

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**HERCOVO JÁ A HERECKÁ POSTAVA**

**Nikola Heinzlová**

Vedoucí práce: MgA. Martina Preissová

Oponent:

Datum obhajoby: 15. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Performing arts

Acting of Dramatic theatre

**DIPLOMA THESIS**

**ACTOR'S SELF AND ACTING CHARACTER**

**Nikola Heinzlová**

Supervisor: MgA. Martina Preissová

Opponent:

Submission of work: 15. 6. 2022

Degree granted: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Hercovo já a herecká postava**

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 licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze



## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá vývojem herecké osobnosti člověka a cestou objevování vlastní identity v divadelní profesi. V teoretické části se zaměřuje na syntézu herce a postavy, jejich vztah, míru ztotožnění a autorčinu vlastní zkušenost s hledáním jevištní přirozenosti v konfrontaci se „sociální maskou“. V souvislosti s tím autorka pojmenovává téma sebekontroly jako svou stěžejní překážku svobodné herecké tvorby. Snaží se dobrat vlastní úvahou podstaty dané problematiky a na pozadí osobní zkušenosti se studiem na Divadelní fakultě nacházet způsoby, jak se pomocí „nevědomí“ zbavit psychofyzických zábran a otevřít se příležitosti směřovat z původního pojetí herce interpreta k herci jako tvůrci. V praktické části diplomantka konkrétně popisuje proces zkoušení dvou vybraných inscenací (*Neslibovala jsem Ti procházku růžovým sadem* a absolventská inscenace *Instalace izolace*), jež měly na její herecký vývoj v průběhu studia největší vliv. Závěr se stává hodnocením celkového přínosu studia, autorčiny proměny a nastolením nových cílů pro budoucí směřování. Práce je především upřímnou reflexí vlastních zkušeností opřených o odbornou literaturu.

## **Klíčová slova**

Hercovo „já“, herecká postava, přirozenost, maska, identita, sebekontrola, strach, nevědomí, svoboda, Instalace izolace.

## **Abstract**

The diploma thesis is focused on the development of a person's acting personality and the way of discovering one's own identity in the theatrical profession. The theoretical part focuses on the synthesis of actor and character, their relationship, degree of self-identification and the author's own experience with the searching for stage nature in confrontation with the "social mask". In connection with this, she names the topic of self-control as her main obstacle to free acting creation. She tries to conquer the essence of the issue by her own reasoning, and on the background of personal experience with studying at the Theatre faculty, to find ways of getting rid of psychophysical barriers with an "unconsciousness" help and opening up opportunities to move from the original conception of the performer's actor to the actor as the creator. In the practical part, the graduate specifically describes the process of rehearsing two selected inscenations (*I never promised you a rose garden* and graduate inscenation *Installation of isolation*), which had the biggest influence on her acting development during her studies. The conclusion becomes an evaluation of the overall benefits of the study, the author's transformation and the establishment of new goals for the future. The work is primarily an honest reflection of her own experience based on professional literature.

## **Key words**

Actor's „self“, acting character, nature, mask, identity, self-control, fear, unconsciousness, freedom, Installation of isolation.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>8</b>
<b>1. Hercovo já a herecká postava</b> .....	<b>10</b>
1.1. <i>Já a ten druhý</i> .....	11
1.2. <i>Přirozenost a maska: Kdo jsem já?</i> .....	12
1.3. <i>Interpretace nebo sebe – výpověď</i> .....	17
<b>2. Od touhy po dokonalosti ke kreativité a herecké svobodě</b> .....	<b>21</b>
2.1. <i>Snaha obstát před okolím i sebou samým</i> .....	21
2.2. <i>Sebekontrola jako překážka svobodné herecké tvorby</i> .....	24
2.3. <i>Učení se hře a otevřenosti</i> .....	28
<b>3. Tvorba postavy v praxi aneb práce, jež mě nejvíc ovlivnily</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1. Neslibovala jsem Ti procházku růžovým sadem</b> .....	<b>33</b>
3.1.1. <i>Snaha zaplnit prázdnotu jako domnělý znak nedostatečnosti</i> .....	35
3.1.2. <i>Technika, obsah a tematizace</i> .....	38
<b>3.2. Instalace izolace</b> .....	<b>43</b>
3.2.1. <i>Tvorba obrazu velkého osobního tématu</i> .....	43
3.2.2. <i>Práce s vnímáním prostoru a možnosti rozehrávání</i> .....	47
3.2.3. <i>Dialogický monolog a pozorování jako cesta k odstupu</i> .....	52
3.2.4. <i>Zkratkou a přítomností k pochopení jevištního času</i> .....	55
3.2.5. <i>Zkoušky, představení a reprízy</i> .....	59
<b>Závěr</b> .....	<b>63</b>
<b>Seznam použitých zdrojů</b> .....	<b>65</b>
<b>Seznam příloh</b> .....	<b>66</b>

# Úvod

„Připravit na místa, pozor, start!“

Závod. Závod, který započal před čtyřmi lety mým nástupem na činoherní katedru DAMU v úmyslu zde studovat herectví. Závod, který měl v mých očích jasný cíl. Vyhrát. Ten boj vyvěrající z velké touhy být herečkou a hrát divadlo. Až několik měsíců, ne-li roků po začátku studia na této škole jsem si uvědomila, že příchodem na DAMU můj závod nezačal. DAMU byla pouze jednou jeho zásadní metou, jež mi pomohla si uvědomit sebe v roli „Loly běžící o život“ na prázdném stadionu.

Již od útlého dětství jsem byla vedená k disciplíně, zodpovědnosti a cílevědomosti. Oba moji rodiče byli sportovci, sportem se částečně živil, sportem a pro sport žili. I já jsem se tedy pochopitelně odmalička učila mít jasný tah na branku a věnovala se snad všem aktivitám a kroužkům, které nabízel místní Dům dětí a mládeže. Byla jsem vedená k tomu, že se nechybuje, protože chyba je selhání a selhání je prohra. Dnes mi to přijde vtipné, ale myslím si, že tehdy jsem v očích ostatních byla takovým tím vytouženým (nesnesitelným) dítětem, které všechno umí, všechno zvládne, všechno dokáže. Ze všech těch úspěchů a všestrannosti jsem už ani nevěděla, za čím se ženu, ale důležité je přece chtít. Když se chce, všechno jde, ne?

Když jsem nastupovala na Divadelní fakultu, všichni, kteří si tímto studiem již prošli (či to zaslechli od ostatních, co si studiem již prošli), mi se smíchem ve výraze říkali: „Ty jdeš na DAMU? To se připrav, tam tě úplně rozloží.“ Nebo „Já byla taky šťastná, když mě přijali, ale neboj, to brzy přejde.“ Či případně „Vás vzali čtrnáct? Jasně, tak to vás v prváku vyselektujou.“ Nechápala jsem, proč mi to říkají, a nechápala jsem ani význam jejich sdělení. Chtěli mě zastrašit? I přes veškerou vnitřní obavu z nového prostředí, nových lidí, nových, dosud nepoznaných zkoušek, jsem tyto výroky příliš nebrala v potaz a snažila se neztratit cíl z dohledu. Byla jsem si sama sebou poměrně jistá, absolvovala jsem přece ještě před nástupem na DAMU studium herectví na státní konzervatoři. Ujišťovala jsem se tedy, že už alespoň částečně vím, do čeho jdu, jelikož jsem si prošla podobnou praxí, a oproti ostatním mám – jak všichni pedagogové i spolužáci s oblibou rádi připomínali – „čtyřletý náskok“. Pamatuji si



doteď, co jsem mimo jiného odpověděla přijímací komisi na otázku, proč jsem se rozhodla ve studiu herectví, napříč již získaným zkušenostem z konzervatoře, pokračovat: „Necítím se být hotovou herečkou.“ Až nyní s odstupem mi dochází, jak naivně jsem tenkrát odpověděla a jak paradoxní můj výrok vlastně byl.

Pokud bych měla shrnout celé mé studium na DAMU a zdůraznit jednu věc, jedno slovo, které pro mé působení na této škole bylo zásadní, tak je to „proces“. Slovo, jehož význam zůstal tehdy pro mě jako člověka hnacího se za výsledkem dosud nepoznaný. Nepoznaný natolik, že jsem se (nejen) v prvním ročníku studia s jeho poznáváním nemálo natrápila. Záměrně píšu slovo „poznáváním“ a ne „poznáním“, jelikož si uvědomuji, že vid dokonavý – stejně tak jako pojem „hotový herec“ – u divadla zkrátka neexistuje.

Když se na celé mé tehdejší „já“ podívám dnešními očima, ani jsem popravdě a vlastně i pochopitelně netušila, co to hraní divadla vlastně obnáší a už vůbec ne, kdo je to ta herecká osobnost. Jedno vím jistě. Já jsem to rozhodně nebyla.

# 1. Hercovo já a herecká postava

*„Nikdy nevidíme to, co opravdu je. Pokaždé, když otevřeme oči, tvoříme umělecké dílo.“<sup>1</sup>*

Declan Donnellan

Hercovo já a herecká postava. Téma mojí diplomové práce, téma mě jako studentky herectví, téma mě jako neustále tápající, hledající a usilující Nikol.

*Nadpis je to pěkný. Kdo je kdo?*

*Jak to myslíš?*

*Jsem to já nebo postava?*

*Obojí.*

*Já jsem přece já.*

*Ale kdo jsem já?*

...

