Freedom of performance is formed by the total assumption of experiences and techniques mastered by an actor. The actor's expression is always limited by the border of this freedom. Over the time the freedom was being formed. And so was an expression during performances. From spasm limited by lack of the freedom to articulated performance. This process began from the first year of my studies and continued to the present. Thanks to learning of a conscious acting, it was thus possible to achieve this freedom and not being limited during the creation of dramatic characters. The aim of this work was to examine internal and external stimuli that led to freedom of performing.

Key words (ENG)

acting, freedom of an actor/actress, formation of acting

Poděkování

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Jiřímu Šípkovi, CSc., Ph.D. za vedení mé diplomové práce. Mé poděkování patří také vedoucímu ročníku panu doc. Mgr. Milanu Schejbalovi, hereckým pedagogům MgA Miroslavě Pleštilové, drahému panu Ladislavu Mrkvičkovi, Tomáši Pavelkovi a dále pedagogům prof. MgA. Zuzaně Sílové, Ph.D., prof. Jaroslavu Vostrému, doc., Jitce Goriaux Pelechové, Ph.D. a MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D. za jejich trpělivost a předání bohatých zkušeností.

Děkuji své rodině a nejbližším, bez kterých by studium a možnost dokončit tuto práci, nebylo možné.

Obsah

Úvod	10
První kroky (od spasmu po artikulovaný herecký projev)	12
Eva (uvědomění si tématu postavy)	12
Lady Bracknellová (Artikulace hereckého projevu)	14
Kateřina Ivanovna (komplexnost postavy a hledání gest)	16
Disk	20
Charlotta (Rozhodnutí a svoboda)	20
Zkušenosti mimo Disk (tvorba mimo osnov výuky)	26
Léto s Monikou	26
Poslední zrnko písku	28
Filmové herectví (herecký projev mimo jeviště)	32
Pozadí událostí	32
Zpět k divadlu	36
Salome a Elektra - pohyb vs. pouta	36
Závěr	40
Seznam použité literatury a zdrojů	43

Úvod

Říká se, že herec je umělec, který dramaticky [dramatickým jednáním] předvádí [na scéně lidské jednání a vytváří tak hereckou postavu, k čemuž využívá vlastní] jinou postavu a využívá k tomu své tělo, tj. mimiku, pohyb i hlas. Ve své diplomové práci bych se ráda zaměřila na svobodu hercova projevu. Svobodu, jež ohraničuje vlastní herecký projev. Svobodu, jež je na počátku minimální a omezuje, a která spolu s hercem roste a postupně nabývá na velikosti. Svobodu, kterou herec získává se znalostí principů, nabitých zkušeností, jistotou projevu a schopností analyzovat hru/postavu, kterou má předvést. Herecký projev je pak podmnožinou této svobody a vztahuje se vždy k danému představení. A zatímco hercova svoboda je neměřitelná a abstraktní, herecký projev je předvedené dílo samo. Tedy „hmatatelný“ výtvor, jež se dá hodnotit.

V jedné ze svých dřívějších prací jsem se věnovala postavě a hlavně uměleckému odkazu divadelního režiséra, dramaturga, teoretika, dramaturga a autora jevištních montáží Jindřicha Honzla, jedné z nejvýznamnějších osobností české divadelní avantgardy. Honzl chápal herecký projev, stejně jako dramatikovo slovo nebo jevištní osvětlení, jako dílčí část divadelního projevu, přičemž *„dramatické umění jest umění obrazové, a to jednotně se vším všudy“*. Honzl přitom zastával názor, že svobodny musí být všechny skutečnosti divadelního projevu, tedy včetně hercova projevu. Ovšem projev sám nemůže být nikdy svobodný, je-li herec sám uvězněn ve své ohradě z nesvobody, nezkušenosti. Herecký projev je tedy obraz celkové svobody hercova profesního projevu, jeho repertoáru. V následující práci se tedy zaměřuji na jeho vývoj.

Ten se v průběhu času formoval. Od spasmu omezeného nesvobodou po artikulovaný herecký projev. Během studia na DAMU jsem měla možnost pozorovat nejen svůj vývoj v tomto směru, ale také výkony svých kolegů.

Tento proces započal od prvního roku studia a trvá do současnosti. Právě díky vědomému používání hereckého projevu jsem tak mohla dojít z časového hlediska ke „svobodě“ neboli uvědomělejšímu jednání v situacích v rámci tvorby charakterů dramatických děl. Cílem této práce je zkoumání vnitřních a vnějších podnětů, které mohou vést ke svobodě hereckého projevu.

První kroky (od spasmu po artikulovaný herecký projev)

Eva (uvědomění si tématu postavy)

„Existují herci, kteří své role upřímně cítí, chápou je do všech detailů, ale nedokážou bohatství svého nitra vyjádřit a sdělit divákům. Jejich nádherné myšlenky jsou jakoby spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech. Proces zkoušení a hraní je pro ně namáhavým zápasem s vlastním (jak říká Hamlet) „příliš hmotným tělem.“¹

Už během své postupové práce ve druhém ročníku jsem se zaměřovala na spasmus neboli nežádoucí přepětí, se kterým jsem se potýkala již během prvního roku studia na DAMU. Postava Evy z klauzurního cvičení byla mou první zkušeností s jevištním pohybem, řečí těla a mimikou na jevišti, v rámci souvislého scénického tvaru. Šlo o vyjádření toho, co se děje uvnitř, hereckými prostředky.

První čtená zkouška Gazdiny roby pro mne byla emočně náročná. Měli jsme možnost přečíst si hru celou. Postava Evy byla ještě na počátku hry mladou dívkou, kterou potká nepřízeň osudu. Na úkor sňatku z rozumu se musela vzdát své lásky. To byl ale teprve začátek, následky ji pak tragicky doženou k předčasné smrti. Na úkor svých citů se vzdává své lásky, Mánka Mešjaného, a za manžela si bere Samka Jagoše, starého kulhavého finančně zaopatřeného kožešníka. Později se jim narodí dcera Katuška, která ale v brzkém věku zemře. Ze smrti dcery viní Eva právě Samka. Zároveň ona sama stále miluje Mánka. Právě z této situace v ní vyvěrají pocity zoufalosti na straně jedné a hněvu na straně druhé a Eva se zmítá v souboji těchto emocí. Tento souboj jsem skrze ní tak vedla i já v sobě a moje touha obsáhnout celý její emoční svět ovládala můj herecký projev. Urputná a křečovitá

¹ Čechov, M. Hercova cesta O herecké technice, Praha 2017

snaha vyjádřit její niterní rozpoložení se u mne projevovала nežádoucím přepětím tak, že jsem nebyla schopná ovládat své tělo jako herecký nástroj. Emoce zabraňovala artikulovanému pohybu na jevišti.

Lady Bracknellová (Artikulace hereckého projevu)

Druhý semestr prvního ročníku byl ve znamení komedií. Přiznám se, že ve mne vyvolával zvědavost a také respekt. Dá se říci, že je to naprostý opak vesnického realismu, kterému jsme se věnovali do té doby.

Po nějaké době jsem pochopila, že komediální žánr se řídí svými pravidly. Cesta k artikulaci hereckého projevu pro mne tedy vedla skrze komediální žánr. Zmíněnou artikulací mám na mysli vědomé zpracování a tvarování toho, co postava prožívá, tj. kontrolovanou koordinaci přirozených hereckých pohybů. Právě komediální žánr mi pomohl v potlačení dříve zmíněné zbrklosti a křečovitosti. V komediálním žánru bylo totiž třeba členit celkový herecký projev na jednotlivé fáze, které se ovšem musely stavět vědomě. Nemohly být závislé pouze na aktuální intenzitě emočního prožitku. Zjistila jsem, že mohu vědomě tvarovat jak svá gesta, tak i své držení těla, a tím přispívat k pevnosti a jasnosti svého hereckého výrazu.

