

Akademie Múzických Umění v Praze
Divadelní fakulta
Katedra činoherního divadla
Obor Herectví činoherního divadla

Barbora Poláchová

Sebevědomí a stud v dramatickém umění

Magisterská diplomová práce

Praha 2020
Vedoucí diplomové práce doc. MgA. Eva Salzmannová

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: "Sebevědomí a stud v dramatickém umění", vypracovala samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V

dne

.....

Jméno Příjmení

Anotace

Ve své diplomové práci bych se ráda věnovala problematice sebevědomí na jevišti a to v souvislosti s rolemi, trémou, prožíváním a studem. Tato práce nemá za výsledek dojít k řešení problémů, spíše k jejich analýze a propojení s mými dosavadními zkušenostmi v oboru. Také bych ráda upozornila, že mnohé z příkladů, které zde budu uvádět neobsahují veškeré informace a to z toho důvodu, že by pak v souvislosti s tématem mohlo dojít ke zbytečné komplikaci a zavádění mimo hlavní téma práce. Budu se tedy pokoušet o specifikování a aplikování veškerých svých zkušeností a zážitků právě na rovinu tématu sebevědomí, studu a vlastní kritiky. V mnoha případech, jde tedy pouze o tu část zkoumaného problému, který s tématem této práce úzce souvisí. Dále se budu v práci zabývat jak svou přípravou na přijímací zkoušky, jejich průběhem, studiem oboru herectví na DAMU a následnému absolventskému působení v divadle Disk. Také využiji některé z poznatků svého dosavadního hostování v Divadle na Vinohradech a na Nové scéně Národního divadla.

Sebevědomí a stud

Nejprve bych ráda tyto pojmy definovala a to pro snadnější orientaci a chápání pozdějších tezí. *“Stud je obrana vlastní intimity, varování před tím, co by ji mohlo narušit (ostych), anebo aktuální pocit zahanbení před sebou samým, nad vlastní nedostatečností (hanba). Stud je psychofyzický a často mimovolný jev.”*¹ Znamená to tedy, že stud velmi úzce souvisí právě s přílišnou kritikou sebe sama, se strachem z reakce okolí (hereckých kolegů, tvůrčího týmu, diváka) a je jedním ze symptomů nízkého sebevědomí.

Sebevědomí je obecně definováno jako pocit důvěry ve své vlastní schopnosti, kvality a soudnosti. Tyto pocity nám pak pomáhají v jistotě a respektu sám k sobě i od druhých. Velkým nepřitelem sebevědomí, je pak přílišná sebekritika a nedůvěra ve vlastní počínání a rozhodování, která pramení především z vlastních zkušeností a reakce okolí. Mám dojem, že v herectví se o tomto tématu nehovoří dostatečně, respektive pokud se o něm hovoří, tak ve velmi vyhraněných extrémech. Nedostatek sebevědomí nebo jeho kompletní ztráta je zkrátka v herectví vnímána jako tabu. Herec bez sebevědomí jakoby nemohl být a nebyl hercem. Přesto si ale myslím, že právě proto, že sebevědomí není ani tak charakterová vlastnost, jako spíše vrtkavý stav mysli nezdá se mi takový postoj správný. Vedla jsem mnoho hovorů se spolužáky a hereckými kolegy právě na téma sebevědomí, sebekritiky a studu a nabyla jsem dojmu, že ačkoliv je toto téma zcela evidentně vnitřně rozebírané v osobním životě každého člověka, mnoho mých přátel a známých bylo překvapeno, že takové pocity neprožívají sami. Z nějakého důvodu se o tomto tématu dle mého názoru nemluví dostatečně a každý tak má tendenci řešit tyto problémy a překážky pro herectví pouze vnitřně sám v sobě. Přitom paradoxně právě mluvení a rozebírání, v návaznosti na následné přijetí tohoto problému, vede k jeho řešení. Člověk, který sám sebe vnímá až patologicky kriticky, má tendence problémy vyslovovat nahlas. Většinou se v nich utápí, než aby hledal řešení. Je zkrátka v takové situaci bezradný a svázaný. Právě onou dvojsečnou kritikou, kterou pociťuje a často vnímá jako nezvratný fakt, pak vznikají různé nevyžádané vzorce chování jako například: zráta kontroly nad sebou samým, přílišná kontrola vlastního projevu, kdy se ztrácí radost z práce a člověk se může dostat do začarovaného kruhu problémů a jiné. Takový nedostatek sebevědomí, se totiž na jevišti může projevat uzavíráním se sám do sebe nebo naopak přílišným upínáním se na druhé.

Donnellan: soustředění versus pozornost

Oba tyto příklady bych v této práci ráda aplikovala v souvislosti s hereckým projevem na jevišti a to jak s uzavíráním se sám do sebe v návaznosti na vypadávání z role během představení či zkoušení. Neboli také úskoku ke svému vlastnímu já a naopak přílišné upínání na své okolí opět jako neschopnost stát na jevišti sám a být odkázán na interakci s okolím, se svým hereckým partnerem, scénou nebo divákem. Neznamena to ovšem, že by herec měl na jevišti fungovat zcela sám, odpojený od okolí, kdy by pak nebyl ani schopen vnímat, co se kolem něj děje, nereagovat na případné změny nebo nové podněty. Zkrátka by neměl být plně závislý a tedy

¹ Definice studu, Wikipedia, viz odkaz: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Stud>

neschopen vlastního jednání v dané roli. Zvláště pak pokud se na jevišti stane cokoliv, na co herec nebyl předem připraven.

Declan Donnellan tento problém rozebírá ve své knize "Herec a jeho cíl". Hovoří zde o rozdílu mezi soustředěním a pozorností. Soustředění se stává na jevišti upnutím na jednu věc, jeden cíl, či na sebe sama a tedy na své vlastní vnitřní pochody. Pokud je ale herec pozorný ke všemu jako je, být vnímavý ke svému okolí, k cílům své postavy a k tomu, co jako postava potřebuje od svého okolí. Pokud je herec na jevišti soustředěný, je méně schopen vnímat, co se kolem něj děje. Je pro něj daleko těžší reagovat na své okolí a brát do hry nepředvídatelné okolnosti. Vztáhneme-li tento problém na improvizaci, tak se dá říci, že soustředěný herec, který je zaměřený na svůj vnitřní cíl jakoby předvídal, co se stane nebo naopak neměl zájem o cokoliv, co se kolem něj děje. Pokud se herec zaměří do sebe a snaží se sám v sobě vyvolat dramatickou situaci, dostane se do slepé uličky svého vlastního já, nemá se už kam posunout, kam směřovat. Pokud vím, o co se postava/herec v situaci snaží, o co usiluje, dokážu být pozorná vůči svému okolí a nemohu ztratit svůj cíl ani se dostat do bodu, kdy netuším, co dělat. Při soustředění se navíc často stane, alespoň tedy v mém případě, že se zaměřím sama na sebe a na své bytí na jevišti. V takovém případě se mi stává, že i ten nejjednodušší pohyb plánuji a uměle vytvářím. Jde přitom zpravidla o pohyb, který v běžném životě provádím zcela automaticky a abso­lutně nevědomky. Pokud jsem na jevišti pozorná, má mysl je zaměřena na mé okolí, mimo mé vlastní já, jsem schopna reagovat automaticky a pravdivě. Přestanu se soustředit na pravdivost svého projevu, jeho autenticita přijde sama společně s mou pozorností. Dobrý příkladem mohou být například ruce. V běžném životě nepřemýšlím nad tím, v jaké poloze ruce mám, jestli s nimi hýbu nebo nehýbu, jestli jejich poloha nebo prováděné gesto působí přirozeně. Mé ruce zcela automaticky následují to, o co usiluji. Pokud budu na jevišti pozorná, bude se tak dít i nadále. Pokud se ale začnu soustředit na své ruce zjistím, že žádný můj pohyb není přirozený. Zamrznu a zablokují se.

Improvizace a dotváření postavy

Vždycky jsem velmi obdivovala některé ze svých spolužáků, kteří s neoblomnou jistotou a lehkostí dokázali improvizovat v situacích, kde já byla ztracená. Moc dobře o sobě totiž vím, že se vždy velmi striktně držím textu. Pokud dojde na jevišti k nějaké nečekané situaci, často mám tendence zaleknout se, že jsem nepřipravena reagovat a následně vypadnu z role. Věřím, že jde právě o přílišnou závislost na textu, tedy soustředěním na sebe a nazkoušený výsledek, proti jakémusi splynutí s rolí samotnou a to právě v pozornosti a volném bytí na jevišti.