*A kdo je mé herecké já?*

*Jak se to rozlišuje?*

*Souvislost s tvorbou postavy?*

*Asi.*

...

*Kdo je postava?*

...

*A jak a z čeho tedy vzniká?*

*No ze mě. Asi.*

*Trochu se v tom ztrácím.*

*Jo. Trochu se ztrácím.*

*Trochu?*

...

*Asi.*

---

<sup>1</sup> Declan Donnellan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007, s. 233.

## 1.1. Já a ten druhý

Úvodní rok studia jsem započala především poznáváním sama sebe. Poprvé jsem se na popud pedagogů zamýšlela nad tím, kdo já vlastně jsem, co si myslím, cítím, co chci nebo nechci, jaké jsou mé hranice. Bylo to zvláštní. Nikdy dřív se mě na tohle nikdo neptal. Mimo jiného bylo právě tohle střetnutí s hranou mého komfortu a jistoty. Veškeré debaty, reflexe, sebereflexe, osobní otázky, přirovnání ... Proč? Zprvu mé ego polil hřejivý pocit toho, že se o mě někdo zajímá. Posléze mu to ale ve chvíli nesouhlasu či neztotožnění ostatních s mojí osobou začalo připadat nepříjemné. Měla jsem pocit, že mi pedagogové skoro až „šťourají“ do duše a snaží se dostat a otevřít něco ve mně, o čem jsem podvědomě doufala, že zůstane navždy zavřené. Podvědomě proto, že jsem kolikrát sama vlastně nevěděla, že tyto – mnohdy negativní – vlastnosti, pocity, myšlenky, mám. Ať už to něco uvnitř mě ale bylo cokoli, „šťourat“ se v sobě bylo rozhodně to poslední, co bych momentálně od DAMU chtěla. Šla jsem koneckonců studovat školu, kde mě mají učit umění herectví, tak proč bylo tak podstatné zkoumat samu sebe? Odhalovat své strachy a nejistoty, dávat všem na odiv své soukromí, když jedna ze základních divadelních podstat je, že se při hraní divadla stáváme někým jiným. Na jevišti herec nestaví sám sebe, ale interpretuje dramatickou postavu. Nejsou to jeho pocity, ale pocity postavy, motivace i cíle postavy, které se též s osobností herce nemusí ve své podstatě vůbec shodovat. To bylo celý život mé dosavadní přesvědčení, kterého jsem se držela, jistota, o níž jsem neměla sebemenších pochyb. Herec je interpret.

S ubíhajícími měsíci strávenými celé dny a mnohdy i noci na půdě Divadelní fakulty, s neustále se popisujícím hereckým zápisníkem plných poznatků a připomínek pedagogů z hodin herectví, s nespočet probrečenými hodinami na toaletách v prvním patře traktu Karlova i doma na gauči ve společnosti brambůrků a jednorázových kapesníků, začala nicméně na povrch mé mysli čím dál tím víc vyvstávat otázka: „Je tomu skutečně tak?“

## 1.2. Přirozenost a maska: Kdo jsem já?

Často se na sebe dívám do zrcadla. Když si čistím zuby, když se oblékám, češu, líčím. Nejvíc ale když jdu někam ven, mezi lidi. To se mnohdy do zrcadla podívám jen tak. Pro jistotu. Někdy dokonce velice detailně. Zkoumám totiž, zda odraz mě samotné odpovídá mému očekávanému vzezření. Není to narcismus. Myslím, že je to určitý druh lidské normality. Stejně jako já zkoumám, zda se můj zevnějšek alespoň z části podobá tomu, jak mě znají druzí, ostatní svůj vzhled připodobňují tomu, jak předpokládám já. Navzájem se pak díváme na odrazy nás samých, jež utvářejí naši sociální identitu a dle kterých jsme vnímáni a pozorováni.

*„Člověk ke světu bytí ustavuje svůj proměnlivý vztah, který rozmanitě prožívá a nahlíží. Tak si vytváří obraz světa. Sám svět se mění v obraz. V něm člověk hledá sám sebe a klade si otázku po své identitě, v tomto obrazivém světě. Touží „být sám sebou“, byť to mnohdy znamená vytvářet pro sebe i jiné svůj obraz.“<sup>2</sup>*

Na základě střetu s divadelním světem a společností jsem si často kladla otázku, proč je pro mě identifikace toho, kdo já jako Nikol vlastně jsem, tak složitá. Pochopila jsem, že na moji osobnost mělo vždy velký vliv okolí. Každý člověk, se kterým jsem se tvář v tvář za svůj život setkala, byl jiný, jedinečný, a tak se s každým z nich chtěla střetnout vždy i jiná Nikol. Lépe řečeno ta odpovídající Nikol. Jednou jsem byla v roli bavičky společnosti, jindy v roli cílevědomé studentky či poslušné dcery. Ta barevnost a rozmanitost byla vlastně docela zábavná, život byl pak o chlupech jednodušší, akorát jsem se vždy musela ujistit, do kterého šuplíku ze svých osobností mám vlastně sáhnout. Podobně jako s tím zrcadlem.

Když jsem si spojila dvě a dvě dohromady, došlo mi, že vybrat si tu adekvátní a nejlepší verzi sebe sama není jen o tom, jak chci vypadat, ale jak chci všeobecně v sociální sféře působit. Jaroslav Vostrý mluví o tomto tématu jako o „*sebescénování v životě*“: „*Takovému chování – chování při společenských příležitostech v nejrůznějších prostředích, [...] se obvykle říká vystupování.*“ [...] *Vystupování neznamená pouze totéž co vybrané chování ve společnosti. Odpovídající forma*

---

<sup>2</sup> Josef Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, 2017, s. 35.

*projevu, o kterou jako by na první pohled šlo, má vždycky co dělat s obsahem: vystupování je z tohoto hlediska sebe prezentací spojenou se sebezařazením."*<sup>3</sup>

Já této vědomé sociální prezentaci říkám maska nebo maskování. Jednu takovou masku jsem si nasadila i v prvním ročníku při nástupu do školy. Byla to maska sebejisté a zkušené herečky. Chtěla jsem všem ukázat, že jsem silný článek, co na té škole má co dělat a má právo na své místo. Ukázat způsobem tím, že zvládnou v zásadě všechno. Do jakékoli role se totiž umím vcítit, jakýkoli typ zahrát – naivku i sexbombu – skvěle tančit, mluvit, hrát na nástroj, dělat akrobacii apod. Zkrátka přimět ostatní vidět osobnost, kterou můžou obsadit v podstatě do čehokoli. Patřila k tomu i zodpovědnost, spolehlivost, touha být všude. Noční můra každého začínajícího studenta DAMU je přece zameškat něco, čeho jsou všichni ostatní součástí. Nejdůležitější je nenechat si nic uniknout, protože pochopitelně chcete být ten první, kdo se přihlásí o případnou příležitost s podvědomou vidinou přijetí do týmu.

Obecně vzato, nebyla jsem na počátku studia tím nepopsaným listem, který se postupně plní a tvaruje, jak by tomu asi mělo být a jak by byla – zpětně hodnotím po čtyřech letech – mnohem přímější a jednodušší cesta. Nevím, zda jsem se k tomu donutila já sama, či mě k tomu přivedla konvence dnešní doby, ale přijala jsem tuto masku jako svou součást natolik, že jsem ji začala vnímat jako normální. Ostatní spolužáci si mě s obrazem „té všestranně nadané“ pojili a já jsem s tímto závazkem nevědomky souhlasila, aniž bych věděla, jak zrádné to přirovnání bylo a jak těžké bude pro mou mysl z tohoto bludného kruhu vystoupit. Maska mi totiž k mému uspokojení zaručovala jakousi proměnu ve prospěch zvýraznění předností a potlačení či zakrytí nedostatků.

Zajímavé je, že toto vynakládání obrovské energie na prosazování identity a potlačování anti-identity (Donnellan, 2007, s. 106) se v naší společnosti pokládá za přirozené. O to víc mě překvapilo, když mi pedagogové (nejen) na hodinách herectví začali pokládat rady typu: „Budte sama sebou.“, „A teď to zahrajte úplně přirozeně.“, „Zkuste vycházet ze sebe“, „Jak by se v téhle situaci zachovala Nikol?“. Nechácala

---

<sup>3</sup> Jaroslav Vostrý. *O hercích a herectví*. 2. roz. vyd. Praha: KANT, 2014 [1. vyd. 1998], s. 5, 9.

jsem, co po mně chtějí. Měla jsem pocit, že to přece hraji jako Nikol, že jsem přirozená. Maska mi natolik identifikovala mou roli v životě, že jsem v podstatě zapoměla na svou přirozenost. Zapoměla jsem, že nějaká přirozenost ve mně vůbec sídlí. Netušila jsem, kde je, ale ještě hůř, ani jsem nevěděla, že je pryč, že jsem tu přirozenost v rámci své obrany před vnějším světem ztratila. Zabalila jsem svou osobnost do masky jak zvnějšku, tak zevnitř a dívala jsem se na svět jejíma očima, což se mi pochopitelně projevilo jak v životě, tak v herectví.