Měla jsem velké štěstí, že jsem mohla v rámci předmětu Herecká tvorba pracovat s Tomášem Pavelkou, který mi v tom velmi pomohl. Nežli ovšem začala práce na vybrané ukázce ze hry *Jak je důležité míti Filipa*, pracovali jsme nejprve na etudách „s ležící bankovkou“. Zprvu se mohlo zdát, že jde pouze o nedůležité a banální cvičení. Jak se nakonec ukázalo, rozhodně nešlo o triviální záležitost. V neposlední řadě bylo velmi důležité a v následující práci na ukázce, celkově velmi přínosné.

Etudě s ležící bankovkou na ulici jsme se věnovali přibližně dva týdny. Rozdělili jsme ji do tří fází: 1) chodím po ulici, 2) spatřím bankovku, 3) velmi nenápadně ji seberu. Během vykonávání fáze zvedání bankovky byl kladen důraz na to, aby nás nikdo nespatriil a aby se to stalo, pokud možno, co nejrychleji. Tímto cvičením s bankovkou nám pan Pavelka ukázal, že rozdělení etudy na fáze a jejich správné načasování, je nezbytné, a to nejen v komediálním žánru. Následně jsme mohli tyto body aplikovat při práci na Wildeově textu. Tím, že jsme si celou akci rozčlenili na fáze, členil se

tak i herecký projev. Kladli jsme si otázky, s čím jaká fáze souvisí, v souvislosti s proměnami konkrétních jednání v situaci. Zjistila jsem tak, že mé dřívější pocity nejistoty měly spojitost právě s chybějícími odpověďmi na tyto otázky.

Při práci na postavě Lady Bracknellové jsem si kladla otázky: „*Co v určité situaci vyžaduje má postava? Jaké má možnosti v rámci svého postavení?* Při zpětném ohlédnutí si troufám tvrdit, že při zkoušení *Gazdiny roby* se jednalo o bezduché přebíhání z jednoho místa na druhé, zatímco při zkoušení komedií měl každý pohyb své opodstatnění. Byla to jakýmsi způsobem *skládanka*, kde jsem měla při sobě všechny své prostředky (své tělo, svůj hlas a vlastní představivost).

Během zkoušení ukázky *Jak je důležité míti Filipa* jsem tak došla k „vnitřnímu zklidnění“. Byl tu najednou prostor vycházet více ze sebe a přinášet vlastní podněty k práci. U *Gazdiny roby* mne zcela ovládal pocit, že nemám dost času na jednotlivé fáze. V komedii tomu bylo právě naopak. Tím, že jsem si pro sebe jasně neurčila fáze, byl můj herecký projev zbrklý a na jeho jednotlivé váze jsem si nevytyčila dostatek času. Vědomí toho *kdo, proč, co a jak* mi určilo cestu. Pochopením principu skládání se najednou zkoušení stalo větší radostí.

Kateřina Ivanovna (komplexnost postavy a hledání gest)

Během studia jsem měla možnost seznámit se s dalšími postavami a získávat nové zkušenosti skrze jejich poznávání. V tomto směru byla pro mne jednou z nejcennějších zkušeností práce na postavě Kateřiny Ivanovny, ze zdramatizovaného filozofického románu Dostojevského, Bratři Karamazovi. Právě práce na postavě Kateřiny mi přinesla poznatky o tvorbě komplexní postavy. Text k naší ukázce byl upraven dramaturgem Jarkem Jurečkou, a byl v režii Aminaty Keity. Práce na této postavě byla nepochybně nejnáročnější ze všech, se kterými jsem měla možnost se do té doby setkat, a to nejen vzhledem k obsáhlosti románu, ale i pokud jde o vztahy mezi jeho aktéry. Obsahuje také mnoho informací o pravoslavné církvi, o filosofii a o poměrech v tehdejší společnosti. Zkoušení ve mně vyvolávalo nejen velkou zvědavost, ale také obavy, zda zvládnu náročnost své postavy obsáhnout a vyjádřit. Stála přede mnou výzva, na kterou jsem se ovšem velmi těšila.

Bratři Karamazovi jsou analýzou nejen životních postojů tehdejší střední třídy ruské společnosti, ale i analýzou pozice pravoslavné církve v této společnosti, a tedy konfrontace víry na straně jedné a ateismu na straně druhé.

Oproti předchozím komediím, byl Dostojevskij pro mne autorem jakoby z jiného světa. Jím nastolená filozofická a celospolečenská témata se diametrálně odlišovala od těch z našeho současného světa. Ačkoliv jsem byla původně přesvědčena, že mi tento žánr bude ještě bližší nežli komedie, zprvu to pro mne nebylo jednoduché. Střetla jsem se s tématem světa bez pravidel, kde nalézám ty nejhorší lidské vlastnosti. S poznáním, že tento žánr má jiné vyjadřovací prostředky nežli ty dosud poznané, jako bych zase stála na počátku svého studia herectví.

„Jaký je rozdíl –jakkoli drobný a nepatrný–mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem? Když se takto zeptáte sami sebe, nejenže nezatoužíte

opakovaně malovat svůj „autoportrét“, ale objevíte hlavní fyzické a psychické rysy své jevištní postavy.“²

Některé rysy postavy Kateřiny Ivanovny byly očividné a bylo zřejmé, že jsme se od sebe navzájem lišily. Má představa o jejím charakteru se měnila v průběhu práce. Po první čtené zkoušce mi došlo, že nebude jednoduché najít si k ní pozitivní vztah. Ten byl ovšem potřeba pro objektivní vyjádření jejího charakteru skrze mou hereckou práci.

V mých očích se zprvu zdála jako chtivá, nekompromisní a schopná všeho, aby dostala to, co chce. Kateřina zdělila svůj majetek po otci. V 19. století v Rusku, kde se děj odehrává, bylo krajně neobvyklé, aby byla žena nezávislá a aby disponovala takovým majetkem. Nejen tento základ ji dodával její suverenitu a sebevědomí.

V následné fázi začaly přicházet otázky. Co vše a hlavně proč, vyvolá v ženě posedlost, která, jak to vypadá, nemá hranic? V průběhu zkoušek jsem si na tyto otázky odpovídala. Již zmíněná posedlost byla pro mne hledaným klíčem. *Posedlost*. Právě tímto slovem jsem pojmenovala vztah, který má Kateřina pouze k Mít'ovi. Věděla jsem, že je potřeba toto zhmotnit. Jakmile tu byla definice vztahu, nechávala jsem ji na sebe působit. Začala být patrná v mluvě mé Kateřiny, v jejím pohybu a taktéž v gestikulaci. Hledala jsem takový herecký projev, který by odrážel právě tuto její vlastnost.

Gestikulace byla další vývojovou fází hereckého tvarování Kateřiny Ivanovny. Potřebovala jsem najít pro svou postavu jasné *gesto*, které by vyjadřovalo její dychtivost. O takovém gestu existuje kapitola „Psychologické gesto“ Michaila Čechova: *„Představte si, že máte hrát postavu, která má podle vašeho prvního celkového dojmu silnou, neústupnou vůli, je ovládána dominantní despotickou touhou a naplněna nenávistí a opovržením. Hledáte*

² Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice*, Praha 2017 (kap. „Charakter postavy a charakterizace“)

odpovídající gesto...] Je silné a dobře tvarované. Když je několikrát zopakujete, posílí vaši vůli. Pohyb rukou i nohou, konečná pozice celého těla stejně jako sklon hlavy by měly vyvolávat určitou touhu po panovačném a despotickém chování. Psychické kvality, které naplňují a prostupují každý sval vašeho těla, ve vás provokují city nenávisti a opovržení. Tak prostřednictvím gesta pronikáte do hloubky vlastní psychiky a stimulujete ji.“³

Toto gesto muselo být patrné již při prvním blízkém setkání Kateřiny s Mítou. Právě určitý zlomový okamžik ve vztahu k Mítovi její posedlost spouští. Nežli otec Kateřiny zemřel, dlužil čtyři a půl tisíce rublů. Kateřina byla ochotna udělat pro otce a jeho záchranu cokoliv. Šla žádat Mítu o půjčku i za předpokladu, že se za to bude muset vzdát své cti. Přestože to musel být pro Kateřinu nesmírně ponižující čin, šla k Mítovi hrdě a se vztyčenou hlavou. Podmínky této půjčky však zůstaly „čestné“ a Míťa ničeho navíc na oplátku nežádal.