Za svého největšího nepřítele na jevišti považuji stud. Vyrostla jsem v divadelním prostředí obklopená herci, kteří se neustále předváděli a přímo překypovali energií. Nabyla jsem tedy klamného dojmu, že kdo se stydí, ten nemůže na jeviště. Myslela jsem, že je výsadou herců mít pevné sebevědomí a nikdy a za žádných okolností se nestydět. V souboru samozřejmě byli i lidé, pro které taková excentričnost nebyla přirozenou součástí soukromého života. Já, ale pochopitelně vnímala pouze , kteří na sebe neustále strhávaly pozornost. Právě z takového

pozorování od útlého věku jsem pak nabyla dojmu, že pokud chci dělat divadlo, měla bych být taky taková. Podobný pocit mě provázel i během studia na DAMU. Většinou studentů, hlavně pak ve studentech prvního ročníku, kumuluje nasbíraná energie a nadšení, které pak tryská ven, například v podobě hlasitého smíchu, zpěvu v šatnách, tanci na chodbách a všelijakých jiných excentrických projevech. Měla jsem dojem, že pokud taková nedokážu být sto procent času, neobstojím u divadla a nemám na jevišti co dělat. Chybně jsem si myslela, že tato hravost v osobním životě je jediný způsob, jak je možné zkoušet a experimentovat na jevišti.

Později jednoho dne se mi dostala do rukou autobiografie Zdeňka Štěpánka.²

Když hned v počátcích mluvil o tom, že byl v dětství velmi stydlivý chlapec, který neměl kamarády a trávil čas uzavřený sám do sebe, cítila jsem se zmateně. Vždyť “hérečka” bylo z mé dětské zkušenosti oslovení vždycky spojené s expresivním projevem, potřebou být středem pozornosti a s extrovertností dítěte. A většina herců, které jsem znala z libereckého divadla, mezi kterými jsem měla to štěstí vyrůstat, opravdu byli baviči společnosti a na první pohled přímo překypovali sebevědomím. Mám dojem, že až během druhé poloviny čtvrtého ročníku v Disku, tedy v závěru svého studia a pak při hostování jsem pochopila, že tomu tak rozhodně není. Že stud a určitá introvertnost jsou běžnou a přirozenou součástí každého člověka.

Schopnost a ochota exhibovat

Jedním z nejzásadnějších momentů, kvůli kterým jsem se utvrdila v rozhodnutí pojednávat ve své diplomové práci o sebevědomí, byl rozhovor Jiřiny Jiráskové s Radovanem Lukavským z cyklu “Hovory o herectví v hotelu Hoffmeister”.³ Na toto video jsem narazila na serveru YouTube prakticky náhodou, konkrétně na jednu vystřiženou část s podtitulkem “Talent anebo schopnost a ochota exhibovat?”. Paní Jirásková pokládá panu Lukavskému otázku ohledně hereckých predispozic: „*Mohu se naučit to řemeslo jako takové, mohu se naučit pohybovat, mluvit, dýchat. To všechno je možné. Ale souhlasíš se mnou, že to, čemu se říká talent [...] je schopnost a ochota exhibovat.*” Tady se pan Lukavský hned chytá právě slova exhibovat a dostávají se tak téměř okamžitě do sporu, jelikož každý vnímá definici tohoto výrazu jinak. Oficiální definicí je totiž “okázale se předvádět, vystavovat” a “vystupovat na veřejnosti”⁴, což vlastně paradoxně neznamená to samé, resp. první definice má značně pejorativnější význam. Pan Lukavský poznamenává, že existuje řada herců, pro které je exhibování na jevišti vrcholem a cílem. Dodává: „*Jestli se chce ten herec sebe předvádět, jakej je umělec...*”. V tomto případě tedy chápeme výraz exhibice jako okázale se na jevišti předvádět. To, o čem však mluví paní Jirásková jako o základu předpokladů k herectví, je schopnost vystupovat na veřejnosti, být schopen být středem pozornosti diváka, nestydět se na jevišti a být schopen se proměnit v předváděné. Být ochotný si hrát. Tvrdí zkrátka, že herec, který se stydí, to nemůže dělat. I přesto, že s tímto tvrzením z vlastní zkušenosti částečně souhlasím, zdá se mi jako poněkud

² Zdeněk Štěpánek: *Herec*, nakladatelství ČSM, 1961

³ “Hoffmeister - Radovan Lukavský 3/5 (+ Jiřina Jirásková)”, server YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=DOxilNtLF0I>

⁴ Viz definice <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/exhibovat>

příliš radikální. Samozřejmě pokud si vezmeme situaci, kdy se herec na jevišti stydí, červená se a koktá v rozporu s postavou, kterou má představovat, je to rozhodně špatně. Přesto znám herce, kteří se v osobním životě stydí, kteří se necítí ve své roli v představení sebejistě, avšak nedají to najevo při představení, kdežto v zákulisí nebo mimo divadlo, kdy jsou sami sebou. Osobně si myslím, že v takovém případě může být stud i výhodou, jelikož nás nutí k sebekritice a sebereflexi, která nám může pomoci posunout se dál. Nutí nás stále na sobě pracovat, nespokojit se s výsledkem. Navíc taková zdravá sebekritika nás pak může ochránit právě před vnímáním definice exhibicionismu pana Lukavského. Před prezentováním sebe sama na jevišti, před pocitem vlastní dostatečnosti, před omezeností vytvářet na jevišti cokoliv jiného než sám sebe. Zároveň díky takové sebekritice a neustálé práci na postavě představení neztratí reprízováním na své autenticitě, zvláště hraje-li se titul v divadle několik let a představení zůstane živé. Herec se vyvíjí a s ním i postava, nachází nové podněty a pracuje s nimi. Nejde totiž ani tak o excentričnost umělce, ale o schopnost a ochotu si hrát.

Neustálé zkoumání

Tady bych ráda poukázala na vlastní zkušenost, tedy svou roli Stevie ve hře „Ahoj, krásko!“ v Divadle na Vinohradech. Často jsem nad postavou a jejím konání přemýšlela ve volném čase i přesto, že jsem si byla jistá, že jejím pohnutkám a povaze rozumím. Stále jsem se snažila předat divákovi něco víc, prohloubit svou postavu a opravdu a absolutně jí porozumět. Přesto, že jsem podobně postupovala i u ostatních rolí, právě u této rockové zpěvačky a marně zamilované dívky do staršího a ženatého muže, jsem pocítovala největší pokrok. Zvláště pak mezi předposlední a poslední reprízou, mezi kterými uběhlo (vzhledem k státem nařízenému uzavření divadel na jaře a následnému konci sezony) bezmála půl roku. Při poslední repríze jsem se oprostila od všech svých strachů a na jeviště vstoupila s jediným cílem sebe sama. Představení si užít, netrápit se a neanalyzovat svůj projev. A díky této svobodě a uvolněnosti projevu jsem si dokázala na jevišti s postavou i situací hrát.

Vzpomínám si, že když jsem poprvé přišla do šatny libereckého divadla po vyhlášení výsledků přijímacího řízení na DAMU, v pánské šatně seděl herec Václav Helšus. Pogrataloval mi tenkrát a řekl, abych si uvědomila a připravila se na fakt, že jsem si zvolila studium povolání, ve kterém se budu učit do konce života, protože studium u herců nikdy nekončí. Tenkrát jsem tomu rozuměla tak, že se budu neustále učit nové texty a zkoušet nové role. Teď však, zvláště během psaní této práce rozumím, že jde spíše o jakési sebepoznávání a poznávání postav a rolí, o neustálou práci na něčem, co například divákům může z hlediště připadat hotové.

Konkrétnost hereckého projevu

Nejistota v postavě a strach se dotknout na jevišti konkrétních emocí. Strach že by mohly působit strojeně a směšně, byl hlavní problém, se kterým jsem během studia bojovala. Často jsem se uchylovala k všeobecnějším projevům na jevišti, ale neuvědomovala, odkud tento problém pramení, nevnímala jsem ani jeho následky. Toto mé unikání konkrétním emocím na

jevišti, bylo jakýmsi automatickým obranným mechanismem proti nejistotám, které jsem nevědomky prožívala, a které pro mne byly ze začátku velmi těžko rozpoznatelné. Nesmírně nápomocné pro mne byly herecké hodiny ve druhém ročníku, ve kterých jsme se věnovali divadelní hře Cid, jejímž autorem je Pierre Corneille. V druhé polovině semestru jsme experimentovali s textem a scénou, v kterýkoliv moment se mohlo stát cokoliv. Kdokoliv mohl v kterýkoliv moment vystoupit na naše pomyslné jeviště v učebně a začít kterýkoliv z předem nastudovaných dialogů. Nemusel navíc začínat od začátku a stejně tak mohl kdokoliv jiný do probíhajícího dialogu skočit, přerušit ho nebo převzít. Takové okolnosti nás všechny nutily k extrémní pozornosti a napojení jednoho na druhého. Navíc jsme neměli předem určené dvojice Dona Rodriga a Jimény. To byla pro mne velká změna, jelikož jsem většinu studia strávila v herecké dvojici se spolužákem Adamem, především pak při zkoušení ve scénických hodinách. Každodenní spolupráce měla samozřejmě mnoho výhod, byly jsme na sebe poměrně dobře napojení a zvyklí, zároveň to ale znamenalo, že jsem předem znala jeho reakce a možnosti, byla jsem schopna předvídat, co udělá a jak řekne následující větu a stejně dobře znal můj herecký projev i on. Často jsme se tak oba zbytečně dostávali do “zajatých kolejí”, ze kterých pro nás pak bylo těžké se vymanit.