*„Práce s maskou je pro zablokovaného herce vynikající, protože maska může zlikvidovat jeho rozpaky a sebeuvědomění. Maska umlčí hercovu osobní identitu. Maska uděluje herci svolení, aby dělal zakázané věci – není to hercova chyba, udělala to maska.“<sup>4</sup>*

Nasadit si ji jako herečka znamenalo sílu stát se v podstatě kýmkoliv, což pro mě za dané situace bylo přece to nejpodstatnější. Avšak byla to myšlenka úplně zcestná. Vždyť pravá podstata samotného divadla a základ hercovy tvorby na jevišti je zobrazovat divákovi pravdu. To by měl být dle mého hercův umělecký cíl. Josef Vinař ve své knize *Herec je svou vlastní možností* napsal velmi trefnou větu: *„Přirozená „přirozenost“ našeho světa se sobě odcizuje.“<sup>5</sup>* Vzhledem k výše uvedenému se s tímto výrokem naprosto ztotožňuji a je tedy možné mým slovům o zobrazení jevištní pravdy oponovat: Jak je možné dosáhnout jako herec jakési jevištní autenticity, když sám reálný svět, takový, jaký ho známe, je nepřirozený? Podrobně budu odpověď na tuto otázkou analyzovat v následující kapitole, ale minimálně bych chtěla reagovat myšlenkou spojenou s vyobrazením – divadlo staví životu zrcadlo. Životu v jeho nejryzejší podobě. V té podobě, která sahá za všechny sociální masky a ukazuje autenticitu, která divákovi otevře oči, skutečnou autenticitu, se kterou by měl být až bezděčně konfrontován. Zde si myslím dochází k průsečíku životní pravdy a pravdy jeviště.

---

<sup>4</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 113.

<sup>5</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 33.

Nyní si tedy kladu otázku: Jak můžu být pravdivá na jevišti, když taková nedokážu být v životě? Moje snaha byla v podstatě na jevišti zahrát dvojí roli – svou sociální roli a roli postavy, jež zobrazuji. Nešlo to. Jedna druhou díky své odlišnosti pochopitelně ovlivňovala a ani jedna z nich nedosahovala pravdivosti. Masky vedla k jednostrannosti výrazu v postavě a potlačovala skrytou přirozenost v sobě. Jakákoli niternost a citlivost vůči impulsům se vytratila. Dlouho mi trvalo pochopit, že ty dvě bytosti jsou nějakým způsobem propojené a nelze je od sebe oddělit. Že postavu mohu stvořit jenom ze sebe a za sebe a že obraz mého nejlepšího já, kterým jsem se ostatním snažila přiblížit, za mě postavu – ve své přirozenosti a pravdě – nevytvoří. Snaha stvořit obraz mě samé totiž vždycky vyhrála.

Musela jsem si projít velmi bolestivým obdobím sebeuvědomění a sebereflexe, abych přišla na to, proč mě ti pedagogové táhli za hranice mého komfortu, proč se mě ptali na nepříjemné otázky, kladli na srdce rady o přirozenosti a „šťourali“ do mě tak, až mi to opravdu nepříjemné. Potřebovali tu dlouho zakotvenou masku „dokonalé Nikol“ odstranit. Odstranit pro to, abych znovu našla samu sebe a byla schopná na jevišti tvořit pravdu. Musela jsem zapomenout všechno, co umím, co mi šlo dobře, veškeré přednosti, všechno, co se kdy někomu na mně líbilo. Musela jsem jet od znova a neměla jsem najednou, čeho se chytit. Já jsem se bála vidět ty špatné vlastnosti v sobě, proto jsem je raději zapřela a zapomněla. Nedošlo mi ale, že tím zavrhnou sebe samou, protože je to moje součást.

*„Proč v sobě máme zabudovaný odpor k tomu, abychom viděli svět v takových dvojicích? Odpověď je velmi jednoduchá. Nemáme rádi bolest. Nemáme ji rádi ve svém těle. [...] Jenže tyto „dvojice“ bolest vyvolávají. Například tíhneme k tomu, vidět dobré v lidech, které máme rádi, a špatné v těch, které rádi nemáme. Umožňuje to pohodlnější pohled na svět. Ten pohled není správný, ale je bezbolestnější. A my jsme ochotni zaplatit za své pohodlí celé jmění.“<sup>6</sup>*

Celý tento proces „svlékání“ vnímám s odstupem veskrze pozitivně, protože mi dal jednu zásadní věc, jež vnímám pro herce jako nezbytnou: Započala jsem vědomě hledat – snad vůbec poprvé za svůj život – vztah k sobě. Chtěla jsem najít tu Nikol

---

<sup>6</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 60.

pod těmi „slupkami cibule“. Zjistit, co je mojí přirozeností, spíš, co chci, než kdo jsem, protože otázka, co chci, mě motivovala k vývoji a posun kupředu se v rámci procesu sebepoznávání stal mojí novou prioritou. Abych mohla na jevišti stvořit pravdu a abych do toho odrazu v zrcadle už nahlížela s vědomím, že za svou přirozenost se nemusím stydět ... či abych do něj nahlížela alespoň méně často.



### 1.3. Interpretace nebo sebe – výpověď

Když jsem jako divák chodila (a stále chodím) navštěvovat představení v divadle, vždycky jsem žasla nad tím, jak se herec – kterého běžně potkávám jako obyčejného člověka na ulici, ve škole nebo v divadle – dokázal na jevišti proměnit v někoho tak odlišného. Neznamená to, že už by nebyl sám sebou, či že bych ho snad při pohledu na jeho postavu nedokázala identifikovat, ale byl jiný. Něčím, co jsem si neuměla vysvětlit. Jinak mluvil, jinak se hýbal, gestikuloval. Jako by v něm byly dvě osoby současně. Jako by to, že do něj vstoupil ten druhý, mu umožnilo vyzařovat cosi, co bylo za hranou běžného života a co mě donutilo nespustit z něj oči, aniž by řekl jediné slovo.

Čím je syntéza herce a postavy tak magická? Jaký je vůbec vztah mezi hercem – člověkem a hercem – postavou? Už jsem pochopila, že osobnost člověka má zásadní vliv na herectví, protože je jeho strůjcem. Herce od postavy si nelze odmyslet. Každá z nich musí částečně vycházet ze mě. Minimálně už jen tím, že když při hraní žiji svou postavu na jevišti, mé opravdové „já“ nepřestává existovat. Přesto nakonec prostřednictvím své postavy nikdy nebudu jednat jen ze sebe a za sebe. Nikdy nemůžu mít absolutně stejné názory, minulost ani životní zkušenosti jako má postava. A i kdyby tomu tak čistě teoreticky bylo, všechny knihy o herectví, které jsem četla zepředu i zezadu říkají, že přenést život na jeviště nestačí. Do jaké míry bych se tedy jako scénický tvůrce měla stát scénickou postavou a nakolik mohu zůstat sama sebou?

Často jsem v rámci touhy být na divadle přirozená dělala na počátku studia herectví tu chybu, že jsem na jeviště přenesla svá běžná gesta, kterými se vyjadřuji jako Nikol v reálném životě. K mému překvapení přestalo být jednání mé postavy pravdivé. Přestože jsem v rámci svého nejlepšího vědomí a svědomí byla nejpřirozenější, jaká bych v danou chvíli mohla být, cítila jsem jakýmsi vnitřním zrakem, že sebevyjádření tohoto formátu na jevišti nepatří. Gesto ztratilo svou hodnotu, jelikož neneslo význam. Žít tedy život v pravdě a snažit se být taková i na divadelních prknech pro mě jako pro herečku ještě nerozhodovalo o dosažení jevištní autenticity. Každé gesto a každý pohyb je jednání a každé jednání, které se na jevišti objeví, musí nést divákovi jakési dramatické poslání, jež pouhá reprodukce běžného života nedokáže.

Co bylo tedy potřeba změnit? Díky pedagogům, kteří mě trpělivě vedli a pomáhali mnoho věcí v mé mysli pochopit, jsem přišla na to, že se nesmím snažit o přirozenost a pravdivost z hlediska významu biologického, nýbrž uměleckého. *„Hrát umělecky znamená dosáhnout jedinečnosti, neopakovatelnosti, přirozenosti a přesvědčivosti umělého.“*<sup>7</sup>

Sám jevištní svět – stejně jako často ten, jež se nám jeví jako reálný – je přece umělý. Vždyť prostředí divadla vlastně nedisponuje ničím, co by připomínalo realitu. Umělá světla, rekvizity místo reálných předmětů, stylizované pohyby, fiktivní čtvrtá stěna.... A v tom vidím divadlo jako tak náročné a v určitém smyslu zrádné. Herec v sobě musí objevit, přijmout a sdělit pravdu, přesto (a možná právě proto), že všechno okolo něj je fikcí. Sdělit něco, co dělá divadlo divadlem, sahá za realitu života a ukazuje ho v celé jeho hloubce a celistvosti. Jaroslav Vostrý toto „něco“ pojmenovává jako „umělecký obraz“ (Vostrý, 2014, s. 28). Umělecký obraz umožňuje herci v postavě přesáhnout hranice všednosti a pomáhá mu vidět a sdělovat mnohem víc, než by dokázal v přirozeném světě. Neznamená to ale, že by divadlo mělo jít proti skutečnosti a přirozenému světu. Naopak divadlo pomáhá tuto skutečnost zobrazovat, život je jeho východiskem a inspirací.