V samotném převzetí peněz jsem tak našla ono hledané gesto. Byl to moment, kdy si bere peníze nejen s pocitem poníženosti, ale zejména s vděčností. Právě tento moment je pro ni tak zranitelný, kdy odhalená klečí před Mítou. Tehdy jako by se do ní otiskl šok z jeho nečekané reakce. To vše se dostalo do gesta, které spočívalo v protáčení ruky v zápěstí. Jako by šlo o jakousi jizvu, která ji s Mítou spojila navždy.

Intenzita tohoto, zprvu nepatrného pohybu, stoupala. V situacích, kde mluví o budoucnosti a které jsou spjaty s Mítou, se rotace zápěstí projevovala nejvíce. Tento pohyb se dostal i do celé paže. Zdálo se jakoby se Kateřina tímto gestem vracela k okamžiku, kterým se k Mítovi připoutala. Rotace zápěstí se tedy rovnala posedlosti.

Musím zmínit, že toto gesto přispělo k velkému uvědomění si dalších podstatných faktů. Byla jsem si vědoma svého držení těla, zmíněného gesta

³ Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice*, Praha 2017

a chůze. Docházelo k vědomé práci. Pohyb Kateřiny Ivanovny byl přesný a s jasným vyzněním. Závěrem bych tento poznatek shrnula úryvkem z kapitoly „Psychologické gesto“ M. Čechova.

„Psychologické gesto by mělo být co nejjednodušší, protože jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. Složitě psychologické gesto tuto podstatu plnit nemůže. Skutečné psychologické gesto se bude podobat skice načrtnuté uhlem na malířově plátně předtím, než začne pracovat na detailech. Jinými slovy, je to lešení, na němž bude vztyčena celá komplikovaná architektonická konstrukce postavy.“⁴

„Úhly pohledu a kompozice přinášejí nové možnosti, jak se rozhodovat na scéně. Vytvářejí akci založenou na vědomí času a prostoru. Psychologické jednání buď doplňují nebo nahrazují.“⁵

Myslím, že právě klíčem k tomu, aby takovýto okamžik splynutí herce s postavou opravdu nastal, je jeho vnímání své přítomnosti na jevišti, herec nesmí nic od sebe sám očekávat a nesmí myslet na sebe, jako na herce v postavě. Musí s touto postavou prostě splynout.

⁴ Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice*, Praha 2017

⁵ Bogart A. *Úhly pohledu*, Praha 2007

Disk

Charlotta (Rozhodnutí a svoboda)

V této kapitole se budu věnovat své zkušenosti v roli Charlotty z Višňového sadu. Právě Višňový sad byl naší první absolventskou inscenací v divadle DISK. Režisérkou této inscenace byla opět Aminata Keita. Již před inscenováním v divadle Disk jsme měli spoustu zkušeností jako tvůrčí tým. Nejednalo se jen o zkušenosti z klauzur, ale především z našeho divadelního spolku Činohra 16:20. Díky němu jsme mohli pracovat na celých inscenacích, nejen na částech divadelních her v rámci studia. Stál tu ale před námi velký úkol, který byl pro nás nový. Čekala nás totiž první absolventská inscenace v divadle Disk, a tedy v pro nás novém prostoru. Od prvních čtených zkoušek byla práce velmi koncentrovaná a precizní. Každá z postav prošla důkladným rozbořem. Přesto, ač se v tomto ohledu dostalo i na postavu Charlotty, získané informace mi o ní moc neprozradily. Jediné, co jsem s určitostí věděla byla skutečnost, že jde o ženu. O ženu bez věku, o ženu bez historie. Sama Charlotta říká: „*Moje doklady nejsou regulérní. Nevím kolik je mi roků, tak si pořád připadám mladinká.*“

Zpětně si uvědomuji, že informace, které o postavě dostaneme, bereme jako samozřejmost. Je to návod od autora nebo od režiséra. Prvně jsem se ocitla v situaci, kdy jsem já, teď už postava Charlotta, takovéto návodné informace nedostala. Práce proto byla o to těžší, ale pochopila jsem, že toto vše jsou pouze jakási pomocná vodítka. Od té doby to mám vždy na paměti. Když se nad tím zpětně zamýšlím, byla tato svoboda projevu možná ze dvou důvodů. Šlo o důsledek chybějících limitů nastavených autorem a v mém případě i režisérem

Od čtených zkoušek uplynulo několik dní a celý tým se posunul do prostoru. Stěžejní byl i fakt, že se nezačalo zkoušet hned v divadle Disk, ale

na učebnách. Pracovali jsme tak v odlišném, o dost menším prostoru. Intenzita pohybu, hlasu, vše bylo více umírněné. Na nějaký čas jsme upustili od charakterizací postav a soustředili jsme se na něco jiného. Naší náplní se stala praktická cvičení. Hlavní z těchto cvičení byl tzv. „storytelling“, metoda Thomase Ostermeiera.

„Moje metoda storytellingu spočívá v tom, že na základě konkrétní scény ze zkoušené hry formuluji abstraktnější zadání dramatické situace a pak se ptám herců, zda mají stejnou či obdobnou životní zkušenost. Dostanou potom dvě až tři minuty na to, aby svou zkušenost předali kolegům, obsadili je do své situace a celou ji sehráli. Funguje to úžasně dobře. Je neuvěřitelné, jak věrně a celistvě se během dvou minut dá rozvinout autentická životní situace a jaký to má následně dopad na hereckou tvořivost.“⁶

S tímto cvičením jsme měli tu čest se setkat přímo pod vedením Thomase Ostermeiera. Workshop se konal v rámci jeho návštěvy Prahy, během našeho třetího ročníku studia. K workshopu patřilo též večerní představení Richarda III. ve Stavovském divadle a setkání v divadle Disk. Višňový sad jsme začali zkoušet až měsíc po setkání, ovšem nabiti novými zkušenostmi.

Na učebně jsme hned vyzkoušeli jednu z nich, již zmíněný storytelling. Na základě předem určeného tématu, si někdo z nás musel připravit příhodu, která se mu stala a podělit se o ni. Společnými silami jsme pak udělali jakousi rekonstrukci té příhody. Dotyčný určil role a přehráli jsme příhodu jako scénku. Ten, jehož se ta událost týkala, zůstal v roli sebe sama. Právě toto znovuoživení již zažitého, dalo příčinu příchodu skutečných emocí. Jedné osoby se situace vždy bezprostředně týkala. Její jednání tak bylo upřímné a přirozené. Toto cvičení tak pomáhalo přiblížit divadelní situaci momentu, který herec sám prožil. Došlo tak k věrné transformaci vlastního pocitu do dramatické postavy, kterou právě znázorňuje. Storytelling se stal

⁶Pelechová, J. „, Thomas Ostermeier: Divadlo ztratilo hrdost“ [*Divadelní noviny*]

velice nápomocný v průběhu celého zkoušení.

Jak jsem se již zmínila, Charlotta pro mne byla záhadnou postavou. Bylo to částečně vzrušující, ale stejně tak bezvýhodné. Zmíněná záhadnost se například projevovala už v první scéně. Panstvo přijíždí do sadu. Charlotta vběhne se vzduchovkou do místnosti, schová se za sezení a se zbraní číhá. Divák by si mohl myslet, že jde o malé dítě. Záhy přichází Piščik. Charlotta na něho se zbraní v ruce štkne a prohlásí: „*Můj pes jí dokonce ořechy!*“ Po těchto slovech utíká pryč. Žena, která se stará o dospívající dívku, se sama chová jako malé dítě. V tom tkvěla nevyzpytatelnost této postavy.

Charlottiny repliky mi v tvorbě postavy také nápomocny nebyly. Šlo o mimoslovní jednání, které ji ve většině situacích charakterizovalo. Měla svým způsobem volnou ruku k tomu, aby na sebe upozornila. Chtěla to Charlotta, protože byla sama, a chtěla jsem to já, protože jsem od ní pocit samoty převzala. Na scéně nás bylo více než dvanáct herců, ale prakticky jsem neměla, s kým vést dialog, ať už slovní či mimoslovní.