Oproti tomu pak na herecké hodině práce s ostatními spolužáky byla doslova studnicí nepřeborných možností. Neměli jsme jeden druhého tak “nakoukaného” a často jsme se tak při improvizaci vyváděli z míry. Navíc možnost pracovat se scénou v plném rozsahu, převrhat praktikábl a měnit rozložení a velikost scény podle libosti, nás vybízelo zacházet často až do extrémů.

Jednou z nejzásadnějších vzpomínek na toto zkoušení pro mne byl obzvláště vyostřený moment hádky v dialogu se spolužákem Pepou jako Donem Rodrigem. Rodrigo právě přišel konfrontovat Jiménu ohledně jejích citů, bez pozvání vnikl k ní domů a nyní ji žádá, aby ho sama zabila, pokud ho opravdu tak nenávidí, jak tvrdí. Výměna názorů byla tak živá a ohnivá, že v momentě, kdy přede mnou Pepa s neuvěřitelnou silou podpořenou frustrací momentu zvedl a mrštil praktikábl na stranu, zůstala jsem v úžasu stát. Nemyslím si, že bychom v ten moment neměli situaci pod kontrolou, ale naši pedagogové zřejmě vycítili nebezpečí takto vyostřené situace a scénu zastavili. Já sama jsem byla šokovaná a nadšená z přívalu a možností emocí, které se pro mne v tu chvíli na pomyslném jevišti objevily.

To samé pak platilo později ve třetím ročníku, kdy jsme opět s Pepou v herecké dvojici zkoušeli hru Václava Havla “Vernisáž” pod vedením Lukáše Hlavici. Protože text je poměrně velmi komplikovaný a náročný, často se v něm repetitivně opakují pomyslné refrény, které pak vždy navazují na nové téma a text přitom nesmí ztratit na lehkosti a svižnosti, museli jsme trávit mnoho času i mimo herecké hodiny společným opakováním a memorováním dialogů. Oba jsme se v takových momentech uchýlovali k extrémům v projevu, hráli si s větami, s intonací a důrazy a snažili se je pokaždé říci alespoň trochu jinak, vždycky však logicky, pravdivě a pokud možno co nejpřítomněji v reakci na nepředvídatelný projev toho druhého. Udržovali jsme se tak navzájem v neustálém střehu. Myslím, že to pramenilo z potřeby vymanit se z rutiny, která při častém opakování téhož textu hrozila, pokusem zůstat v pozoru a neopakovat jen bezmyšlenkovitě memorovaná slova. Tento čas, strávený experimentováním s těmi nejbizarnějšími extrémními emocemi a intonacemi, nám pak dodával na hereckých hodinách možnosti

využití miniaturních nuancí v konverzaci. Přišlo mi pak občas, že jsme na sebe byli téměř dokonale napojení, schopni si hrát se situací, ve které jsme se právě nacházeli, skutečně jsme vnímali jeden druhého a práce nás nesmírně bavila. Byla to právě ta hravost, které se nám podařilo dosáhnout. To se pak, myslím, projevilo i na klauzurách, kdy se s námi někteří diváci bavili a smáli v uvolněné atmosféře, protože mi sami jsme byli uvolnění. Byly to myslím jediné klauzury, u kterých jsem téměř vůbec nepocíťovala svíravý pocit a trému závěrečné zkoušky z oboru herectví, ale spíše opravdové divadelní představení, ve kterém jsem se cítila jistá. Měla jsem dojem skutečného spojení s postavou a úplného porozumění.

Myslím, že velkou roli hrálo také to, jakým způsobem jsme s panem Hlavicou na hře pracovali. Polovinu času jsme věnovali zkoušení jednotlivých situací a pohybu na scéně, druhou polovinu jsme trávili dlouhými konverzacemi o postavách a době, ve které se nacházejí, o podobnosti s lidmi z našeho okolí, o jejich chování, psychickém stavu, o tendencích a impulsech lidí toho daného typu, ale i o detailech jako je rozložení nábytku v místnostech. Spojili jsme tak herectví, režii, scénografii a všechny ostatní aspekty divadla společnou diskuzí v celek. Toto zkonkretizování pak paradoxně přispělo k rozvolnění situací a většímu množství možností v mém hereckém projevu.

Konkretizace hereckého projevu totiž alespoň v mém případě šla během studia ruku v ruce se sebevědomím v postavě. S konkrétním jednáním na jevišti jsem bojovala po dobu celého studia a ještě stále se musím velmi hlídat, abych nevědomky nesklouzla do zevšeobecnování, které pak v mém případě zapříčiňuje povrchní herectví a návazně také menší jistotu v roli a snadnější vypadávání a odbourávání.

Zevšeobecnování jako abstrakce

V knize Jiřího Šípka “Psychologické souvislosti scénické tvorby” jsem narazila na velmi zajímavou pasáž o abstrakci v návaznosti na emoční distanc. Zmiňuje zde historika umění Wilhelma Worringera, který tvrdil, že tlak k abstrakci je výsledkem velkého vnitřního nepokoje člověka, způsobeného tlakem vnějšího světa. Přestože Worringer zde hovoří o abstrakci ve výtvarném umění, tedy o obrazech, zdá se mi, že se toto tvrzení dá aplikovat na veškeré umění, například tedy i právě v návaznosti na zevšeobecnování hereckého projevu. Dále rozvíjí myšlenku slovy “*Abstrakce se stala jak výsledkem obrany, tak také primární lidské touhy tvořit v co nejzákladnější, jednoduché podobě.*”⁵ Dalo by se namítnout, že v oblasti výtvarného umění jde o druh přístupu a způsob tvorby, zatímco přirovnáme-li tento postoj k problému, kterým se zabývám v této práci, stává se abstrakce nevyžádaným zjednodušováním práce a jejího výsledku. Zároveň zde ale potvrzuje moji myšlenku, že právě toto zevšeobecnování je formou obrany, úskoku. Pokud se přestanete zaměřovat na určitý konkrétní problém či cíl, stane se i vaše počínání všeobecným, abstraktním.

5 Jiří Šípek: *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, kapitola “Empatie/Distance” 2010, edice Disk

Jelikož si ale tento problém už jsem schopná přiznat a pochopit ho, dokážu také snadněji určit jeho jádro a následně ho řešit. Jak už jsem výše zmínila, patřím mezi ty, kteří se velmi striktně drží textu. Nemám problém se ho v poměrně krátkém čase naučit a málokdy ho popletu. Text je ale zároveň ta část role, která je předem daná, vymyšlená autorem a já tak často zamrznu v pasivní pozici čtenáře, spíše než interpreta. Navíc myslím, že je mi v takovém případě velkou nevýhodou fakt, že jsem vyrostla v divadelní rodině a společně s hudebním sluchem tak přišla schopnost naposlouchat si cizí intonace. Mám tedy možnost jednoduchého kopírování shlédnutých principů, což může být při práci herce skvělým sluhou, ale špatným pánem. Často se mi tak může stát, že řeknu větu po smyslu a správně bez toho, aniž bych skutečně sledovala či prožívala její význam. Většinou se tak ale dělo bez mého vlastního vědomí, což mi během studia na DAMU zapříčinilo ne jeden frustrující zážitek, kdy mi bylo některým pedagogem nebo režisérem spíláno a upozorňováno právě na toto povrchní herectví. Já přitom opravdu měla dojem, že vím, proč tu či onu repliku říkám, snažila jsem se dostat tyto impulsy ven, ale na povrch se dostaly pouze naposlouchané intonace převzaté od jiných herců, které v mém studentském projevu působily strojeně a ploše. Můj problém s improvizací začíná totiž právě v této konkretizaci, kterou text bezesporu je. Bez něj si nejsem jistá, mám dojem, že se nemám o co opřít a dělá mi problém spolehnout se sama na sebe a na své bytí na jevišti.

Znamená to tedy, že jsem se sama jaksi obrnila textem od autora a naučenými intonacemi, které mi pomohli skrýt sebe samotnou za práci jiných lidí. Bála jsem se vložit do postav něco svého, co by snad nebylo vymyšlené nebo potvrzené autorem či režisérem. Bála jsem se přidávat postavám něco ze svého vlastního já, hrát si, experimentovat. Proto pak byly často mé výkony na jevišti ploché a fádny. Ze strachu, že by cokoliv konkrétního, co udělám, mohlo být "špatně", jsem se raději uchýlila k obecnosti a dostala se tak z bláta do louže.