Dle mého názoru je neskutečně podstatné zkoumat a pozorovat reálný svět, všímat si detailů, uchovávat vzpomínky (své i cizí) a sbírat si tyto střípky mozaiky do své emociální paměti, abych mohla poté – jako herečka – tyto malé kousky pospojovat a dotvořit tak umělecký obraz nového člověka, jenž bude součástí jedinečného světa. Zkusit v sobě najít toho druhého, propůjčit mu nejen své nitro, ale i své tělo, tvář, řeč, gesto, temporytmus a nechat ho prostoupit v jeho vlastní. Jako bych se postupně osvobodila od sebe a zároveň našla svou druhou přirozenost v postavě. Nejpravdivější okamžiky mě jako herečky na jevišti byly vždycky ty, když jsem zapomněla, že jsem ta Nikol, která přišla do divadla zvládnout svou roli. V tu chvíli jsem pocítila, že je to ono. Že existuji. Že žiji tou postavou, která má úplně jiné starosti, protože musí vyřešit životně důležitou situaci. Měla jsem z těchto momentů vždycky neskutečnou radost, protože byly tak vzácné. Vzácné, a přitom v dané chvíli neskutečně snadné. Ten člověk na jevišti – nebyla jsem to já, avšak nebyl to ani nikdo mému nitru cizí.

---

<sup>7</sup> Otomar Krejča. *Divadlo jsou herci*. Praha: AMU, 2011, s. 28.

Vlastně jsem tomu člověku rozuměla natolik, že jsem za něj mohla myslet, cítit, jednat v celé jeho tělesnosti. Jako bychom se na základě vzájemného poznání stali jedním, jakousi třetí bytostí tvořenou částí nás obou, Čechovovsky známým „vyšším já“ (Čechov, 2017, s. 191).

*„V procesu tvůrčí hry jde o to, aby se postava a její vývoj postupně „vstřebávala“ do hercova těla. Je důležité, aby na toto „vstřebávání“ herec nemusel po dobu tvorby myslet a uměle, technicky ho nějakými rutinními prostředky urychlovat. Vše by mělo být organické [...]. V tvůrčí hře jde o proces, v němž vlastní subjektivita hercová Já, jeho imaginace, potřebuje splynout s tím Druhým. [...] Já si zachovává svou svébytnost, Druhý svou osobitost a to vše v procesu tvorby vytváří syntézu, z níž plyne i cesta k výslednému smyslu tvorby.“<sup>8</sup>*

Já jsem se vždycky řadila k těm hercům, kteří volili přístup k tvorbě své postavy zvnějšku – nasazením (již zmíněné) masky – a své vystupování na jevišti oproti civilu zásadně proměnili. Stylizaci vnímám jako základ divadla a jeho divadelnosti, uměleckou formu, skrz kterou herec dokáže s divákem komunikovat a prostoupit jím. Vždy jsem se na divadle ráda přetvořila v někoho naprosto odlišného – líbí se mi výrazné stylizace, až fyzicky rozdílný způsob transformace. Jaroslav Vostrý tento přístup nazývá „přetělesnění“ (Vostrý, 2014, s. 93). Pochopitelně vždy záleželo na žánru hry a možné míře stylizování inscenace v rámci režijního záměru, ale patřila jsem mezi ty, kteří nemají problém udělat na jevišti něco absolutně nepřirozeného (ve smyslu mé povaze vzdáleného). Nikdy jsem režisérovi nebo pedagogovi neřekla větu: „Takhle bych to JÁ v životě neřekla, tohle bych JÁ v životě neudělala.“ Jsem si vědoma, že hraji postavu a ne sebe, a v tomhle smyslu s pomyslnými hranicemi nemám problém. Nemálo se mi ale na jevišti stávalo (blíže se tomu budu v diplomové práci věnovat v praktické ukázkách ze zkoušení konkrétních inscenací), že jsem pro pestrost vnějších výrazových prostředků opustila sebe, a tedy i vnitřní pravdivost své postavy. Nedostatek vnitřního zanícení, a naopak nadbytek vnějškové stylizace mě tak donutil překročit maximální stupeň udržitelné jevištní autenticity, a zjednodušeně řečeno jsem začala amatérsky přehrávat.

---

<sup>8</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 236.

Najít správnou míru toho, co je mé vlastní a co přijímám na základě poznání druhého – to je problém, se kterým se částečně potýkám v podstatě dodnes. Když se mi podaří zabřednout do této smyčky během zkoušení inscenace, pomáhá mi vést s postavou dialog a ptát se jí na to, co potřebuje ona. Osvětlí mi to mnohdy skryté možnosti a pomáhá mi se oprostít od úskalí jakési podvědomé touhy obohatit postavu něčím, co v tu chvíli třeba ani není jejím cílem. Vždy musím svou postavu do určité míry regulovat, jsem jejím tvůrcem, ale nesmím tím zadupat její životnost a jedinečnost. Přece jen je každá dramatická postava (její jednání a z něj odvozený charakter) daná textem, a ten musí herec chtě nechtě respektovat a odolat pokušení jít vlastní cestou. Dialog s postavou mi vždy pomohl přinést potřebný nadhled a zároveň blízkost a vzájemnou rovnováhu mezi námi dvěma.

*„Herec musí především přenést všechno, oč hraje, z toho, co vidí sám osobně jako herec, na to, co vidí postava. [...] Herec nesmí vidět do postavy, musí vidět skrze postavu a jejím prostřednictvím. Herecký pohled musí postavou procházet, jako by postava byla průhledná. Jako by postava byla hercovou maskou. Herec vidí očima postavy. Jenom tehdy, když herec vidí, oč postava hraje, bude postava žít.“<sup>9</sup>*

Oním smyslem tvorby vnímám ten magický přesah, jenž je herec schopný uměleckým obrazem vyjádřit. To jsou ty vzácné okamžiky, kdy dochází ke spojení světa viditelného s neviditelným (Vinař, 2017, s. 32), a které si divák jako já vysvětluje jako vyzařování hercova „čehosi“, z čeho nedokáže spustit oči.

---

<sup>9</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 63.

## 2. Od touhy po dokonalosti ke kreativě a herecké svobodě

*„Mohu věci vidět, nebo se mohu pokusit kontrolovat, jak věci vidí mě. Nemohu dělat obojí zároveň. Kým jsem, je to, co vidím.“<sup>10</sup>*

Declan Donnellan

### 2.1. Snaha obstát před okolím i sebou samým

Druhý semestr prvního ročníku. Scénická tvorba. Dnes mě čeká první prostorová zkouška mého monologu ve hře *Zamilovaní* (*Gl'innamorati*, 1759, Carlo Goldoni). Hraji hlavní postavu Eugenie a jsem na scéně v podstatě od začátku až do konce. Stojím na učebně K222 a všichni se na mě dívají a čekají. A čekají... a čekají! ...A já nemůžu. Nejde to. Strašně chci, ale nedokážu se pohnout. Očima nevidím ani prostor, který by mi mohl pomoci rozehrát situaci ani motivace mé postavy podněcující k jednání. Vidím pouze to, že se na mě všichni dívají a já je nesmím zklamat. To je pro sportovní nadšence přesně ten moment, kdy všichni na tribuně s napětím očekávají, zda hráč útočící na branku soupeře zajistí gólem vítězství. Ten hráč jsem já. Vidím před sebou branku, v ní gólmana, ten plný stadion lidí, a tak kopu do toho míče, pořád a pořád, běžím dopředu, neohlížím se, protože na to není čas. Běžím rychleji, protože co kdyby náhodou? Za každou cenu nesmím polevit. Běžím a kopu a ... najednou si uvědomuji, že čím rychleji běžím, tím je branka vzdálenější a vzdálenější.

Mé nasazení do studia na DAMU bylo vždy velmi intenzivní. Dostala jsem pedagogy i spolužáky takovou nepsanou nálepku „Snaživky“. Nikdy jsem i během těch nejpochemnějších dní nezápasila s tím, že se mi něco nechce a do všeho jsem dala vždy nejméně 100 %. Chtít byla přece samozřejmost. Hereckou práci jsem brala velmi vážně a už jen vědomí, že se tím chci jednou živit, ve mně vyvolávalo velikou odpovědnost tomuto závazku dostát. Musím říct, že po psychické stránce to pro mě nebylo vůbec jednoduché. Moc jsem si přála v očích ostatních neklesnout, a tak jsem

---

<sup>10</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 88.

na sebe začala klást velmi vysoké nároky, abych před všemi – už tak nelehkými – úkoly, které na mě pedagogové a režiséři kladli, obstála.

Stala jsem se poslušnou žačkou. Slovo „ne“ jsem vyškrtla ze svého seznamu používaných výrazů a přesvědčila jsem samu sebe, že všechno zvládnou, všechno dokážu a všechno splním. Jedině tak budu schopná v tom nelehkém světě uspět. Začala jsem při hraní své city a emoce podvědomě ukazovat pedagogům, pojistit se, aby věděli, že vím. To pak často přicházela klasická připomínka: „Ale nehraj to!“ Výsledkem mého snažení totiž nebylo autentické herecké sdělení, ale spíše předstírání. Vnější nápodoba skutečných citů, které nevznikly organicky plnohodnotným uměleckým tvořením, ale technicky – někdy velice zdařilou přetvářkou. *„Když se soustředíme na to, abychom se změnili, skončíme u pouhého předvádění. Změna v nás sice probíhá, ale měníme se jenom tehdy, když vidíme věci spíš tak, jak doopravdy jsou.“*<sup>11</sup>

Musím přiznat, že ani studium na konzervatoři mým sklonům k vnějšímu ukazování emocí nezabránilo. (Nemám v úmyslu zde zmiňovat veškeré přednosti i úskalí předešlého studia, nicméně zkušenost, jež se chystám popsat, měla velký vliv na můj herecký vývoj, a tedy považuji za důležité některé mé subjektivní poznatky ze způsobu vyučování herecké tvorby – které jistě nejsou určující známkou kvality studia jako takového – zmínit i v této práci). Jakýmsi pravidlem výuky herectví bylo, že mi při tvorbě postavy a jejím jednání v situaci pedagog (svými jistě nejlepšími úmysly) pomohl do takové míry, že mi celou postavu vlastně již předem vytvořil a jen mi ji předal jako jakýsi hotový tvar, který jsem já poté převzala a považovala ho za vlastní. Neměla jsem problém – ve vší úctě k předešlému studiu – zopakovat a ztvárnit to, co mi někdo předehrál, ale věděla jsem, že tohle stále ještě není herectví. Přesto, že toto vědomí v mém vědomí mi danou skutečnost neustále zdůrazňovalo, mé podvědomí se velmi snadno začalo zabydlovat v této komfortní zóně a sžívat se se vzniklým způsobem herecké práce.