Druhá Charlottina scéna se odehrává ještě tentýž večer příjezdu. Do společnosti ve složení Raněvská, Lopachin, Gajev, Jaša, Piščik a Firs, přichází postava zcela zahalena do prostěradla. Kráčí tak jako duch mezi všemi místnostmi. V moment, kdy se postava dostane do popředí scény na ni promluví Lopachin: „*Moc se omlouvám slečno, ještě jsem neměl to potěšení se s vámi přivítat.*“⁷Záhadná postava se v tu chvíli zastaví. Sundává prostěradlo a vidíme Charlottu v bílých lehkých nočních šatech. Vlasy vyčesané pevně do drdolu. Zde se nejvíce podobala guvernance. Byla zde ženou, která pro mne v situaci byla přitažlivou. To soudím i z její reakce Lopachinovi: „*Já Vám teď dovolím políbit ruku a vy pak budete chtít loket, pak rameno...*“

⁷ Čechov A. P. *Višnový sad* (upravený scénář do divadla Disk)

Touto replikou Lopachina zcela odzbrojí. Ten zůstává na místě jako opařený. Charlotta se znovu rozejde směrem ke svému zavazadlu, které si bere. V tichosti odchází, když ji Raněvská zastaví se slovy, aby udělala kouzlo. Ta rázně odpovídá: „*Ted ne, chce se mi spát.*“ Na začátku jsem si s touto replikou pohrávala, tedy s vyzněním slova spát. Když jsem řekla repliku s malou pauzou za písmenem s (s...pát), dala jsem divákovi možnost představit si vlastní důvod dříve než se dozví realitu postavy. To ovšem byly spíše prvotní nápady a hledání možností na tom málu příležitostí, které má postava měla. Až po několika reprízách mě napadlo použít rekvizitu. Na kufr, který Charlotta odnáší jsem přivázala provázek. Při odchodu, kdy říká právě repliku o únavě, kufr pustí, ale ten se zachytí ho právě o provázek. Kufr jí visí na ruce, ale divákovi se může zdát, že levituje. Vytvoří tak vyžadované kouzlo.

Další Charlottina scéna je až na začátku druhého dějství. Vylézá ze skříně (je průchozí skrz). Na sobě má vojenskou čepici, bílou košili, černou dlouhou sukni, pod ní černé punčochy a vyšší černé zavazovací boty (ty má celou hru). V ruce drží vzduchovku, se kterou míří před sebe a soustředěně jde dopředu. Vypadá, jako že je na lovu. Vzápětí přichází Jaša. Ten rozkládá dvě lehátka. Hned na to přichází Duňaša a v závěsu za ní Jepichodov. Charlotta sleduje situaci jakéhosi zvláštního milostného trojúhelníku. Aniž by kdokoliv promluvil, je více než zřejmé, že Duňaša cítí náklonost k Jašovi a k ní zase Jepichodov. Tuto situaci Charlotta naruší svým monologem, kde říká, že toho o sobě vlastně moc neví a doufá tak v kontakt, který celou dobu hledá. Nikdo na ní však, kromě pár nechápavých pohledů, nereaguje, ba naopak. Trojice začne svůj dialog. Zde jsem pocítila vztek a jakýsi pocit rezignovanosti. Uvědomila jsem si, že je to pro Charlottu zlomový moment, kdy se v ní něco zlomí. Přestane doufat v kontakt a zůstává více sama uzavřená do sebe. Od té chvíle jsem ji spojila s cynismem. Ten v průběhu hry narůstá je patrný hned v této scéně. Během dialogu zmíněné trojice, kdy se Jepichodov právě snaží zpívat, Charlotta namíří zbraní směrem k hledišti nad

diváky a zakřičí: „*To je hrůza, jak ty lidi zpívají...fuj! Jak kojoti.*“⁸ Na to opět nikdo nereaguje a dialog pokračuje tam, kde skončil. Po chvíli si Jepichodov přiloží svou zbraň ke spánku. Na to Charlotta vystřelí do vzduchu a prohlásí: „*Konec. A teď jdu. Ty jsi hlava, Jepichodove, jde z tebe hrůza. Do tebe musí být každá ženská blázen.*“

Při odchodu má pak monolog sama pro sebe: „*Tihle mudrci jsou všichni tak hloupí, že není, s kým si promluvit...Pořád jen sama, sama, nikoho nemám a... kdo jsem, proč jsem... to je ve hvězdách.*“⁹ Snad jediná a nejdůležitější Charlottina věta, která mi pomohla určit si vnitřní motivaci postavy. Charlotta chtěla pozornost a přátele.

Další scéna, kde se má postava objevuje je až na začátku třetího dějství. Na panství se koná ples. Charlotta má opět na sobě černé boty, sukni, košili a také kravatu, frak a cylindr. V průběhu večera dělá Charlotta kouzlo s kartami. To je moment, kdy ji všichni v místnosti věnují pozornost. Po kouzlu scéna ještě pokračuje. Postava Charlotty na jevišti zůstává, ovšem bez jakékoliv následné interakce.

*„Architektura – tento uhel pohledu se týká fyzického prostředí, ve kterém pracujete, a způsobu, jak ovlivňuje vědomí prostoru pohyb. Při práci s architekturou z pozice ÚHLU POHLEDU, se učíme, jak tančit s prostorem, jak být v dialogu s místností, jak nechat pohyb vznikat na základě vlivu prostředí.“*¹⁰

Právě Anne Bogart dobře vystihuje způsob tvorby, který jsem si, v rámci práce na Charlottě, mohla vyzkoušet. Přímo tento bod - architektura - se vztahuje k bytí na jevišti v roli Charlotty po jejím výstupu. Hledala jsem cesty, jak v prostoru vyniknout, ale zároveň nepřekážet v jednání ostatních.

8 Čechov A. P. *Višnový sad* (upravený scénář do divadla Disk)

9 Čechov A. P. *Višnový sad* (upravený scénář do divadla Disk)

10 Bogart A. *Úhly pohledu*, Praha 2007

Neměla jsem k dispozici text, hereckého partnera ani jakýkoliv jiný důvod zůstat na scéně. Má Charlotta se tak stala pozorovatelem dění na scéně. Zůstala sedět u kapely a pozorovala ostatní. V určitý moment jsem použila kapelu a stala se součástí jejich vystoupení. Položila jsem cylindr před kapelu a udělala tak z postav pro sebe diváky. Kapela hrála a Charlotta tancovala v jejím okolí. Bylo třeba hlídat, aby tento malý výstup nezasahoval nijak do výstupu hlavních postav. Tanec v průběhu dialogů zrcadlil rostoucí napětí na scéně. Divák brzy zjistil, že panství bylo vydraženo. Hudba začne být hlasitější a tanec Charlotty eskaluje do prudkých pohybů. Až na scénu přijde postava Lopachina a vystoupení rázem skončí.

Právě v tomto výstupu, a nejen v něm jsem měla možnost více pracovat s metodami, popsánymi Anne Bogart.

Zkušenosti mimo Disk (tvorba mimo osnov výuky)

Léto s Monikou

Odlišnou zkušeností pro mne bylo Bergmanovo Léto s Monikou, které jsme na základě jeho filmu adaptovali a premiérovali v rámci Bergmanovského divadelního týdne v Divadle Kolowrat. Adaptaci vytvořili režiséra Aminata Keita s dramaturgem byl Jaroslavem Jurečkou. Ztvárnila jsem postavu Moniky, Haryho hrál Michael Goldsmith a v dalších rolích pak Gabriela Mikulková, Petr Kubes a Viktor Kuzník. Do té doby jsme nikdo neměli zkušenosti s filmovou adaptací. Svobodná tvorba mimo školu byla příjemnou změnou. Osnovy výuky se, až na menší změny, často rok od roku neliší. Každý ročník si většinou projde stejným repertoárem her daného období výuky. Ač je tento základ velice důležitý a potřebný, často mne lákalo vyzkoušet něco mimo školní půdu. Při hereckém či scénickém zkoušení jsme byli vždy pod dohledem. Byla jsem ráda, že si mohu vyzkoušet něco skrze volnější tvorbu a mimo dohled pedagogického vedení. V Létě s Monikou šlo o novodobý text a také o nadčasové téma, které by se mohlo týkat třeba i mne. Mladá slečna, která má sny a chce se zamilovat, žije více ve vysněném světě nežli v tom reálném. Je to tzv. „holka do větru“. Potká chlapce, zamilují se do sebe a rozhodnou se, že spolu utečou. Oba jsou mladí, není jim ani osmnáct let. Prožívají romantické chvíle mimo město na malé lodi. Monika však zjistí, že je těhotná, a tak se vracejí zpátky. Dohánějí je povinnosti dospělého života. Dítě zůstane Harymu, Monika je opouští.