*"Hana Kvapilová viděla a znala své figury ze všech stran, obešla je a někdy snad i obeplula ze všech stran - neboť bývaly mezi nimi opravdové duševní země. Znala z nich nekonečně víc než text, autorem napsaný [...]. Domýšlela, docelovala autora. Znala všechno o své figuře."*⁶

František X. Šalda takto popsal práci na postavě herečky Hany Kvapilové v jedné ze svých statí v souborném díle "O věcech divadelních".

A právě v situaci jako byly herecké hodiny Cida nebo Vernisáže, kde jsme dopodrobna zkoumali a rozebírali každou větu, mě nutili z mé nevědomé avšak komfortní zóny abstrakce vypadnout a opravdu skutečně přemýšlet o postavě, ne ji jen načrtnout a karikovat. Jakmile jsem nabyla dojmu, že postavě rozumím, bylo pro mne jednodušší si s postavou a textem hrát, cítila jsem se jistější a sebevědomější. Přestala jsem se strachovat, že by to či ono mohlo být špatně a dokázala jsem obhájit, proč to na jevišti dělám. Přestala jsem se pokoušet vytvářet výsledek, který v mé hlavě působil jediným správným a dokonalým dojmem. Výsledek, kterého jsem pochopitelně nebyla schopná a místo toho jsem hledala cesty a směry, kterými se v situaci mohu vydat.

Dalším a také velmi zásadním důvodem k mým nejistotám a zároveň příčinou těchto bloků a chyb na jevišti byl fakt, že jsem často byla během studia v rámci scénických zkoušek obsazována do rolí, které byly výrazně starší než já. Poprvé tomu tak bylo hned v prvním semestru, při zkoušení dokudramatu “Jsem věřící, jsem jiný”. Dostala jsem roli babičky, která v čekárně u lékaře, k nelibosti svého vnuka, příliš hlasitě pronáší své antisemitské názory a uvádí tím všechny kolem sebe do rozpaků a nepříjemných situací. Pro mne, jakožto čerstvou studentku herectví, to byl úkol nesmírně zajímavý a místy i zábavný, přesto z odstupem cítím, že to byl tehdy pro mne velmi náročný až nesplnitelný úkol. Stále jsem totiž sklouzávala k poněkud fádňi karikatuře postavy. Naše režisérka Bára Mašková se mnoha způsoby pokoušela během zkoušek dobrat se se mnou k větší autenticitě projevu a to pomocí různých cvičení a neustálého rozebírání a konkretizování jednotlivých vět a slov.

Jednou z takových technik byla Meisnerova herecká technika, tzv. “realita jednání”. Tato metoda vychází ze systému Konstantina Stanislavského a je hojně používaná v amerických hereckých školách. Meisner začíná tento proces tím, že odstraní scénář, a s ním také potřebu herce dosáhnout jakéhokoliv předurčeného výsledku. Dva herečtí partneři se pak postaví proti sobě na jeden a půl až dva metry a dívají se na sebe. Jeden z nich pak začne cvičení reakcí na některý z podnětů svého kolegy. Musí ale jít o zjevný fakt, zřejmý i partnerovi. Nemusí jít o nic komplexního, jde pouze o jednoduše a pravdivě řečený fakt, o jeho opravdovost a otevřené pozorování, například “Máš modrý svetr”. Herecký partner ho poslouchá a opakuje, co slyší, tedy “Mám modrý svetr”. *“Jak se repetice rychle pohybuje tam a zpět, rychleji, než dokážete přemýšlet, ale ne rychleji, než dokážete slyšet, herci na sebe začnou reagovat. Vytváří s druhým skutečný kontakt, bez námahy, jednoduchým aktem přesného opakování toho, co slyší, posloucháním a odpovídáním, reagováním skrz opakování.”*⁷ V případě, že se jednomu z partnerů nezdá, že by ten druhý skutečně mluvil upřímně a byl na něj napojený, přestože zcela očividně slova, která pronáší, jsou pravdivá, opakuje své tvrzení znovu a znovu, dokud svého hereckého kolegu k pravdivému projevu nedonutí. Často se nám tak stávalo, že jsme jeden druhého (možná i záměrně) zpochybňovali natolik, až z věty nezbylo nic než několik slabik, rádo by náhodně poskládaných za sebou. Slova a věta samotná ztratila smysl. Naše komunikace se tím proměnila z verbální na neverbální, začali jsme například zrcadlit držení těla toho druhého. Když však takové intenzivní napojení nepřišlo nebo se nám z něj podařilo vypadnout, celá situace působila směšně a my se přestali kontrolovat. V takovém případě nás Bára většinou zastavila, nechala na chvíli vydechnout a pak jsme museli začít znovu. Zpočátku jsem vůbec nerozuměla tomu, co z takového cvičení má vzniknout, o co se snažíme a co by mělo být jeho výsledkem. Často jsme nad touto technikou ale strávili většinu zkoušky, a přestože jsem tehdy nerozuměla, proč nám Bára nechtěla vysvětlit k čemu nám takové opakování faktů bude, zpětně si uvědomuji, že se touto naší nevědomostí snažila dobrat k ryze opravdovému napojení na partnera a pravdivost projevu bez potřeby něco uměle vytvářet, hrát.

Přestože si myslím, že tato technika byla během zkoušení přínosná, stále jsem s postavou staré babičky bojovala. Snažila jsem se totiž často jít spíše přes vizuál, třes rukou, hlas, intonace, pomalou chůzi. Tím, že jsem se opírala jen o tuto vizuální stránku, stala se z mé postavy křečovitá karikatura. Přece jen herec vychází na jevišti především z vlastních zkušeností. Jakmile se tedy objevily první problémy s postavou, přišla také nesmyslná pochybnost “Jak by mohla devatenáctiletá studentka herectví pomocí vlastních zkušeností ztvárnit osobu třikrát starší?”. Těmito myšlenkami jsem si často zbytečně snižovala sebedůvěru a tím se připravovala o možnost zlepšení. To pak téměř vždy vyústilo v odbourávání se na jevišti v momentech, které byly směšné, jelikož humor této scény vycházel především z hlasitě pronesených a skálopevných názorů staré paní, ve kterých já se jako studentka cítila nejistá až trapná. Měla jsem problém zůstat v roli a nenahlížet na sebe zvenčí skrze své vlastní já, které si připadalo směšně a nepatřičně. Z vlastní nervozity jsem se pak rozesmála a později už nebyla schopná v téměř na slovo definovaných momentech přestat. Toto dokudrama jsme měli možnost pro své spolužáky a blízké několikrát reprízovat. Párkrát se mi sice podařilo smíchem v pro mě nesnesitelně trapných situacích alespoň zmírnit, obzvláště pokud jsem nabyla sebedůvěrou z dobrých ohlasů nebo zkrátka jen měla den, kdy jsem se cítila obzvláště dobře. Většinou ale stále převládala tato tréma. Tomuto tématu jsem se věnovala i ve své bakalářské práci a často se k němu i v myšlenkách vracím. Myslím, že to byl jeden z prvních a nejzásadnějších momentů velké pochybnosti sama nad sebou a tento blok se ustavičně snažím odstranit. Byla jsem tehdy sama ze sebe nesmírně zoufalá, neměla jsem v konkrétních situacích nad sebou žádnou kontrolu a přesto, že jak už jsem zmínila, šlo o momenty téměř na slovo přesné a já tedy věděla, kdy to přijde, nedokázala jsem s tím nic dělat. Naopak čím víc jsem se soustředila na nadcházející problematiku, o to těžší bylo nevypadnout z role. Vzpomínám si, že jsem se dokonce opakovaně snažila přesně v ty dané momenty myslet na co nejhorší možné věci a všemožně se kousala do jazyka. Věřím, že dnes už bych se s takovou situací vyrovnávala mnohem lépe.

V této části bych se ráda vrátila k Donnellanově otázce soustředění versus pozornost. V momentech ztráty kontroly ve výše nastíněných situacích jsem se totiž úporně snažila soustředit. Soustředit se na vážnost situace. Na to, abych se nesmála. Na to, abych názor pronesla věrohodně. Přitom by pro mne tehdy bylo mnohem konstruktivnější, kdybych věnovala pozornost svému okolí a cíli své postavy. Věrohodnost vět by pak přišla automaticky právě očekáváním určité reakce. Kdybych totiž vnímala situaci očima babičky, která na své hlasité názory neočekává nic jiného než přitakání nebo alespoň souhlasné mlčení, nemohla by mě pobavená reakce diváků odbourat. Naopak, měla bych možnost pokračovat, o čem hrát dál. Jelikož jsem si ale tuto svou chybu neuvědomovala, vnímala jsem každý tento názor, od kterého navíc vnuk vždy ze situace utíkal a měnil témata, jako jakýsi konec mikrosituace. V takové chvíli jsem pak na jevišti opravdu stála sama za sebe a čekala na pomyslné lano hozené hereckým partnerem, abych se dokázala vrátit zpět do role a pokračovat ve hře.