---

<sup>11</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 86.

Dnes už vím, že napodobení něčích způsobů tvorby vlastně ničí moji přirozenost a osobitost. Každý člověk je svým způsobem jedinečný a to, čím vznikne umělecká pravdivost u jednoho, neznamena dosažení pravdy u druhého. Proto by žádnou připomínku neměl brát herec zcela doslovně a otrocky se jí podřizovat. Figuře bude chybět tvůrčí vznět a vnitřní pravdivost emocí, a herec, místo aby existoval v situaci, dospěje pouze k jejímu ilustrování, jako se to stalo v mém případě. Moje stoprocentní poslušnost mi v podstatě umrtvila veškerou bdělost vůči podnětům, jež by mě mohly uvést v „tvůrčí stav“ (Lukavský, 1978, s. 64-66) a já jsem se místo herce „tvůrce“ stala hercem „interpretem“ (někdy dokonce hercem „loutkou“). Nic z toho, co jsem na jevišti předvedla, nebylo moje.

Proč? Co bylo tím skutečným důvodem? Nedůvěřovala jsem sama sobě. Ani při hereckých zkouškách, ale ani v životě. Nedostatek sebevědomí – jenž byl pravděpodobně jádrem veškeré touhy po uznání ostatních – ve mně vyvolával pocit chtění nabídnout víc, než mám. Jako by to, co se skrývá uvnitř mě, nestačilo. Jako bych nebyla „dost“. Jedním z předpokladů každého herce by dle mého mělo být zdravé herecké sebevědomí (nijak nesouvisící s exhibováním), jež by mu nebránilo využít všechny své dovednosti ve prospěch tvorby. Já jsem si vědoma toho, že problém nedůvěry sama v sebe s herectvím vlastně vůbec nesouvisel, ale pochopitelně na něj měl výrazný vliv, jelikož psychika a emoce herce jsou s jeho uměleckou tvorbou neodmyslitelně spjaty.

## 2.2. Sebekontrola jako překážka svobodné herecké tvorby

Nejistota. Nejhorší svíravý pocit, který jsem zažívala pokaždé, kdy jsem na jevišti cokoli stvořila. „Dělám to správně?“, „Jak to ostatním připadá? Líbilo se jim to?“, „Jakou skutečnou hodnotu mělo to, co jsem na jevišti předvedla?“ Dohánělo mě to k šílenství. Samotnou mě až zarazilo to uvědomění, že nedílnou součástí našeho povolání je, že herec při své práci vlastně vůbec nic neví jistě. Strach z nejistého ve mně vyvolával jakousi vnitřní vypjatost a při hereckých zkouškách mě značně vyváděl z míry. Můj vnitřní pocit bezpečí potřeboval nějaké záchranné lano, kterého se případně může zachytit, když nebudu mít situaci pod kontrolou. A tím záchranným lanem se stala právě kontrola.

*„Kontrola je citlivý problém. Někdy je kontrola životně důležitá, jindy je kontrola ničivá. [...] V zásadě existují dva aspekty kontroly: kontrola, kterou vidíme, a kontrola, kterou nevidíme. Právě ta druhá, neviditelná kontrola herce ochromuje.“<sup>12</sup>*

Schopnost hodnotit, podívat se na vzniklou situaci a dokázat si zpětně analyzovat své jednání v ní a pojmenovat například chybu, které jsem se dopustila, abych se jí příště mohla vyvarovat, vnímám pro herce, ale i pro člověka, jako nezbytně důležité umění pro posun vpřed ve svém vývoji. Nicméně to, co mě jako studentku herectví vehnalo do záhuby, byl právě ten druhý způsob kontroly. Sebereflexe, která se při zkoušce objevila ještě dříve, než jsem se pokusila vůbec něco vytvořit. Každý úkon, který jsem na jevišti učinila, začal podléhat podrobné analýze a nekonečnému procesu přemýšlení nad tím, co udělám. Jako bych si v hlavě vytvořila jakéhosi vnitřního režiséra – říkám mu „osobní bodyguard“ - který pod záminkou ochraňovat mě, začal kontrolovat každý můj pohyb, potlačoval impulzy vycházející zevnitř a nedovoľoval mi na jevišti existovat v přítomném okamžiku. V podstatě jsem vůbec neměla šanci dostat ven to, co se ve mně potencionálně skrývá, sebekontrola ochromila i ty dovednosti, jimiž jsem si obvykle byla bezpečně jistá a situace se stala nekontrolovatelnou. Pochopitelně vše, co jsem si vizualizovala ve své hlavě, se nikdy nepodařilo přenést na jeviště.

---

<sup>12</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 150.



Mezi konkrétní projevy sebekontroly v praxi patřila především koncentrace na „správný“ vnějškový projev a již zmíněné prezentování emocí, které jsem ale vnitřně doopravdy necítila. Společně s režiséry jsme tento zlozvyk pojmenovali jako tzv. „malování“. Jsem si vědoma toho, že emocionální stav nemůžu zahrát a už vůbec ne ilustrací prostřednictvím vědomého zabarvení hlasu. Ve chvíli, když chce postava něčeho dosáhnout, přemýšlí především nad tím, jak se rozhodnout a co říct, ne jak to říct. K mému neštěstí a nedostatečnému věnování pozornosti tomuto zásadnímu problému jsem si však ne vždy toto „malování“ slov a vět uvědomovala a často se mi stávalo, že jsem se – i přes víru v pravdivost svého jednání – velmi rychle zabydlela v jedné intonaci, která se mně i režisérům poté velmi složitě odbourávala. Často jsem se také přistihla (a doteď v sobě tuto tendenci musím brzdit), že když jsem si při tvorbě chtěla vyzkoušet nějakou novou možnost jednání v situaci nebo reakci na partnera, předem jsem si promyslela, jak zareaguji, a šla jsem na jeviště už s tím, že do určité míry vím, jak to zahraji, aniž bych se v té situaci předtím fyzicky ocitla. Při vstupu na jeviště jsem pochopitelně cítila, že se mi v situaci nedaří skutečně existovat, a tak jsem se uchýlila ke zautomatizovaným reakcím, které jsem měla ověřené z předchozích zkoušek.

*„Když víte, co hrajete, bývá s tím jeden problém – často to nefunguje. Někdy víme, co hrajeme, až z toho modráme, a přece cítíme, že jsme mrtví. Potíž je v tom, že nám reálný svět jen málokdy dovolí dělat nebo „hrát“ přesně to, co chceme. Život je jedna velká improvizace. Julie může plánovat pořád dokola, co chce hrát, ale její plány nikdy úplně nevyjdou, protože každý plán je nakonec závislý na okolním světě. [...] Čím vyšší jsou sázky, tím méně věci dopadají tak, jak jsme čekali.“<sup>13</sup>*

V mém případě „zablokovaného herce“ se k vědomému nevědomí na jevišti však těžko dosahovalo. Přestože jsem se opravdu snažila a ve světlých momentech se mi přece jen dařilo se k té hranici nevědomého přiblížit, zpravidla jsem zpanikařila a vzdala to krok před cílem. Chtěla jsem samu sebe ochránit před nepředvídatelným a raději se uzavřela do sebe s představou iluze o bezpečí. Ve své zaslepenosti jsem si ani neuvědomovala, že jsem tím obelhávala akorát samu sebe a předem připravená forma se mi stala vězením. Vedlo mě to k užívání stále stejných hereckých

---

<sup>13</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 204.

prostředků, protože jsem nepracovala se svou tvůrčí představivostí a všechny postavy – i přes transformaci vnější podoby – byly v podstatě stejné. Obecné. Prázdné.

Zmocnil se mě ochromující strach. Strach z neúspěchu, ze selhání, strach ukázat sebe se všemi nedostatky, strach z pedagogů, ze zkoušení, z trapnosti, z toho, že mě vyhodí, že zůstanu sama, strach ze strachu. Ovládl mě natolik, že jsem ho někdy pocítila i po fyzické stránce. Mé tělo bylo na jevišti úplně zablokované, měla jsem sevřený žaludek a zpocené ruce, a to se pak na učebně K222 stávaly ty momenty, kdy jsem se při zkoušení monologu před svými spolužáky nedokázala ani pohnout. Byla jsem strachem v podstatě paralyzovaná a z herectví a studia na DAMU se místo radosti stala povinnost s přívlastkem „noční můra“. Jediné, k čemu jsem se ve škole před ostatními zmohla, byla tendence být nestranná a výrazně se neprojevat, abych se nedopustila možného omylu. Nepoznávala jsem samu sebe. Ve stavu strachu jsem nebyla ani schopná cokoli změnit. Samozřejmě, že mi to nebylo příjemné a každé ráno jsem si při vstupu do školy pedantsky nakazovala: „Neměj strach! Není z čeho!“ Nicméně jsem svůj strach spíše zesílila tím, že jsem na jeho přítomnost znovu upozornila. Tím, že člověk někomu nebo i sám sobě v dobré víře řekne větu: „Uklidni se, uvolni se.“, ještě neznamená, že tak nevyvolá u daného jedinice efekt opaku. Sama jsem se přesvědčila o tom, že pouze snaha o to problém odstranit totiž nepomůže. Pak jsem se pochopitelně trestala za to, že jsem to nezvládla, protože jsem si stále do své hlavy vtoukala již řečenou – a dnes mnou nenáviděnou – větu: „Když se chce, všechno jde!“ Nejde. Nevěděla jsem, jak z kruhu ven.