Postava Moniky je určitě velmi energetická, což se mi zprvu zdálo být velkou výhodou. Měla jsem tedy mít v tomto ohledu volnost. Navíc text mi byl upravován „na míru“. Tyto, pro mě v tu dobu bližší prostředky, mi měly pomoci v uvědoměném vyjádření postavy.

Za Moničiným vyjadřováním, roztěkaností, se něco skrývalo. Bylo

třeba pochopit, oč jde. Doma nebyla zcela šťastná. Rodina byla chudá a žila v malém bytě. Monika měla další mladší sourozence. Otec často pil a matka se snažila znovu získat jeho náklonnost. Z pohledu Moniky jí rodina nevěnovala dostatečnou pozornost. Co se týče mužské pozornosti, neměla o ni nouzi. Šlo ale spíše o povrchní zalíbení a Monika zatím snila o opravdové lásce. Toužila po stoprocentní pozornosti, chtěla být pro někoho tou jedinou na světě. Její roztěkanost jsem si vysvětlovala jako jakousi potřebu uniknout z prostředí, které jí nevyhovovalo, před světem, jaký znala a snad i sama před sebou? Když jsem si postavu komplexně vyložila a zjistila, že mám spoustu hereckých prostředků, začala jsem se ve svém hereckém projevu cítit o mnoho svobodněji.

Poslední zrnko písku

Dlouhé „koronavirové prázdniny“, které nastaly v březnu 2020, jakoby ve mně něco zlomily. Umělecké odvětví bylo tzv. smeteno kompletně ze stolu. Ale během dlouhých chvil doma byly často filmy, knihy nebo například hudba to první, k čemu jsme všichni utíkali. Právě umělecká tvorba nám byla nápomocná v dlouhých chvílích nucených „prázdnin“. Zažívala jsem pocity vzteku, strachu a beznaděje, vždyť čtvrtý ročník na DAMU měl být pro nás klíčový. Naše absolventské inscenace, které jsme nazkoušeli do divadla Disk, tak nebyly reprízovány. Vše bylo ze dne na den pryč.

Od července nás, jako spolek Činohra 16-20, měl čekat společný projekt s názvem Poslední zrnko písku v rámci festivalu Divadelní léto pod plzeňským nebem. Po delší divadelní odluce přišel den D. V Plzni nás čekal mnohem náročnější úkol. Tvorba vlastní inscenace pro mne opravdu nebyla všední záležitostí. Téma „Posledního zrnka písku“ jakoby vystihovalo nedávné dění. „*Co je tím posledním zrnkem předtím, než se vše sesype?*“ Tato otázka pro mne byla aktuální více než kdy dřív.

První čtení se uskutečnilo na krásném statku v Partolticích nedaleko Plzně. Nešlo samozřejmě o čtení hotového textu inscenace, ale o seznámení s vytyčenými tématy, se kterými bychom pracovali. Jednalo se například o motivy vykořisťování, uprchlictví, smrti, hledání smyslu života a dokonalého partnera. Tato témata měla největší vliv na naši budoucí práci při tvorbě inscenace.

Velkou výhodou ve svobodě jevištního projevu byla dlouhodobá spolupráce v našem souboru. Všichni se známe velice dobře a měli jsme za sebou již hodně společných zkušeností, a to nejen v rámci školních cvičení. Právě tato důvěra v členy tvůrčího týmu byla rozhodujícím předpokladem pro utvoření této svobody projevu. Ale to nebylo všechno. Nikdy předtím jsem ne-

měla možnost zkoušet na místě jako jsou Partoltice. Poklidná atmosféra tohoto místa na mne působila velice příjemným, pohodovým dojmem. Relaxovaný byl ale celý tento pobyt. Večer jsme měli možnost sedět u ohně a rozvíjet témata zkoušení, hrát na kytaru a čerpat tak inspiraci k tvorbě. Pocit pohody, jakož i to, že inscenace byla určena pro venkovní scénu, takže jsme nebyli svázáni prostorem budovy, to vše se stalo součástí i předobrazem této svobody.

Měli jsme tedy stanovená témata. „*Jenže jak s nimi nyní naložit?*“

Já sama jsem si nesla čerstvé niterní šrámy, které navíc vyvrcholily v nedávné, už tak těžké době světové pandemie. Tedy nejistotu z budoucnosti a trauma z nedávno ukončeného dlouhodobého vztahu. Poněkud cynicky bych ale řekla, že všechno špatné je pro něco dobré a že právě v důsledku svého psychického stavu jsem měla spoustu námětů k tvorbě.

Tvoření autorských inscenací pro nás nebylo „denním chlebem“. Přesto a možná právě proto nás práce bavila a navzájem jsme si byli inspirací.

Zřejmě vzhledem k mým aktuálním osobním tématům bylo mou první prací psaní monologu. Popisoval orgán srdce poněkud naivním způsobem. Tento orgán měl být jakýmsi bytem, ve kterém bydlí všechny osoby, které ve svém srdci nosím. Pohybují se z jedné komory či předsíně do druhé. Bohužel se ale všichni tito nájemníci do bytu nevejdou a proto ho musí po čase opustit. Bylo to jako bych si bolestivé téma přeformulovala do určité pohádky a skutečnost tak byla pro mne hned lehčí. Postupně vznikaly další části mozaiky do naší skládačky.

V této, zdánlivě svobodné tvorbě, se ale skrývalo i velké břímě. Při práci nastaly momenty propadů zoufalství, kdy jsme si zkrátka nevěděli rady. Často se naše tvorba dostala do slepé uličky a svobodu a pohodu vystřídal pocit vnitřní paniky a zmaru. V takovém případě často pomohly hranice, které nám vytyčila režisérka Aminata Keita a dramaturg Jarek Jurečka. Týkaly se především témat a samotné představy o celkovém kontextu inscenace.

Právě témata jednotlivých scén mi pomohla např. s ohraničením textu písně, kterou jsme společně se spolužákem Michaelem Goldsmidem napsali. Uvědomila jsem si, že i svoboda tvorby musí mít své hranice.

Postupně jsem si začala uvědomovat, zprvu možná přehlédnutý fakt. K tomu, aby mohl být monolog uveden, potřebuji přece postavu, jež ho zhmotní na scéně. Bylo tak na místě začít přemýšlet o své postavě. *Kdo by se mohl v dnešním světě více zajímat o lásku a nalezení dokonalého partnera? Věděla jsem, že by to měla být postava, která se tématy zajímá z podstaty a možná dokonce radí ostatním, jak dojít ke spokojenosti.* Mým záměrem rozhodně nebylo přednést toto téma v naprosté vážnosti, ale nějakým vhodným způsobem ho odlehčit. Napadl mě jakýsi ekvivalent „youtuberky“, která je přesvědčena, že ví... Šlo ovšem o dokonalost, kterou můžeme vidět na monitorech svých počítačů. Vidíme tam to, co postava chce, abychom viděli. Skutečný život je ale opakem dokonalosti. Společně s dramaturgem Jarkem jsme můj první monolog vytvořili v rámci postavy zmíněné „youtuberky“ pod pracovním názvem „*Nemyslíš, zemřeš.*“ Monolog měl jasnou dvojstrannou strukturu. Částečně byl určen k divákům na internetu. To byly právě chvíle zmíněné neupřímné dokonalosti. Na druhou stranu k příteli směřoval monolog upjaté nešťastné dívky. Uvedu pro představu úryvek z monologu: „*Systola, diastola, srdce je sval, který je třeba cvičit, od pondělí do neděle přesný timing, jdeš z jednoho do druhého, jinak zakrniš a budeš nudnej. (Opět v situaci) A ty seš teď totálně nudnej! A já, já nejsem nudná a nikdy nebudu.*“ Šlo především o jasný střih, tedy vědomí toho, komu určitá část monologu patří.