Během následujících let studia jsem často zkoušela ve scénických hodinách role starších žen, nikdy jsem s tím ale neměla takový problém jako právě u zmíněného dokudramatu. Alespoň do

té doby než přišla role baby Frankové v diskové inscenaci Cizinec hledá byt. Tady jsem se ale s problémem ztvárnit starou dámu vypořádávala jiným způsobem, pořád jsem ale někde hluboko uvnitř měla strach, že se bude opakovat, co se dělo v prvním ročníku. Režisér Tomáš Loužný si u vedlejších rolí přál, aby hereckým projevem byly v opozici k civilnímu projevu hlavní postavy doktora Marka, kterou ztvárňoval spolužák Adam. V případě baby Frankové šlo o karikaturu staré ženy, která velmi lpí na svých zásadách a vzhledem k nadměrné konzumaci kávy trpí neurotickou povahou. Za příklad, který jsem si měla ve volných chvílích nastudovat, režisér Tomáš uváděl Dolores Umbridgeovou, fiktivní postavu z populární filmové série Harryho Pottera. Tu představovala britská herečka Imelda Staunton. Přestože jsem se snažila analyzovat Stantonové herectví ve filmu, řeč těla i způsob mluvy, nedokázala jsem si tyto poznatky konkretizovat pro svou vlastní interpretaci baby Frankové. Výsledkem tedy bylo ploché a fádní herectví, nervózní rozhazování rukama a pobíhání po scéně. Sama jsem si pak v tichosti doma svou nejistotu a strach omlouvala nesmyslným tvrzením, že přece nemohu přesvědčivě hrát starou dámu, když jsem sama starou dámou nikdy nebyla. Navíc jsem měla křiklavě červenou paruku a kanárkový kostýmek, který na mě působil spíše dojmem staré panny než vážené americké stařeny. Měla jsem tedy pocit, že nemám k dispozici ani vizuální atributy, které se v divadle standardně využívají jako například šediny ve vlasech nebo stereotypní oblečení. Bojovala jsem tedy s vlastními předsudky, že mladá studentka herectví nemůže hrát postavu stařenky. Nebo ji alespoň nemůže hrát přesvědčivě a v této své pochybnosti jsem se pak utápěla a uchýlovala se k fádnímu karikování rysů hyperaktivního člověka závislého na kofeinu, čímž jsem vlastně ještě prohlubovala své nejistoty, protože jsem se tím ochuzovala i o možnosti pohybového projevu starší osoby. V postavě jsem se však už v průběhu zkoušení natolik zablokovala, že už jsem nedokázala udělat žádnou větší či přímo zásadní změnu ve svém projevu. Až po premiéře, kdy bylo vše nazkoušené a částečně ukotvené, po několika reprízách, které jsem protrpěla studem v roli, ve které jsem se cítila naprosto ztracená a vždy jen zoufale doufala v konec scény, konečně jsem se trochu uvolnila a začala hledat pravdivost své postavy. Zaměřila jsem se především na nečekanost všech odpovědí doktora Marka a následnou reakci na jejich absurdnost v očích Frankové. Tedy na co nejpravdivější projev v situaci. Bohužel jsem už ale žádného zásadního pokroku až do derniéry nedosáhla. Snad jen v tom ohledu, že jsem se všemožně pokoušela dát postavě na jevišti, co jsem jen dokázala a příliš se tím po skončení představení nezabývat.

“Má-li herec hrát/představit něco tak složitého, resp. hlubokého, jako je lidský charakter, musí vyvinout výraznou aktivitu, musí odstoupit od sebe samotného. Anebo paradoxně vytvářet postavu sám ze sebe, ze svých vlastních ‘soukromých’ charakteristik.”⁸

Za postavy, ve kterých jsem se cítila jistá a vložila do nich skutečně část sebe, musím zmínit Lucy z naší první diskové inscenace Choroby mládí a Gabrielu, matku hyperaktivního syna v inscenaci Rozhovory s astronauty. Přestože se tyto postavy svým typem ani trochu nepodobají, já sama jsem se s nimi nejvíce ztotožňovala. A díky tomuto vlastnímu propojení s nimi se mi

8 Jiří Šípek: *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, kapitola “Psychologie a dramatické umění”, 2010, edice Disk

podářilo cítit se sama více sebevědomá na jevišti. U Lucy jsem navíc byla nabitá energií z role mladé dívky. Jak už jsem zmínila výše, většinu svého studia na DAMU jsem strávila zkoušením rolí o mnoho let starších než jsem byla já a tak v momentě, kdy jsem byla obsazena do role mladé, naivní a zamilované služebné, pociťovala jsem větší volnost a porozumění. Navíc téma zamilované dívky, která se svou láskou nechává ovlivňovat a manipulovat sebou, mi byla blízká. Byla to také jedna z mála rolí v Disku, která nebyla epizodní nebo karikovaná a měla v příběhu svůj výrazný osobnostní zvrat. Lucy byla původně napsaná jako stereotypní komická postava služebné, která měla v jinak velmi napjatém a smutném dramatu pobavit diváka a dát mu příležitost oddechu mezi závažnými tématy hry. Postava valnou část hry odpovídá pouze “Ano, pane Frederere.” nebo “Ne, pane Frederere”, téměř se neprojeví a buď po scéně jen zmateně pobíhá a uklízí nebo zarytě mlčí a čeká na příkazy. Při rozhovoru o této postavě s režisérkou Bárou Maškovou jsme se obě dohodly, že tímto směrem postavu rozhodně nechceme vést. Snažily jsme se najít co nejvíce souvislostí a dodat postavě na aktuálnosti i přesto, že mladá služebná už dnes není obvyklým zaměstnáním. Chtěly jsme dospět k tomu, aby divák dokázal i této na první pohled nezajímavé postavě porozumět a soucítit s ní. Aby byla stejně důležitá pro děj hry jako všechny ostatní role. A já sama jsem velmi ochotně této roli propůjčila právě ten svůj stud a nervozitu a tím paradoxně v roli získala jistotu a sebevědomí. Měla jsem Lucy velmi ráda, chápala jsem jí a s potěšením předávala její příběh divákům.

Druhou takovou rolí, jak jsem již zmínila, byla Gabriela ve hře současné německé spisovatelky Felicie Zeller “Rozhovory s Astronauty”. Titul to byl nádherný, nesmírně komplikovaně propracovaný a také velmi náročný. Všechny dívky jsme měly dvě stejně velké role, neustále jsme byly na jevišti, kde jsme se navíc i převlékaly a představení nemělo přestávku. Do postavy Gabriely jsem se zamilovala už při čtených zkouškách. Dobraly jsme se totiž k momentu velmi hysterického monologu, při kterém popálí své au-pair ruku za to, že nedávala během hlídání pozor na jejího syna a místo povinností telefonovala. Všechny přítomné spolužačky kroutily hlavou nad jednáním této postavy, že dokázala udělat něco tak hrozného. Já jsem si samozřejmě také uvědomovala závažnost takové situace, přesto jsem ale cítila velké porozumění pro pocity, kterými si v takové situaci procházela. Úlek, který cítila, když se unavená vrátila domů z vyčerpávající a stresující práce a hned k ní běžel malý syn s popálenou rukou od žehličky. Zlost, kterou cítila vůči této cizí osobě, která se o něj měla starat a frustraci z toho, že její partner a otec potomka se vznášá kdesi ve vesmírné stanici, zcela oproštěn od všech potíží, starostí a povinností, na které ona byla sama. Tato směs vyčerpání a únavy pak vyústila v kompletní ztrátu kontroly nad situací i nad sebou. Dobře jsem si uvědomovala, že stejný postoj ke Gabriele jako měly mé spolužačky, může mít i většina diváků. A právě proto, že jsem jí tak dobře rozuměla, chtěla jsem, aby jí porozuměli i všichni ostatní. Aby se v jejich očích nestala jen pomstychtivým monstrem, ale živou bytostí v těžké životní situaci. A v takovém momentě pro mne nebyl čas ani prostor na pochyby sama o sobě, na nervozitu a strach. Soustředila jsem se pouze na srozumitelnost situace z pohledu mé role. Byly to momenty, kdy jsem ze studentského divadla odcházela nesmírně vyčerpaná, ale s úsměvem na tváři. Věděla jsem, že i v případě, že jsem nikoho ten večer na její stranu nedostala, dala jsem do toho své absolutní maximum a byla jsem na svůj výkon hrdá.

Podarilo se mi tedy pomocí porozumění a plného propojení s postavou dosáhnout uvolnění v projevu na jevišti. Díky tomuto spojení jsem si byla jistá tím, o co mi v situaci jde, čeho se snažím dosáhnout a tím jsem i zkonkretizovala svůj projev.