*„K práci je naprosto nezbytná zdravá pracovní atmosféra, v níž se dá riskovat a prohrát. Strach nahlodává a koroduje vzájemnou důvěru, podryvá sebedůvěru a ucpává naší práci jako sražená krev. Přitom na zkoušce musíme mít pocit jistoty a bezpečí, aby představení mohlo budít dojem nebezpečí.“<sup>14</sup>*

Vzájemná důvěra herce a režiséra je pochopitelně naprosto klíčová pro celkový dopad inscenace jako takové. Když jedna strana té druhé nerozumí, nikdy nemůže vzniknout vzájemné pochopení a propojení. Já jsem režisérům ani pedagogům nedůvěřovala a

---

<sup>14</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 40.

byla jsem citlivá až přecitlivělá na jakoukoli kritiku. Stejně tak uzavřená jsem byla i vůči hereckým partnerům, nepřijímala jsem jejich impulzy a souhra i klíčová komunikace se stala z mé strany absolutně nefunkční.

Nejtěžší krok ke změně byl ten první – dokázat si strach a jeho následky přiznat. Vyžadovalo to velkou dávku sebeodhalení, pokory a trpělivosti. Trpělivosti především sama k sobě, abych se naučila pracovat se svou citlivostí a naladěním a nenechala se sebekontrolou ovládat. Abych nepodléhala emočním stavům, jež jsem si předem připravila, ale svou citlivost dokázala využít jako přednost pro svou tvorbu a nechala emoce spontánně nastoupit a v přirozenosti je prožít. Abych si připomínky pedagogů nebrala osobně jako útok, ale jako dobře míněnou radu pro možnost posunout se vpřed. Vyžadovalo to spoustu času, který by někdo mohl označit jako promarněný, avšak pro mě čas nezbytný, protože ve chvíli paniky a ohrožení potřebuje člověk z biologického hlediska především přežít. Má tedy na výběr pouze jednu ze dvou možností: utéct nebo bojovat – a to má s uměleckou tvorbou společného opravdu pramálo.

## 2.3. Učení se hře a otevřenosti

Abychom dokázali jakýkoli problém vyřešit, je třeba ho na základě uvědomění pojmenovat a analyzovat. Pojdme se tedy vrátit na začátek předešlé kapitoly o sebekontroly, kde jsem popisovala nutnost jakési vnitřní jistoty pro pocit bezpečí. Je na místě si klást otázku, proč byla právě jistota pro mě jako pro herečku tak podstatná? Co bylo to skutečné nebezpečí, jež by mě ohrožovalo, pokud bych jistotu ztratila? Já ve své sebezničující snaze v jádru toužila po jistotě, protože jsem měla strach z okamžiku, kdy přijde obávané nevědomí. Že zkrátka a jednoduše nebudu vědět, jak dál. Jednat vědomě, hledat si životní jistoty a mantinely, o které se jako člověk mohu opřít, je z určitého pohledu vlastně lidská přirozenost a každá změna znamená jisté nabourání těchto jistot. Stejně tak zvyk. Vidím to všude kolem sebe – je tak jednoduché zabřednout se do každodenní rutiny a být na něčem závislý (osoba, sociální sítě, materialismus, workoholismus, chvilková potěšení ...). Hloubka herectví právě ale z velké části spočívá v tom, nakolik tyto pomyslné nástrahy překročíme, nakolik si dovolíme nezvykat si a nevymezovat, protože stejně jako život se nedá naplánovat, naučit ani vymyslet, i v divadle se hranice překrývají a není možné si jasně stanovit, co je správně a co už špatně.

Začala jsem tedy pomyslné hranice bořit. Gumovala jsem ty tlusté čáry, jež utahovaly opasek mé otevřenosti a učila se, že dělat chyby je v pořádku. Chyby jsou autentické, v chybách se skrývá život a nic jako dokonalost – po které jsem tak prahla – vlastně neexistuje. Došlo mi, že ať už se na hlavu postavím, stejně se nikdy nezalíbím všem a udělám líp, když té tíze dostát nejlepší verzi sebe sama, ulevím (přestože se o tom dodnes stále musím trochu přesvědčovat). „*Je třeba mít odvahu a chuť i k omylům v hledání. Figura má vznikat výběrem a volbou, ohraničováním a přistřihováním, nikoli vystavováním jediné možnosti.*“<sup>15</sup> Toužila jsem si dovolit naplno zkoušet, byla jsem – byť velmi opatrným způsobem – zvědavá, co se skrývá za tou pomyslnou hranicí jistého.

---

<sup>15</sup> O. Krejča. *Divadlo jsou herci*. s. 66.

Při prvním pokusu o absolutní spontaneitu jsem si pochopitelně vylámala zuby. Začala jsem po jevišti běhat jako ztřeštěná a dělat všechno možné, jen aby to bylo spontánní. Křičela jsem, třískala rekvizitami o zem, dávala důraz na každé slovo a v podstatě jsme se mimo vítězné překročení hranic s režisérem příliš neposunuli. S postavou Eugenie to „něco“, co jsem předvedla, vlastně nemělo absolutně nic společného. Bylo třeba nalézt rovnováhu – stanovit si pravidla. Pochopila jsem, že jakýsi řád a hranice při zkoušení existovat musí. Divadlo je přece jen věc domluvená a režisér by si měl ve spolupráci s hercem vytyčit základní mantinely, ve kterých se herec poté může svobodně pohybovat.

Já se řadím k těm hercům, kteří jsou svým přístupem spíše racionální – vždy jsem se snažila skutečnosti analyzovat, najít logiku, porozumět, abych mohla pochopit a pocít absolutní nezávislosti mi vytvořil v hlavě spíše zmatek a chaos. Vytvořila jsem si tedy provizorní výklad postavy pro první fázi zkoušení a měla jsem pocit, že je mi všechno jasné a vše jsem pochopila. To byl samozřejmě první krok na cestě do záhuby. Tíhla jsem na hereckých hodinách k důslednému naplnění promyšlené struktury a mé bytostně blízké sklony k perfekcionismu to jen umocňovaly. Pedagogové mi však naštěstí tento pocit dokončenosti nedopřávali příliš často a nutili mě se čemukoli jistému vzepřít a problematizovat již jednou vyřešené. Speciálně s Mgr. Martinou Preissovou jsme se při výuce zaměřovaly na neustálé objevování nových možností, jak jinak dokázat stvořit situaci, která se nám může zdát s první myšlenkou jednoznačná, jak najít pod černými písmenky na papíře něco živého, jedinečného, našeho, dnešního, co na první pohled v zastaralých slovních spojení cizích lidí není vidět. Líbil se mi citát od Steva Jobse, který nám jeden večer po herectví řekla: *„Když nevíš, přemýšlej jinak a pak znovu.“* Její způsob výuky se ve mně snažil probudit herce tvůrce, který v každé situaci může najít tisíc řešení a nových úhlů pohledu. Neznamenal to, že jsem se k již nalezenému nemohla za jiných okolností znovu vrátit, ale zabraňovalo mi to uspěchat interpretaci postavy, aniž bych jí skutečně porozuměla a vyčkala, až se v mém nitru začne sama rodit celistvá představa nové jedinečné bytosti.

Užitečným prostředkem k přiblížení se a dotvoření představy o postavě se mi staly otázky. Začala jsem se o postavu zajímat, ptát se jí nejprve na nějaké obecnější cíle – jako například, o co usiluje v rámci hry, z čeho má strach, co je pro její bytí klíčové,

jaký má vztah k ostatním postavám – a ty mi postupně otevíraly dveře k otázkám mnohem konkrétnějším a detailnějším. Cílem bylo vyhnout se nejen klamavé jistotě, ale také obecným představám známým z běžné všednosti a hledat skryté nabízející se úhly pohledu. Zkrátka věnovat postavě tolik pozornosti a nehraného zájmu, aby se v mojí představě tyto informace spolu s bytostnou angažovaností spojily, probudily ve mně opravdové emoce a s nimi touhu se na jevišti kreativně a bytostně vyjádřit. *„Tvořit v pravém smyslu znamená objevovat a ukazovat nové skutečnosti. [...] Tvůrčí představivost je přece jedním z hlavních prostředků, s jejichž pomocí v sobě umělec nachází způsob, jak vyjádřit svou individuální (a tudíž vždy jedinečnou) interpretaci postav, které zobrazuje.“*<sup>16</sup>

Probudit v sobě představivost však vyžadovalo jistou dávku trpělivosti. Zpočátku se každý úspěch stal pomalu důvodem k oslavě, ale pokaždé, když se mi toho podařilo docílit, žasla jsem nad tím, jak snadné najednou bylo jednat v situaci a pravdivě a autenticky prožít emoci, aniž bych jí musela ze sebe složitě „vymačkávat“. Byla jsem na jevišti otevřená, měla jsem pocit, že to všechno kolem mě děje tak zvláště samo a já si na základě toho neustále pokládala otázku: „A to je všechno?“ Nemusela jsem se vůbec soustředit ani na správnou vnější podobu svého projevu, mé tělo samo vědělo, co má dělat a celé mimoslovní jednání se spontánně projevilo s ohledem na odpovídající míru stylizace v dané situaci. Mé tělo bylo vždy velmi citlivé na tvůrčí impulzy, nikdy jsem neměla problém s jeho flexibilitou a dovolím si se vší skromností říct, že jsem s ním dokázala velmi dobře pracovat a vládnout jím. Avšak ve chvíli, kdy se na jevišti nepropojilo s představou a vnitřním rozechvěním, mimoslovní jednání mé postavy nebylo nikdy pravdivé. Pokud u mě zpozorovali pedagogové při hereckých hodinách nějakou lež, vždycky mě prozradilo tělo.