Každý z nás nakonec došel ke své postavě, která měla svůj monolog a účast v celku hry. V jeden moment se dokonce všechno postavy setkají a se svými vlastními problémy společně hledají smysl života.

„Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená,

co nejméně momentů, které se demonstrují, co nejméně situací, které se vysvětlují a scén, které jsou hotové. Naopak zanechávat díry v přesné struktuře, které si doplní divák, klást pasti a mást diváka nejasnostmi, které ale odhalí svůj význam, sdělovat zdánlivě nesourodé informace, kterým dá společný smysl až divák, protiřečit si a interpretaci nechat na divákovi, naznačovat spíš než dořikávat, vzbuzovat falešná očekávání, zkrátka vysílat jemné signály, které vyzívají k účasti, k domyšlení či sebeprojekci“¹¹

Myslím, že tímto úryvkem z knihy *Zmrazit čerstvé ovoce*, bych popsala finální tvar inscenace *Poslední zrnko písku*. Později jsme začali upevňovat její tvar a přicházeli na možné spojitosti napříč obrazy. Po přibližně třech týdnech jsme se přesunuli se do Plzně. Čekalo nás jen pár dní na nazkoušení inscenace v prostoru scény. Ta měla představovat malou cirkusovou manéž. Uprostřed se nacházel kruh písku, ve kterém se vždy odehrávalo hlavní dění inscenace. Taktéž bylo třeba seznámit se s technickou částí inscenace, což zahrnovalo jak zpěv s použitím mikroportů, tak řízení multikáry.

Protože jsme byli tvůrci inscenace my, nedostavil se mi před začátkem pocit strachu či snad pochybnosti. Vlastní tvorba mě tak posunula opět o krok dál v práci na inscenačním celku a v sebedůvěře ve vlastní herecký projev.

11 Havelka J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, Praha 2012

Filmové herectví (herecký projev mimo jeviště)

Pozadí událostí

Štěstím v neštěstí byla v mé situaci možnost podílet se na novém seriálu Jana Hřebejka, nazvaném Pozadí událostí. Premiéra čtyřdílného seriálu, natáčeného pro Českou televizi, měla v minulosti kvůli pandemii odklad. Odložení trvalo skoro rok, ale dočkali jsme se. Jedná se o detektivní seriál z prostředí Olomoucké univerzity. Skupina studentů se rozhodne nazkoušet Shakespearovu divadelní hru. Jedna ze studentek je však nalezená mrtvá a případ se vyšetřuje. Ztvárňuji zde postavu Jitky, studentky a členky divadelního spolku.

Před samotným natáčením byla naplánována společná čtená zkouška. „*Při prvním čtení je čas na otázky. Jsou věty ve scénáři jasné? Jsou vztahy jasné? Je jasné, co mám udělat? Jde o fakta předhistorii postavy, určování cílů a potřeb postavy, hledání podtextu.*“¹² Byla to má první zkušenost se čtenou zkouškou filmového scénáře. Přestože není taková příprava u filmu tak častá, je dle mého názoru, velmi důležitá!

Kladla jsem si otázku: „*Liší se toto první „filmové“ seznámení s textem od divadelní čtené zkoušky?*“ Nás pár „studentů“, včetně režiséra, jsme se sešli v castingové agentuře, která seriál obsazovala. Těch několik hodin čtení a seznamování bylo příjemných (mimo jiné jsem měla možnost znovu potkat své herecké kolegy z vyšších ročníků DAMU) a hlavně přínosných. Rozebírání textu spočívalo hlavně v motivacích postav. Režisér nás také ujistil, že si v některých případech můžeme repliky přizpůsobit sobě samotným. Pro mne bylo též důležité navázání vztahů a důvěry se svými kolegy.

Přibližně měsíc po čtené zkoušce tu byly mé první natáčecí dny, které se konaly v překrásné Olomouci. Co mi toto natáčení přineslo? Především

12 Bláhová D. *Herectví a film*, 2020

novou chuť k práci a znovunalezení správné míry energie, ale také spoustu nových zkušeností, jako třeba opakování jedné scény několikrát za sebou. Probouzení jednoho pocitu po dobu půl hodiny, ale i přerušování nekonečnými pauzami přestavbou techniky na jiný obraz. Filmové herectví je jedno velké čekání. I přesto má pro mně tento způsob práce obrovské kouzlo. Toto jakési kouzlo popsala Dagmar Bláhová ve své knize: „*Když oči mluví, ústa mohou mlčet.*“¹³

Tyto poznatky jsem tak mohla aplikovat na práci tvorby postavy. „Dá se u filmu tvořit postava způsobem, jak je tomu u divadla?“ Říkala jsem si, zda vůbec bude v mém případě prostor pro tvoření postavy. Ztvárňovala jsem jednu z vedlejších postav, která neměla moc scén, a tedy prostor pro vytvoření si charakteru. Protože je ale filmové herectví založeno na střihu, tvorba postavy není komplexní záležitostí, jako je tomu na divadle.

Spočívá pro mě také v míře energie celého hereckého výrazu. „*Podstatné je vnímat, kdy se točí celek (záběr celkové akce), což znamená pro herce pravděpodobně více fyzické akce, kdy polocелеk (bližší záběr na specifikovanou akci, ve kterém má obličej větší význam), a kdy detail. V detailních čili blízkých záběrech, záleží na tom, jak blízké jsou. Pokud je záběr na obličej, jde u herce více (?) o „vnitřní bytí“ než o vnější.*“¹⁴

Zatímco na divadelních prknech je vše dopředu nazkoušeno, herecká práce u filmu se v tomto a v mnohém jiném liší. V divadle je herecký výkon v přítomném čase, je neopakovatelný. Dopředu jsou promyšleny všechny možné motivace, vztahy, dráhy. V průběhu inscenování se nějaké okolnosti mohou měnit a tím se pozmění i inscenace. Divadelní režisér má před sebou více omezení, například má povětšinou předem daný soubor, s kterým musí pracovat. „*Filmový režisér si svůj tým dává dohromady vždy sám a má vůbec*

13 Bláhová D. *Herectví a film*, Praha, 2020

14 Bláhová D. *Herectví a film*, Praha, 2020

všechny výhody (a někdy i nevýhody) tvůrce nezávislého na instituci se stálým souborem i zázemím... “¹⁵

Komplexnost dějové linie je u filmu pro herce oproti divadelnímu představení těžší. Zároveň významnou roli hraje časová nesouslednost natáčecích obrazů a tedy nelineární vývoj postavy. V tomto případě musí hercova představitelka pracovat o to více. Sama jsem měla možnost si toto vyzkoušet ještě před natáčením Pozadí událostí, a to v seriálu Sever od režiséra Roberta Sedláčka. Šlo sice jen o epizodní roli, ale o to více informací jsem si ale musela zjistit. Předtím nežli se já, v roli postavy vůbec objevím na scéně, dějově byla tato postava napadena. Toto napadení bylo ovšem natočeno s někým jiným. Proto ve chvíli, kdy tuto postavu přijdou vyslechnout, je na mne si situaci představit, jako bych napadenou byla já.

Rozdílem při vytváření celku je hlavně technika. U filmu divák není limitován na pohled z jednoho místa, scény se opakují, je-li to třeba. Stejnou situaci dialogu lze vyřešit záběry ze dvou kamer nebo pomocí dvou protizáběrů hereckých partnerů. Jde tedy o hereckou práci s jinou energií a s vědomím si všech lidí na místě natáčení, včetně těch za kamerou. „*Optimistickou vizi práce filmového režiséra, který nebude odkázán na hercovo umění, vyvolávala ovšem i víra ve všemocnost filmové techniky.*“¹⁶ Podle mého názoru se herecká práce ve filmu více podřizuje právě technice.