Opačným postupem může být vyhranění sama sebe vůči postavě, tedy místo hledání společných rysů a porozumění, hledat v čem se oproti postavě liším. Co nás odděluje. Nehraji tedy sebe v situaci, hraji někoho cizího. Často myslím na svého spolužáka a kolegu Petra, který během zkoušení věnoval neobyčejně mnoho času každému detailu své postavy. Pilně a soustředěně sledoval před zrcadlem každý sebeobyčejnější pohyb, představoval si, jak by si jeho postava asi nasazovala a sundávala brýle, jak by si sahala do vlasů, jak chodí a nebo třeba jakým stylem si sedá nebo se zvedá ze židle. A to i v té nejmenší sborové roli. Snažil se tak oprostít sám od sebe na jevišti a od svých zajetých kolejí. V tomto ohledu jsem ho vždy velmi obdivovala a sama se snažila zlepšit. Zároveň ale vždy patřil mezi ty z mých spolužáků, kteří byli po představení či scéně schopní analyticky rozebrat každou vteřinu uběhnoutou na jevišti.

Já sama jsem nikdy takovému zpětnému analyzování vlastního herectví moc nerozuměla. Slézt z jeviště a být schopen prohlásit, která věta ve který moment nepůsobila dostatečně pravdivě, co se zdálo uměle vytvořené nebo nesmyslně zintonované. Taková hloubková analýza mi přišla téměř nemožná. A v tom nejabsurdnějším případě tvrzení, že pauza mezi větami byla příliš dlouhá. Nikdy jsem sama takové analýzy nebyla schopná a nebyla jsem si jistá, je-li to dobře nebo špatně. Nemyslím tím, že bych nebyla schopná poznat, kdy jsem na jevišti byla sama za sebe a tedy ne v roli, ale naopak to vždy souviselo právě s oním faktem, že jsem měla čas přemýšlet nad upřímností nebo naopak falešností vlastního projevu. V takovém momentě jsem věděla, že nejsem na jevišti za postavu, ale za sebe jako studentku herectví a tedy nemohu být přesvědčivá. Snažila jsem se vždy hlavně o to, abych byla v ten daný moment přítomná v situaci, která se na jevišti odehrávala a nezbyl mi tak čas přemýšlet nad tím, jestli jsem neměla mezi replikami udělat delší pauzu. Nemyslet na diváky, ale pouze na rozhovor, který se na jevišti odehrává. Samozřejmě jsem se vždy snažila částečně se na diváky napojit, vycítit timing situace, ale přišlo mi zcela bizarní povšimnout si, že se například během monologu některý z diváků zvedl a odešel. Viděla jsem samozřejmě mnoho herců, kteří dokáží postřehnout takový moment, zůstat v postavě a využít ho ve svůj prospěch, sama o sobě však vím, že bych takové míry nadsázky a sebejistoty v podobném momentě nebyla schopná a tak jsem ráda, že se mi daří takovou situaci nepostřehnout.

Pokaždé, když některý ze spolužáků sešel z jeviště Disku do šaten a hned na schodech spustil, jak to dnes vůbec nešlape, že je potřeba to nějak nakopnout a celé je to mrtvé, měla jsem dojem, že je se mnou něco špatně. Samozřejmě jsem vždycky dokázala poznat živější, svižnější představení od méně povedeného. Cítila jsem, kdy mi slova jen tak unikala od úst bez jakéhokoliv hlubšího významu, zkrátka momenty, kdy jsem byla mimo nebo mě některý podnět rozhodil natolik, že jsem naokamžik netušila, co dál. Přesto jsem se ale v takových momentech vždy snažila spíše se soustředit a prožívat situaci než-li odpojit se úplně a přemýšlet nad scénou jako během zkoušení.

Příprava a přijímací zkoušky, improvizace

Vzpomínám si, že když jsem docházela k herečce Mileně Šajdkové domů, kde mi dávala lekce herectví a pomáhala s přípravou na přijímací zkoušky na DAMU, zmínila se otcí, jak moc ji irituje, že mi nikdy nemůže předvést, co po mě chce a musí vše jen popisovat. Říkala tehdy, že mám schopnost hned po ní vše do puntíku zopakovat. To mi ale bylo k ničemu, protože to neznamenalo, že jsem se něco naučila já. Pouze jsem dokázala aplikovat cizí zkušenosti a projev. Věřím, že to může být velmi vděčná schopnost, já jsem s ní však nebyla schopná pracovat. Takový talent k napodobování, neboli schopnost imitace, je totiž skvělou pomůckou při práci na postavě, pokud jde o pozorování jiné osoby, ne však herectví někoho jiného. Dokáží totiž sice jednoduše a přesně zopakovat například intonace jiného herce, potřebovala bych ale dokázat převést a aplikovat jeho schopnosti do své práce vlastní na jevišti, do jiných rolí, do jiného textu. A k tomu je zapotřebí opravdu do hloubky porozumět tomu, co pozorovaný říká, dělá a proč to dělá, ne jen zopakovat vnější část jeho projevu, podobně jako tomu bylo ve výše zmíněné roli baby Frankové v divadle Disk.

Na hodiny s paní Šajdkovou ráda vzpomínám a porovnávám je se svým studiem herectví na DAMU. Tolikrát jsem byla u ní v bytě vystavena nepříjemným situacím, alespoň tedy pro mne a můj stud. Vždy mě nutila na začátku každé hodiny improvizovat a předvádět krátké scénky a situace, přednášet básně za nekomfortních podmínek a nebo zkrátka jen expresivně tančit na hudbu, kterou právě pustila. Nikdy jsem moc nerozuměla tomu, proč jsem si musela tímto ostudným rituálem projít a myslím, že jsem vše pochopila až teď s odstupem a pohledem na mé největší nesnáze na jevišti. Zřejmě si paní Šajdková velmi dobře uvědomovala tuto mou nesvobodu v projevu a zbytečný strach a snažila se ho ve mě všemožnými způsoby prolomit a osvobodit mne. Pravidelně jsem k ní docházela každých čtrnáct dní zhruba čtyři měsíce než přišla doba přijímacího řízení. V tu dobu už jsem byla díky těmto jejím rituálům "ostřílená" a jistá svými monology. Jak se tedy mohlo stát, že jsem po přijetí na školu o všechno tohle zase přišla? Že jsem se zase uzavřela zpět a nechala se pohltit strachem? Když si vzpomenu na svůj monolog Mahuleny, ve kterém jsem se v patosu na zemi snažila napodobit proměnu ve strom nebo monolog Lišky Bystroušky, kvůli které jsem byla ochotná před porotou sundat sukni a vytvořit si z ní liščí ocas a po zbytek monologu se plazit po čtyřech v tričku a punčochách a štěkat, těžko věřím tomu, že bych něco takového beze studu a pochyb dokázala o rok později. A přesto ještě neuvěřitelnější mi přijde situace, která nastala během druhého kola přijímacího řízení. Paní Šiktancová mi zadala okolnost právě k monologu Lišky Bystroušky. Měla jsem za úkol stát se operní divou. Zadáání jsem ale pochopila špatně a tak mne po pár minutách pan Hlavica zastavil a dovysvětlil, že jde o operní divu, která sice svolila, že bude mít na jevišti ocas, rozhodně se však nesníží k tomu, aby se snad plazila po čtyřech a štěkala. Jak sama sebe znám, vím, že bych dnes v takové situaci zčervenala a málem se propadla studem, že jsem vše nepochopila hned napoprvé. Měla bych dojem, že jsem se naprosto znemožnila. Tehdy jsem se ale jen usmála, omluvila se za nedorozumění a pokusila se předvést, o co jsem byla požádána, s tou největší svědomitostí a úsilím, ale hlavně s klidem. Nebyla jsem touto situací ani vyvedená z míry, ani jsem jí nepřikládala během zkoušek žádný negativní význam.