Pochopila jsem, že klíč k probuzení představivosti je právě v tom: **NEPŘEMÝŠLET!** Necenzurovat to, co mi běží v hlavě. Strach mě dlouho přesvědčoval o tom, že když to neudělám, tak nezískám ten pocit jistoty a předvídatelnosti a objeví se pouze stav nevědomí, o kterém jsem již mluvila. Nicméně právě toto nevědomí mi často dopomohlo ke vzniku těch nejlepších nápadů. Měla jsem v hlavě prázdno a byla tak nejvíce spontánní, protože jsem nepotřebovala naplnit jakousi představu o předem

---

<sup>16</sup> Michail Čechov. *Hercova cesta/O herecké technice*. Přeložila Zoja Oubramová. Vyd. 2., 1. spol. vyd. v nakl. KANT. Praha: KANT, 2017, s. 155

vymyšlené situaci. Dlouho mi trvalo najít si cestu k tomu, že ten obávaný stav „ničeho“ je vlastně žádoucí. Dá mi jako herečce prostor probudit v sobě to neviditelné, co vyzařuje za hranice běžného vnímání. Proto je tak moc důležité být neustále otevřený a ponechat situacím určitou míru náhodnosti. Každé představení se tak stane výzvou a nepřestane být nikdy živé a nové. *„Naše svoboda obecně, ale i svoboda vyjádření, výrazu, celého hereckého projevu [...], spočívá i v tom, že víme, že jsme v nebezpečí.“*<sup>17</sup>

Když jsem si na doporučení doc. Mgr. Tomáše Pavelky přečetla knihu *Herec a jeho cíl* od Declana Donnellana, měla jsem pocit, jako by to byla literatura napsaná přímo pro mě. Autor v ní popisuje rady pro herce, kteří se při hraní často cítí zablokovaní, nesvobodní a jejich psychofyzické zábrany jim tak nedovolí se plně a autenticky na jevišti vyjádřit. Jak již název knihy napovídá, Donnellan shledává klíč k tvůrčí svobodě v cíli: *„[...] cíl je pro herce jediným zdrojem veškeré praktické energie. Bez jídla umíráme. Život musí přijímat něco zvenčí, něco mimo sebe, aby mohl přežít. Hercům dodává potravu a energii to, co vidí v okolním světě. [...] bude užitečnější, když veškeré vnitřní procesy, všechny touhy, pocity, myšlenky a motivy atd., přesune ze svého nitra do cíle. Cíl potom [...] zaktivizuje stejně jako baterie, která zajišťuje přísun elektřiny.“*<sup>18</sup> Donnellanův postup tedy veskrze nevycházel z přístupu něco při tvorbě vyrobit/stvořit ale vidět/nacházet (Donnellan, 2007, s. 54). Mnohé rady z příručky se ukázaly být jako velice užitečné a když jsem se je pokusila aplikovat v praxi a zaměřila svoji pozornost na konkrétní cíl, již mi na kontrolu a sebezpozorování nezbyl prostor. Koncentrovala jsem se především na překážku, kterou musí překonat postava, a to mi pomohlo uvést se do tvůrčího kruhu a přestat sledovat pouze to, co brání mně jako herečce.

Vše bylo ve finále o síle soustředění. Jelikož považuji pro herecké povolání za naprosto nezbytné umět se sebou a svým – momentálním i dlouhodobým – psychickým rozpoložením zacházet, naučila jsem se (mimo jiného) aplikovat sama na sebe takové cvičení, které mi pomáhalo lépe pracovat se svými emocemi a přivést se před zkoušením do stavu bdělosti a aktivizace: Před každou hereckou zkouškou, než jsme

---

<sup>17</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 134.

<sup>18</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 31.

oficiálně započali tvůrčí proces, jsem věnovala pár minut času pro sebe. Sedla jsem si do klidné místnosti, zavřela oči, soustředila se na svůj dech a snažila se oprostit od všech myšlenek, které mi vyvstaly v hlavě (abych poté, co proces započne, nebyla ovlivněná nežádoucími myšlenkami, jež by mi mohly znesnadnit vcítění se do postavy, kterou tvořím). Naopak po emocionálně náročné zkoušce jsem se snažila si uvědomit, že to, co se v mém nitru teď odehrávalo, jsem nebyla já, nýbrž život někoho jiného, a opět se pomocí duševního klidu dostat zpátky k sobě.

*Tvůrčí fantazie herce, aby byla účinná, musí mít především jednu, nikdy neodňatelnou vlastnost každé tvorby – klid. Takový klid, při němž a jen při něm můžete dosáhnout harmonického jednání mysli, t. j. rozumu a srdce, t. j. pocitů, které by se ubíraly jedním směrem. [...] Obě síly – srdce i rozum – pracují-li v klidu, mohou se soustředěním pozornosti dopracovat takového oproštění od osobního „já“, že se v duševním organismu člověka rozhostí naprostá harmonie.*<sup>19</sup>

Dnes už vím, jak to bylo vlastně strašně náročné a emocionálně vysilující tvořit divadlo způsobem, jenž mi nedovolil tíhu té zodpovědnosti pustit a trestal mě za nesplnění něčeho, co po mně nikdo vlastně ani nevyžadoval. Ocitla jsem se v podstatě na přímém zápase sama se sebou a jsem upřímně překvapená, že jsem tenhle nápor školy zdvojnásobněn mou sebekontrolou vydržela. Ani teď nemohu s jistotou říct, že bych nad sebou jednou provždy zvítězila (problém sebekontroly se mi v životě v různých podobách neustále vrací), nicméně jsem se naučila jednu pro herce velmi podstatnou věc – přiznat chybu. Chyba totiž udává směr. Směr, který lze chápat jako novou možnost hledání, jež obrací kartu a staví do popředí proces na úkor výsledku a definitivní dohotovenosti. V tom vidím sílu sebereflexe. Stala se mi prvním nejpodstatnějším krokem k překonávání dalších prahů, jež přede mě tato profese kladla a s jistotou v divadelním světě i klást bude. Díky ní jsem si uvědomila, že v umění přece „správně“ a „špatně“ ani neexistuje. A pokud ano, „špatně“ může být přece jediná cesta k tomu zjistit, co je „správně“, protože „správné“ bez pocítění něčeho „špatného“ by ani existovat nemohlo.

---

<sup>19</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Dotvoření herce*. Přeložila Alena Kautská a Dr. Věra Očadlíková. Praha: ATHOS, 1949, s. 60.



### **3. Tvorba postavy v praxi aneb práce, jež mě nejvíc ovlivnily**

V této kapitole bych se ráda zabývala konkrétními příklady z jednotlivých inscenací, kterými jsem si za své čtyři roky dosavadního studia na této škole mohla projít. Vybrala jsem si dvě ukázky, které mě jako herečku nějakým způsobem ovlivnily, posunuly a byť tehdejší zkušenost s nimi při zkouškách nebyla nejšťastnější, zpětně jsem neskutečně vděčná za to, kolik prahů a pomyslných hranic jsem díky nim překročila. Chtěla bych zde konkrétně popsat, jak jsem si procesem zkoušení procházela, a poznatky z hodin a připomínek uplatňovala na dílčích úkolech.

#### **3.1. Neslibovala jsem Ti procházku růžovým sadem**

*„Nejstrašnější v herecké tvorbě je – sladké sladit, solené solit a pepřené pepřit.“<sup>20</sup>*

K. S. Stanislavskij

Je říjen roku 2020. Ocítáme se všichni v období jakéhosi zvláštního prázdna a bezvýchodnosti, do níž nás uvrhla celosvětová situace spojená s pandemií COVID-19. Život se zastavil. Místo pravidelného shonu běžného neuspořádaného života sedím doma a mlčím. Místo chození do školy a tvoření na jevišti se scházím se spolužáky online na internetových platformách. Přímá komunikace jako by přestala existovat a já, přestože jsem povahou introvert, pociťuji až svíravý nedostatek lidské přítomnosti. Člověk má najednou tolik času vrhnout se do něčeho, co tak dlouho odkládal a říkal si neustále: „Až dodělám...“ a „Až skončí...“. Teď ten prostor přišel, proč to nejde? Protože odešla chuť... A tak sedím doma a mlčím. A čím dál tím víc si uvědomuji tu prchavost a nepředvídatelnost života a lidské existence.