Většinu práce na celku pak udělá Kulešovův efekt. „*Diváci byli nadšeni jemností hercovy hry. Zaznamenali jeho těžkou zádušnost nad zapomenutou polévkou. Byli rozechvěni hlubokým smutkem v očích, upřených na nebožku, a nadšení lehkým úsměvem, s nímž se těšil s hrající si holčičkou. Tak silně účinkuje montáž.*“¹⁷ V jednu chvíli je tu hercova práce na konceptu, který má režisér dopředu vymyšlený a na druhé straně už je tu postprodukce,

15Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha 2014 („Herec a režisér“)

16Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha 2014 („Herec a režisér“)

17Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha 2014 („Herec a režisér“) (Pudovkin 1974: 182)

která může původní význam nakonec úplně změnit.

Byla to pro mne velmi přínosná zkušenost, během které jsem měla možnost si osvojit jiný přístup k hereckému projevu. Do této doby jsem měla zkušenosti spíše s natáčením, kde šlo spíše o kvantitu, nežli o kvalitu. Proto nebylo tolik prostoru k více záběrům v případě, že bych s předchozím záběrem nebyla spokojená. Práce před kamerou mě ale baví a postupnými zkušenostmi mě začíná bavit čím dál tím více. Myslím, že filmovému herectví by mohla být věnována větší pozornost v rámci výuky, nežli je tomu doteď.

Na závěr bych ráda použila citaci Radovana Lukavského:

„A přece jsem přesvědčen, že mladá generace herců a režisérů má vyrůstat spolu, ve společné dílně s mnoha možnostmi, s jevištěm i televizní a filmovou technikou tak, jak to bylo původně v plánu a jak tomu je na některých cizích univerzitách. Věřím, že i u nás k tomu jednou dojde.“¹⁸

¹⁸ Lukavský R. *Být nebo nebýt*, Praha 1985

Zpět k divadlu

Salome a Elektra - pohyb vs. pouta

Během studia čtvrtého ročníku herectví na DAMU mne oslovil Josef Doležal, student režie činoherního divadla, s nabídkou role Herodias v Salome od Oskara Wildea. Ač jsem příběh znala, s dílem jsem se do té doby v praxi nesetkala. Za nedlouho od naší společné schůzky se konala první čtená zkouška. Bohužel vzápětí po ní se dostavila pandemie covidu a tak bylo zkoušení odloženo na neurčito. Pandemie ovlivnila průběh příprav i zkoušení celé inscenace a mnoho se toho v jejím důsledku změnilo (obsazení, návrh scénografie, atd.)

Inscenační tým tvořil a tvoří režisér Josef Doležal, dramaturg Norbert Závodský a scénograf Martin Šimek. Roli Salome hraje Denisa Barešová, Heroda Achab Haidler, Jan Křtitele Jan Jankovský. V dalších rolích ještě Jaroslav Blažek a Bobeš Havelka.

Od první čtené zkoušky jsem měla o Herodias jasnou představu. Je to bezcharakterní postava, která pro záchranu svého postavení a dobré pověsti je ochotna nechat zabít Jana Křtitele. V mých očích velmi sebevědomou ženou jež přesně ví o co usiluje. Právě to se odráží na její chůzi, držení těla a kostýmu. Má klidný, jasný tón hlasu. V moderním podání, které jsem si představovala, nosí výstřední kostým s podpatky. Své obavy skrývá právě pod touto komplexní maskou. „*Nevěřím na proroky. Cožpak člověk může říct, co se stane? Nikdo neví, co se stane. A pak mě vždycky uráží. Já myslím, že z něho máte strach. Vlastně to vím, že se ho bojíte.*“¹⁹ Tato replika je směřována k Herodovi. Herodias používá svůj strach a před očima ostatních z něj vytváří zbraň. Pasivně agresivně tlačí Heroda, aby ve jménu důkazu neohroženosti nechal popravit Jana Křtitele. Podle mého se ona sama neštítí ničeho.

19 Wilde O. *Salome* (upravená verze scénáře)

Na postavě Herodias mě ihned upoutala stejná, opakující se replika: „*Nesmíte se na ni dívat. Pořád se na ni díváte.*“ Nazvala jsem ji refrémem své postavy. Tato replika, místy v nepatrně jiném tvaru, se vyskytuje v této úpravě hry přesně šestkrát. Herodias opravdu usiluje o to, aby si Herodes Salome nevšímal. Nedaří se jí to a roste v ní zoufalství. Ale jak s replikou naložit? Co tato věta znamená poprvé a co počtvrté? Proč ji opakuje, přestože to nevrhá dobré světlo na její pověst? Proč je tím tak posedlá? Postava Herodiady se v celé hře často opakuje. Avšak mění se naléhavost projevu. Rostou emoce v jejím hlase. Zprvu vypadá jakoby bez zájmu, ale postupem hry se dojde pravý opak. Od zdánlivě ledabylého vyznění věty, přes její stupňující se zoufalství, až po vzteklé válení se po zemi. Rozmístění a pohyb postav po jevišti už samo o sobě vytváří mezi nimi vztah. Ten, spolu s textem hry, alespoň pro mne, vytváří základ naléhavosti, a to až extenzivním způsobem, o kterém se zmiňuji výše.

V kontrastu bych ráda uvedla svou zkušenost s divadlem „bez pohybu“. Pod režijním vedením Štěpána Pácla jsme v divadle Disk vytvořili Euripidova Oresta. Šlo samozřejmě o jiný druh textu, kde byla důležitá zejména práce se slovem. Zatímco u Salome byla v rámci formy možnost pohybu, v případě monologu Elektry v Oresteovi byl režijní záměr ukázat text v syrovém stavu. Elektra sama stojí v obrovském prostoru bez možnosti pohybu a opírá se pouze o text, a tedy práci s ním. Vytváření Elektry pro mne byla proto velice náročné. Zkušeností s takovýmto způsobem práce jsem tolik neměla. Nemožnost pohybu byla pro mne osobně velice svazující. Náročný úkol přinesl nechtěné přepětí, které tak dobře znám z prvního ročníku a trvalo několik repríz než jsem se s monologem konečně sžila.

Absence možnosti pohybu se zrcadlila v křečovitém postoji. Napětí putovalo celým tělem a hledalo východisko. Ruce byly částmi těla, které se hýbat mohly, a tak se v nich projevovala křeč nejvíce. Emoce vzteku Elektry se nepřírodným způsobem posouvala přes dlaně až do prstů. Ty se tak staly

v monologu, kterým začínala celá hra, jakýmsi nechtěným hromosvodem. Obdobně nežádoucí přepjetí unikalo i ve výrazu obličeje. Snaha dodat na naléhavosti tak zpočátku při absenci pohybu místo v práci s textem končila křečovitými výrazy. „*Ne, nejsou muka, není neštěstí a hoře, které sešlou na nás bozi, aby je člověk nedokázal snést...*“ Právě touto replikou celá hra i monolog Elektry začíná. Na mne, jakoby se přenesla právě všechna ta muka a já se z nich snažila dostat. Byl to pocit nekomfortnosti. V první řadě šlo o nepohodlnost skrze téma postavy, která byla na místě. Na druhé straně tu ale byla nedůvěra v text a snaha splnit správně techniku verše. Myšlenky na to mě odváděly od přítomného, tedy „tady a teď“. A přitom právě toto „tady a teď“ bylo u tohoto textu velice důležité. Nešlo ani tolik o projev mimiky, jako právě o projev verbální. Být si vědoma každého slova a předat prostřednictvím jeho znění tu správnou emoci. Jak? Rozhodovala samotná délka slova, hlasitost a rychlost projevu. Slovo bylo mým nástrojem. Pevnost postoje tedy spočívala v naprosté důvěře textu a v sebe sama v roli, tedy být v daném okamžiku opravdu Elektrou.