Myslím, že během studia herectví se člověk nedokáže zcela vyhnout porovnávání se s ostatními. Jakmile člověk začne pracovat v kolektivu, případně ve dvojicích, přirozeně začne sám sebe s ostatními porovnávat. V mém případě jsem nejčastěji porovnávala způsob přípravy a přemýšlivost. Tam, kde já hledala složité odpovědi a lámala si dlouhé hodiny hlavu nad úkolem nebo zkrátka zadání vůbec neporozuměla, měli ostatní hned jasno. Tak mi to alespoň tehdy přišlo. A přesto, že jsme se často v ročníku radovali, že ani jeden nejsme tomu druhému příliš typově ani projevem podobní a nedochází tak ke zbytečné studentské rivalitě, jako jsem tomu přihlížela v jiných ročnících, ani já jsem se nevyhnula porovnávání se spolužačkami a jejich bytím na jevišti. Zvláště pak v momentech, kdy jsme dostávaly stejné zadání nebo zkoušely stejnou roli. Takové srovnávání sebe samotného s ostatními pak může člověku s nedostatkem důvěry v sebe samotného a své počinání dost ublížit. Zvláště pak v případech, kdy vidí počinání někoho jiného dříve než předvede své vlastní. Vždycky jsem si před hodinou herectví, pokud jsme zrovna měli zadaný nějaký úkol, říkala, že tentokrát půjdu jako první. Budu to mít rychleji za sebou, nebudu mít čas všechno si osmkrát rozmyslet a budu se moci plně věnovat přednesu svých spolužáků. Nikdy jsem to ale neudělala. Vždycky jsem se bála, jestli jsem náhodou třeba nepochopila zadání špatně a tak bych se pak svým zpracováním úkolu dostala do nepříjemné situace. Jenže vždy, než jsem se konečně rozhoupala k začátku, pustil se do toho některý z mých spolužáků. A tak jsem vlastně vždy skončila buď mezi posledními nebo jako úplně poslední. Což nikdy nebylo moc výhodné, protože se často stávalo, že některý z mých spolužáků měl stejný nebo podobný nápad na zpracování úkolu a já pak narychlo přebírala jiné nezrealizované nápady nebo na místě vymýšlela nové a často tak byla nucena improvizovat, což rozhodně nepatří mezi mé komfortní nebo silné stránky, jak jsem již zmínila výše. Navíc se nám téměř pravidelně se spolužačkou Michalou stávalo, že jsme úkoly zpracovávaly velmi podobným stylem. Jako příklad mohu uvést jedno cvičení hned z prvního ročníku. Dělalí jsme Strakonického dudáka a jak dívky, tak chlapci jsme měli určený kratičký monolog. A naším zadáním bylo zaujmout jakékoliv místo v prostoru, které nám přijde nejvhodnější a monolog přednést. Já i Míša jsme otálely do posledního momentu. Vzpomínám si, že jsem se rozhodla posadit se do tureckého sedu zhruba uprostřed místnosti. A když Míša udělala to samé, zpanikařila jsem. Byla jsem poslední na řadě, neměla jsem ani chvilku na rozmyšlenou a přestože bylo zbytečné takhle plašit a dělat z tak jednoduchého zadání jadernou fyziku, nemohla jsem si pomoci. Narychlo jsem zaujala místo jinde, cítila jsem se ale nejistá a rozhozená. Vyčítala jsem si tehdy, že jsem nešla dříve. Dnes s odstupem si spíše vyčítám, že jsem nereagovala klidněji a smířlivěji. Přece jen nešlo o nic tak zásadního. Já jsem ale tehdy během studia měla dojem, že jde o jakési dokonalé zpracování toho daného úkolu, ke kterému se mám dopracovat. Místo experimentování, hledání způsobů a hravosti na učebně jsem se dusila klamnou představou, že je mým úkolem podat předem definovaný, byť nevyřčený, dokonalý výkon. S takovým pocitem jsem pak ze strachu ze selhání nedokázala na učebně vytvořit nic.

Sebevědomí lze v herectví dle mého názoru získat hlavně zkušenostmi. Zkrátka se otrkat. Je ale zajímavé, že v případě svého studia na DAMU jsem pociťovala spíše opak. Mám zato, že během přijímacích zkoušek jsem byla nejvíce připravená, uvolněná a sebevědomá jako od té

doby už nikdy. Je možné, že to bylo tím, že jsem se na přijímací zkoušky připravovala přes půl roku. Nebo by to mohlo být právě přístupem, který jsem tak úzkostně na DAMU zaujala. Jako bych na školu nepřišla studovat, poznávat a rozvíjet se, ale být rovnou hotová herečka. Bezchybně předvádět zadané úkoly, perfektně přednášet texty a rovnou při první hodině akrobacie s přehledem udělat salto vzad. Měla jsem pocit, že bych měla být lepší, šikovnější, obratnější, zkušenější. Přitom to bylo období, ve kterém jsem měla všech těchto dovedností nabývat a ne je (přiložené) prezentovat. A jakmile jsem vycítila, že taková nejsem, ihned jsem se uzavřela do sebe. Také to ale mohlo být tím, že čím víc člověk ví, tím více si uvědomuje, kolik toho ještě neví a neumí. Možná jsem zkrátka před studiem jen neznala a tedy nevěnovala pozornost věcem, které by mne mohly o sebevědomí připravit a rozdmýchat ve mě trému.

Zpěv v rámci postavy a mimo ni

Během večerní veřejné generální zkoušky Balady pro Banditu v Divadle na Vinohradech jsem seděla v divadelním klubu s kolegou Markem Holým a sledovali jsme dění na jevišti na obrazovce. Jan Battěk právě zpíval svou sólovou píseň “Kamarádi moji”. Byla to taková naše malá premiéra, před diváky jsme v tu chvíli byli poprvé, navíc večer a zcela neplánovaně, kvůli jinému zrušenému představení. Bavila jsem se s Honzou před začátkem představení, byl pochopitelně velmi nervózní ze svého sóla, a to i přesto, že výkon na každé zkoušce podal dechberoucí. Když jsem se o tom v klubu zmínila Markovi, tiše jsme s napětím Honzu sledovali na obrazovce. Hlas se mu jemně třásl a byl velmi tichý, přesto čistý. Marek poznamenal, že zpěv na jevišti vůbec není jednoduchá věc. On sám je přitom nejen herec, ale i zpěvák. Nemohla jsem než souhlasit. Sama znám, především ze zkušenosti s mojí maminkou jako operní pěvkyní, že má-li člověk velkou trému, zvládne téměř cokoliv kromě zpěvu. Krk se sevře a zpěvák už s tím nic neudělá. Nehledě na to, že se v tu chvíli člověku i těžko dýchá. Marek poznamenal, že sám tímhle problémem trpí. Jakmile je v roli, zpívá se mu jednoduše. Ví totiž, že nezpívá sám za sebe. Prostě si uvědomí, že tam nestojí sám za sebe, ale za postavu, která zpívá a zpívat umí a nabyde tak sebevědomí, které pak díky tomu dokáže jednoduše převést i na diváky. Zatímco má-li zpívat třeba u táboráku s nejbližšími, sám za sebe, je si nejistý, sevře se mu krk a je mu nesmírně trapně. Za roli se zkrátka před svým studem schová.

Z vlastní zkušenosti mohu uvést hned několik příkladů. Prvním by nejspíš mohla být role zpěvačky v diskové inscenaci Cizinec hledá byt. Tato role nemá žádný text, byla vymyšlena režisérem Tomášem Loužným, aby během představení navodila atmosféru “amerického snu”, určité dokonalosti a pozlátka a částečně karikovala americké popové divy. Tato postava pro mne byla po dobu každé reprízy nesmírně stresující. Přestože jsme měli kolem dvaceti repríz, nikdy se mi nepodařilo zbavit se trémy alespoň do té míry, abych necítila, jak se mi třese hlas a klepou ruce, zatímco jsem sundávala mikrofon ze stojanu. Přestože mě spolužáci často chválili a podporovali. Měla jsem zkrátka pocit, že tam stojím sama za sebe, tedy jako nahá před zraky desítek diváků a měla jsem strach.

I přes to, že po Diskových inscenacích přišla nabídka na hostování na Nové scéně Národního divadla v inscenaci *Za krásu!*, kde se, byť sborově, také zpívá a později i na hostování v již zmíněném Divadle na Vinohradech v inscenaci *Ahoj, krásko!*, kde se jednalo o roli mladé zpěvačky Stevie a v první polovině představení jsem zpívala téměř mezi všemi scénami, stále jsem trpěla zdrcující trémou při sólovém zpěvu na jevišti. Nebylo tomu tak, že bych nebyla schopná zpívat, že by se mi svíral krk a nevydala jsem ze sebe ani hlásku. Pouze jsem cítila nepříjemný drobný třes, kterému jsem nedokázala zabránit a sama jsem věděla, že bych dokázala podat mnohem lepší výkon, pokud bych byla schopná dostat trému pod kontrolu a uvolnit se.

Takovým nejzásadnějším průlomem podle mého názoru byla poslední repríza *Ahoj, krásko!* v září. Během celého týdne totiž probíhal generálový týden zkoušení *Balady pro banditu*, kde jsme zpívali od rána do večera. Věděla jsem tedy, že jsem dobře rozezpívaná, měla jsem před představením za sebou již několik náročných písní a navíc jsem vzhledem k situaci netušila, jestli se derniéra o čtrnáct dní později uskuteční a jestli ji budu vzhledem k alternaci hrát já. Rozhodla jsem se tedy, že je třeba se s touto krásnou rolí patřičně rozloučit. Rozhodla jsem se vše hodit za hlavu, písně si zkrátka užít. Sama sobě jsem neustále opakovala, že jsem to přece hrála už tolikrát, tolikrát jsem prokázala, že umím zpívat a není třeba mít z čehokoliv strach. Zkrátka jsem veškeré obavy hodila za hlavu a rozhodla se s rolí rozloučit co nejpatřičněji. Byla jsem překvapená! Nejen, že se mi zpívalo lehce a měla jsem pocit, že jsem nikdy nepředvedla tak vyrovnaný výkon, navíc jsem k sobě ale uvolněnou náladou strhla i několik lidí kolem sebe. Například pan oponář za mnou po scéně vyběhl a sám mi sdělil, že ač na této inscenaci dělal pravidelně, nikdy si nevšiml, jak je ta píseň pěkná a veselá, a že se mnou potají za šálami tančil. Byla jsem neskutečně nadšená. Celý zbytek reprízy se pak nesl ve stejném duchu a já byla šťastná, že jsem alespoň teď naposledy odcházela z divadla s pocitem, že jsem Stevie dala vše, co bylo v mých silách. Následující den zkoušky za mnou navíc někteří technici stále ještě chodili a vzpomínali na předchozí večer. Tehdy jsem si skutečně uvědomila, jak mnoho mých problémů je jen a pouze v mé vlastní hlavě a v mém přístupu.

Odstřižení od společnosti a práce v hloubi sebe

Ráda bych využila své práce také k zamyšlení nad momentální situací herců v naší zemi. Vzhledem k pandemii a s ní spojenými vládními nařízeními a zavedením nouzového stavu jsou divadla zavřená. Přestože se v některých z nich stále ještě alespoň zkouší, většina zaměstnanců divadla zůstává doma. V první vlně lockdownu na jaře jsem nepocítovala žádné zásadní změny. Měla jsem pracovní velmi náročný začátek roku a popravdě jsem potřebovala chvíli klidu. Těšila jsem se ale na zkoušení *Balady pro banditu* v Divadle na Vinohradech. Celé zkoušení se ale kvůli nařízením posunulo o několik měsíců. Přechkali jsme. Návrat do divadla v květnu byl pak o to veselejší. Většina herců z vinohradského souboru překypovala nahromaděnou energií, neustále někdo vykřikoval, rozmachoval rukama i nohama a vyprávěl zábavné historky. Bylo to velmi zvláštní období. Všichni jsme byli odpočatí a připravení pustit se do práce. Bohužel už tehdy bylo jasné, že premiéra nás bude čekat až v příští sezóně. I tak jsme byli všichni rádi, že můžeme alespoň zkoušet. Po úmorných třech měsících prázdnin před závěrečným generálním

týdnem a následnou premiérou už jsme všichni trnuli, jestli se bude situace z jara opakovat. A počátkem října přišla další vlna nemocných a s ní i zpřísnění opatření, včetně zákazu shromažďování a zavření veškerých kulturních míst.

Tuto podzimní "karanténu" už ovšem vnímám zcela jinak. Z části je to určitě vlivem ročního období. Podzim přeci jen patří (jak příchodem zimy, tak pochmurným počasím) k té depresivnější, unavenější a do sebe uzavřenější části roku. Z velké části je to ale určitě také proto, že ačkoliv první lockdown na jaře se zdál být takovou příjemnou, byť rozhodně neplánovanou a trochu zbytečnou dovolenou, tento lockdown už se přílišným odpočinkem nevyznačoval. Jako když se člověk po klidné neděli vrátí zpět do práce v plné síle a s radostí. Jenže najednou byl každý den jako ta neděle. Já sama jsem se za posledních pár měsíců mnohem více zaměřila na sebe samotnou, odříznutá téměř od veškerých sociálních kontaktů, které jsem jinak měla na denním pořádku. A za tu poměrně krátkou dobu, která se však v malém bytě zdála jako bezmála celý rok, jsem pocítila, jak se pomalu měním. Mění se mé názory na svět a především můj postoj sama k sobě. Trávím více času děláním věcí, které mě baví a rozvíjí, více čtu, více přemýšlím. Čas se tu zkrátka téměř zastavil a povinnosti se omezily na základní minimum. Takto odříznutá od okolního světa, od společnosti a kolektivního vědomí, názorů a standardů, jsem začala vnímat jen sama sebe, své pocity. Přestala jsem věnovat pozornost domněnkám a názorům, které nebyly mé vlastní a začala se více věnovat sama sobě. Zkoumala jsem, co mne dělá mnou. A po pár týdnech jsem zjistila, že po takovém hlubším zkoumání, když se člověk nemá moc za co kritizovat nebo co sám sobě vyčítat, kdy sám se sebou musí trávit každou minutu každého dne, začne být sám sobě lepším přítelem. Naučila jsem se víc na sebe tlačit a lépe si organizovat práci kvůli brigádě z domova, zároveň ale také více odpočívat, bavit se a nebýt ve stresu. Každou nově objevenou část sebe, kterou jsem prozkoumala, jsem postupně přijala. Zvládám lépe selektovat vlastní myšlenky a názory. Dokáži přesněji identifikovat, co cítím a co potřebuji. Ale ze všeho nejdůležitější je, že jsem nabyla velké důvěry v sebe samotnou. Dlouhodobě se totiž nedá strávit čas osamotě a přitom se neustále kritizovat. Začala jsem více tančit, pateticky pronášet verše v prázdném bytě a zpívat a nepřemýšlet tolik o tom, co si pomyslí sousedi. Protože tohle já dělám, tohle mě dělá šťastnou. Sama sobě jsem dokázala odpustit většinu tíživých vzpomínek z minulosti a vnitřně se smířila. Přestože momentálně nemám možnost vystoupit před diváky na jeviště a tuto svou nově nabitou sebedůvěru otestovat, věřím, že až ta doba přijde, bude to pro mne do jisté míry nový začátek. A snad si tuto krásnou novou schopnost dokážu udržet a mnohem víc se v divadle radovat než strachovat.

Závěr

Sebevědomí je pojem, který k herectví bezesporu patří. Sebevědomí jako základ, spojené s předváděním a potřebou být středem společnosti, se schopností zesměšnit sebe samotného, zkrátka být beze studu. Neznamena to ale, že člověk, který se rozhodne věnovat tomuto oboru, musí být stoprocentně a za všech okolností sebevědomý a excentrický.

Docházím k závěru, že během studia na DAMU jsem se až příliš soustředila na hledání nitra postav, do kterých jsem byla obsazována a nevěnovala dostatek pozornosti svému vlastnímu bytí na jevišti, své vlastní personě. Ta je totiž pak jakýmsi základem vytvářeného charakteru. Ten se ale nemusí herci podobat, není třeba s postavou vždy a stoprocentně souhlasit, splynout s ní. Stejně tak je možné s postavou nesouhlasit. Herec může na jevišti naopak diváka upozornit na různé směry, ve kterých se od postavy liší nebo se mu naopak podobat a tím vzniká ono pouto mezi hercem a postavou, které je živé a může být následně přeneseno také na diváka. Věřím, že je třeba určit právě tyto drobné nuance, ve kterých herec buď postavě nabídne své vlastní já nebo naopak vystoupí proti charakterovému rysu či jednání postavy a vytváří tak vnitřní tenzi, která k dosažení co nejopravdovějšího lidského charakteru bezesporu patří. Člověk je nesmírně komplikovaná bytost, plná mnoha protichůdných pocitů a nevědomého jednání a je zapotřebí právě těchto drobných i extrémních podobností, rozporů a nuancí, aby byla vytvořena komplexní bytost. Pokud herec sám nemá dostatek těchto informací o sobě, je mnohem náročnější a možná až nemožné, jakkoliv se dostat s postavou do dialogu a proniknout tak hlouběji do jejího jádra.

Toto všechno jsou témata a myšlenky, se kterými jsem se během studia mnohokrát setkala, přesto ale až teď s určitým odstupem a určitě i větším množstvím vlastních zkušeností, začínám být schopná dávat si vše do souvislostí, více porozumět komplikovanému hereckému umění a postupně prolamovat některé ze svých mylných názorů a předsudků. Přesto si nemyslím, že je možné, abych v této práci došla k jakémukoliv jasně danému závěru. Herectví, divadlo a umění obecně je velmi subjektivní obor a každý využívá svých vlastních metod a způsobu práce. Tak, jak mě pan Václav Helšus na počátku studia varoval, je herectví o neustálém učení se, hledání, objevování a tápání. Je to proces. A já pevně věřím, že mi úvahy v této práci pomohly posunout se zase o trochu dál, vnímat souvislosti a stát se pravdivější verzí postav na jevišti.

Na závěr bych ráda dodala, že jsem s vlastním sebevědomím a přílišnou kritikou bojovala paradoxně i během této práce, ze strachu přiznat a rozebírat veřejně problémy, se kterými zápolím.