Text Salome je částečně stylizovaný, ačkoli se nejedná ani o antický verš či blankvers. Oproti Elektře bylo také pro mne význam textu snažší pochopit. Má nést určitou emoci, ale skrývá se za ním mnohem více. Jak jsem zmínila, Herodias je ve slově přímočará, ale její charakter a plány jsou komplexní. V textu není prostor, proto pohyb jejího těla by měl naznačovat složitost jejího jednání. Alespoň tak jsem si vytyčila cestu jak se k ní dostat. Její pohyb si představuji línější, ne tolik definovaný jako je mluva Herodidy. Nenazvala bych ho koordinovaným. Naopak. Tělo v tomto případě jedná jinak nežli hlava. Při své práci na jevišti přitom vždy cítím nutnost vědomě pracovat s tempem slova a těla. Nebylo jednoduché nalézt způsob jak se sebou pracovat.

Na poslední zkoušce jsem byla velmi unavená. Při přílišném soustředění se mi všechno pletlo. Když jsem se ale uvolnila, vybavovala se mi role

s nebývalou přesností. V této fázi jsme zatím nefixovali pevné aranžmá, i text byl tedy pro mne zatím neukotvený. Právě tehdy začala mít Salome formu a to zdánlivě bez úsilí. S kolegy jsme na sebe reagovali a přitom vnímali co se právě v daný moment na jevišti děje. Poprvé jsme přestali být závislí na textu, a přestože si nikdo z nás nebyl jistý svou následující replikou, hra získávala skrze improvizaci formu. Únava pomohla potřebnému uvolnění a reakce postav byly opravdové. Byla to samozřejmě věc neopakovatelná a na mě je teď zjistit, co tento pravdivý stav ve mně vyvolává a jak k němu sama vědomě dojít?

Bohužel, zkoušení bylo pozastaveno, z důvodu produkčních překážek. Odpověď na svou otázku budu muset zřejmě zjistit při jiném zkoušení. Přesto jsem si s sebou odnesla cenné zkušenosti, které mi určitě napomohou v další tvorbě.

Závěr

„A protože až příliš dobře vím, jak je někdy obtížné i jen pojmenovat prvky vlastní zkušenosti, natož třídít je a zobecňovat, říkám si, jestli bychom o něco nepokročili, kdyby herci překonali své zábrany a nechuť ke všemu, co vypadá jako teoretizování...“²⁰

Od prvního ročníku DAMU jsem měla možnost získávat cenné herecké zkušenosti. Své nedostatky, kterých jsem si byla vědoma, jsem ale nedokázala správně definovat a správně je pojmenovat, natož pak je průběžně řešit. Kdybych se řídila výše citovanou radou Radovana Lukavského již během studia, patrně bych na mnohé přišla dříve.

Člověk učený a poučený z nebe nespádl a cesta k vlastnímu poznání trvá nejdéle. Moje cesta započala na DAMU, kde jsem se poprvé seznámila s opravdovým divadlem. S hereckým útvarem, jenž nepředstírá, ale ztvárňuje reálné lidské pocity tak, jak nejvěrněji dovede. Ne pro vlastní uspokojení, ale pro diváka, jež se musí s hrou ztotožnit a poznat v ní odkazy a paralely k jeho reálnému světu. Bez paralely ke skutečnému světu a divákova ztotožnění s připodobněním se totiž divadelní hra stává prázdným útvarem.

Na úspěchu hry se podílí celá řada aspektů a profesí. Herec je jen jedno kolo ve složitém mechanismu, jenže zastává tu součást divadla, jež je neopakovatelná a zcela vázána na každé jednotlivé představení. Jeho cesta k dokonalému provedení představ dramatika a režiséra je svázána nejen jejich představami, ale také ohraničena jeho vlastní svobodou projevu. Ta je definována schopností pochopit roli, předchozími zkušenostmi, osvojenými technikami projevu a v neposlední řadě sebedůvěrou ve vše výše zmíněné. A ač si to někteří uvědomují nebo ne, je vždy omezená a vyvíjí se. Moje svoboda byla zpočátku spíše nesvobodou. To jsem pochopila v druhém ročníku při zkoušení Evy z *Gazdiny roby*. Touha obsáhnout Evin složitý emoční svět

20 Lukavský R. *Být nebo nebýt*, Praha 1985

vedla spíše ke zbrklému až křečovitému projevu.

Jedna z metod rozšiřujících mou svobodu byla technika rozdělení jednotlivých hereckých akcí do jednodušších kratších úseků. Důkladným rozbořením a skládáním jednotlivých fází za sebe jsem se vyvarovala předchozího stresu a nově nabitá svoboda mi umožnila ztvárnit Lady Bracknellovou v Wildeově *Jak je důležité míti Filipa*. Při zkoušení Kateřiny Ivanovny z Bratří Karamazových bylo nejdůležitějším krokem pochopení motivů a charakteru postavy. Také spojení psychického vývoje postavy s jasným fyzickým gestem a vytvoření „psychologického gesta“ vdechlo Kateřině život. Konečné uvědomění si sebe sama v roli, držení těla a gesto spojené s postavou dalo mně svobodu při zkoušení.

Snad úplným opakem Kateřiny byla role Charlotty ve Višňovém sadu. Důkladný rozbor postavy a dramatu o jejích motivech a rozpoloženích mnoho nenapovídá. Dává tak teoretickou svobodu tvorby pro interpreta. Pro mne to však byla svoboda pouze zdánlivá. Nemít jasný plán mne spíše svazovalo. Charlotta nemá po celou hru na jevišti žádného partnera, její chování je lehce dětinské a jen místy připomínající striktní cynickou vychovatelku. Je na jevišti „sama“, tak jako skutečný vychovatel, jenž stojí mezi světem dětí a nadřízených. A právě samota mi vrátila svobodu. Schopnost vzpomenout si na vlastní hluboké zážitky osamění, které jsem pak přiřkla postavě. Projekce vlastních prožitků, jež nesouvisí s divadlem, ale naopak jsou odrazem skutečného světa.

Obdobný případ je i autorská inscenace *Poslední zrnko písku* vytvořená pro festival *Divadelní léto pod plzeňským nebem*. Inscenaci jsme tvořili v kolektivu herců, za „dozoru“ režisérky a dramaturga. Vložili jsme do ní frustraci a aktuální zkušenost z prvního coronavirového „lockdownu“. O strastech v průběhu vlastní tvorby ale tato zkušenost nebyla. Tím, že inscenace vycházela z nás samých, jsme si vlastně naši hereckou tvorbu předem uzavřeli do komfortní ohrady naší svobody, a proto při vlastním zkoušení a

hraní jsme svobodní byli. Byly to prostě postavy tvořené na míru, námi, na nás.

Specifickou svobodu a překážky nabízí filmové herectví.

V této diplomové práci jsem si vytkla za cíl zpětně zrekapitulovat dosavadní vývoj mé vlastní tvorby a vyvodit z něj důsledky. Myslím, že se mi alespoň částečně podařilo překážky, s nimiž jsem se při své herecké práci dosud potýkala, nejen definovat a pojmenovat, ale také najít cesty k jejich překonání.

V tom vidím největší přínos této diplomové práce pro mou budoucí hereckou činnost, protože právě její závěry mi dávají možnost nejen vědomě konat tak, aby se můj herecký projev zlepšil, ale současně i tak, abych toho nedocílila na úkor omezení svobody mého hereckého projevu.

Seznam použité literatury a zdrojů

- Čechov, M. *Hercova cesta / O herecké technice*, Praha 2017
- Honzl J. Pohyb divadelního znaku [*Slovo a slovesnost*, ročník 6 (1940), číslo 4]
- Bogart A. *Úhly pohledu*, Praha 2007
- Pelechová, J. „, Thomas Ostermeier: Divadlo ztratilo hrdost“ [*Divadelní noviny*]
- Lukavský R. *Být nebo nebýt*, Praha 1985
- Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha 2014 („Herec a režisér“)
- Bláhová D. *Herectví a film*, Praha, 2020
- Havelka J. *Zmrazit čerstvé ovoce*, Praha 2012