Přestože mě tato situace ovlivňuje v podstatě ve všech faktorech mého bytí, nacházím se stále ve třetím ročníku studia herectví na DAMU a jak říkají naši pedagogové: „Docházejí nám možnosti, ale je nutné se s těmito okolnostmi zkusit poprat.“ Jelikož výuku herectví není možné uskutečnit regulérně pravidelným osobním setkáváním,

---

<sup>20</sup> K. S. Stanislavskij. *Dotvoření herce*. s. 84.

dostáváme tedy v tomto semestru za úkol vytvořit monodrama prostřednictvím jakési samostatné práce. Upřímně konstatuji, že už při tomto zjištění mě trošku zamrazilo. S dávkou odvahy a dlouhého přemlouvání nicméně sahám ve své improvizované knihovně po titulu *Neslibovala jsem Ti procházku růžovým sadem* (I never promised you a rose garden, 1964, Joanne Greenberg). Vybrala jsem si ho možná už jen pro ten název, který relativně trefně odpovídá rozpoložení, do něhož uvrhla můj život koronavirová situace.

Příběh vypráví o šestnáctileté dívce Deboře Blauové, která se léčí v psychiatrické léčebně pro svou duševní poruchu schizofrenie. Přestože je psaný er-formou, postava Debory je mi svým způsobem blízká – možná jakýmsi pocitem nepochopení a nedůvěry vůči okolnímu světu. Na knize mě nejvíc fascinuje její tajemnost a v zásadě křehkost, se kterou se autorce podařilo tak těžké téma nemoci popsat. Po jejím prvním přečtení si však pokládám otázku: „Jak tento pocit přenést na jeviště? Jak vůbec najít ten správný klíč k interpretaci nedramatického textu?“ Cítím k práci obrovský respekt už jen díky tomu, že jsem vůbec poprvé nucena se podívat na tvorbu inscenace z jiného úhlu pohledu než kdy dřív. Musím se sama sobě stát dramaturgem, režisérem, scénografem, hudebníkem a hercem. Sedím na posteli se sklenkou vína a říkám si, že poprat se se všemi těmito divadelními složkami najednou je pro mě v podstatě nepředstavitelné.

Jelikož má být má diplomová práce zaměřena především na složku hereckou, zmíním pouze v krátkosti zdoluhavý proces, jež mě čekal před započatím její části tvorby. Nejdelší čas (přibližně dva měsíce) jsem věnovala práci dramaturgické. Snažila jsem se zhotovit plnohodnotný podklad pro budoucí tvorbu, vytvořila jsem pro sebe jakýsi improvizovaný rozbor dramatu, a především se zabývala vybíráním konkrétních úseků příběhu, které bych do své dramaturgické mohla použít. Ve finále to vypadalo tak, že jsem se ambiciózně pokoušela beletrii o dvě stě sedmdesáti osmi stranách přetvořit v dramatický text, který se se vším všudy vejde cca do deseti minut, jak bylo v zadání našimi pedagogy řečeno. Zachovat základní linii příběhu, a především jeho téma a smysl bylo v podstatě nemožné. Mezitím se mi podařilo náhodou natrefit na hudbu, která by výstižně odpovídala nesnesitelnému skřípotu a dunění v hlavě Debory – jimiž bylo její nitro neustále napadané – a stanovila si předběžně místa v textem načrtnutých situacích, kde by se hudba dala uplatnit.

Do odevzdání hotového zbývá jeden měsíc. Věnovat se plnohodnotně práci všech ostatních složek časově nezvládám. Rozhodla jsem se tedy režijní, scénografickou a hereckou část propojit, na čemž ve finále nevidím nic špatného, jelikož může alespoň tvorba probíhat průběžně vzájemným objevováním. Sama mám na divadle velmi ráda metafory a neotřelé způsoby interpretace, a proto si už od začátku vizualizuji, že chci vytvořit něco originálního, bijícího do očí, atakujícího. Mám teď také tu výhodu, že si mohu oproti klasickému procesu zkoušení zvolit svoji cestu, a tak se chci vyhnout banálnímu provedení a odhalit svojí optikou jiný úhel pohledu.

### 3.1.1. Snaha zaplnit prázdnotu jako domnělý znak nedostatečnosti

Mám před sebou prázdný prostor (respektive vyklizený obývací pokoj přetvořený v improvizované jeviště). Co teď? Stojím tu a nevyvolává to ve mně absolutně nic. Možná pouze tu prázdnotu, pocit odevzdanosti a zvyšující se bezradnost nad svou tvorbou a ne-kreativitou. Můžu přece vymyslet absolutně cokoli!

*„Prázdno, prázdnota je základním fenoménem, v němž cítíme jakousi tíživou nedostatečnost. Pokud se cítíme nedostateční, je silné nutkání s tímto deficitem něco podniknout. Bouříme se tedy. Snažíme se tuto prázdnotu nějak zaplnit. Zaplnit smyslem. [...] Porušení tohoto stavu vstupem člověka pokládá Peter Brook za základní akt vzniku divadla!“<sup>21</sup>*

Na základě zmíněné předchozí zkušenosti s postavou Eugenie jsem se naučila, že nekonečné možnosti a absolutní svoboda herce spíše svazuje, a proto je potřeba si – dejme tomu jako režisér – stanovit jisté hranice. Tvořím čtverec z lepící pásky, který ohraničuje prostor svobodného pohybu mé postavy a stává se tak pro Deboru místem vězení jako symboliky psychiatrické léčebny. Pomáhá to. Cítím konkrétnost a prostor získává na významu. Mohu se k němu jako postava vztahovat a pokoušet se překonat jeho hranice (to se zpočátku pro Deboru ukazuje jako velice nebezpečné, protože

---

<sup>21</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 66.

vězení je přece jen alespoň nějakou možností úkrytu oproti neznámu nacházejícímu se venku). Nicméně, než má postava dojde v příběhu k uvědomění, že venku se ukrývá ten pravý život, musím jí jako tvůrce znesnadnit i její působení v momentálně bezpečném území. Stavím na základě rady Mgr. Martiny Preissové dovnitř rekvizitu – notebook. Notebook symbolizuje znak Debořiny největší hrozby – osobu doktorky Friedové (jelikož hraji monodrama a v původní beletrii vystupuje více postav, musela jsem se pokusit jejich nepostradatelnou přítomnost ztělesnit jinými prostředky). Vždy, když doktorka zpoza této platformy promluví, vyvolává to v Deboře opět možnost interakce.

Vytyčila jsem si tedy příležitosti i hranice. Stále to ale není dost. Neustále v textu nacházím situace, u kterých nevím, co s nimi. Z toho, co jsem z knihy o postavě Debory vyčetla je, že je to dívka velmi nepředvídatelná, impulzivní, její ironické chvílky se střídají s projevy agresivity a pokud u ní ostatní pacienti či pracovníci léčebny zatím nezpозorovali ani jedno z toho, přinejmenším si jí zafixovali jako „tu, co se chová divně.“ Charakteristice postavy je pochopitelně třeba věnovat dostatečnou pozornost a na jejím základě zvolit adekvátní způsob charakterizace. Ztvárnit člověka postihnutého schizofrenií vnímám jako opravdu nelehký úkol a obzvláště pro někoho, kdo se s nikým, kdo by si tím již prošel, nikdy nesetkal. I přesto, že se o této nemoci snažím na internetu spoustu informací přečíst, nestačí mi to k pochopení tak komplikovaných procesů v Debořině hlavě a chytám se tedy především jejího pocitu izolace od okolního světa, kdy se spojencem stává pouze ten druhý - „našeptávač“ - v jejím nitru. Vymýšlím speciální gesto třesoucí se ruky u ucha, které symbolizuje komunikaci mezi nimi za účelem zmíněnou izolaci ještě prohloubit. Pro ostatní se toto gesto stává neidentifikovatelným, a tedy můj úkol najít klíč k tomu, aby se má postava chovala divně, považuji částečně za splněný.

Zkouším dál, vymýšlím, tvořím, ale celé to na mě působí takovým dojmem učesanosti. Viděno režijníma očima mi v situacích chybí něco, co vyvolává jakousi neuchopitelnost, chaos – podobný tomu, jenž se ukrývá v Debořině hlavě. Její hlavní cíl a v podstatě životní úkol jsem totiž stanovila jako: „Dostat se z vlastní hlavy.“ (To vlastně posouvá hranice vyobrazeného čtverce, jenž lze nyní pochopit dvěma způsoby). Abych jako herečka měla co hrát, nesmí tento úkol být snadný. Vzpomněla jsem si na to, jaký chaos ve mně vyvolává, když mám na stole hodně papírů. Papíry

šustí a když nevím, jaký kam patří, vyvolává to zmatek. Beru si tedy ze stolního šuplíku velký štos papírů a házím je v rámci jednání na počátku situace přímo doprostřed jevištního prostoru. To přede mě jako Nikol staví spoustu příležitostí. Mohu s nimi házet, trhat je, použít je jako papíry do kartotéky pacientů, ale zároveň i jako něco symbolického – nádor, roubík, vzpomínky. Otevřelo se přede mnou najednou tolik možností a já je toužím všechny využít. Dívám se na to spíš očima režiséra než herce, a přestože mi nynější jednání v situaci jako herečce kolikrát nepřináší smysl, zvnějšku metafora působí zajímavě, a tak vymyslím další a další, jen abych zaplnila jakékoli prázdné místo, které v situaci působí jako nevyužité. Najednou se z toho stává přehlídka vizuálně atraktivních, avšak navzájem nesouvisejících okamžiků, které se vyznačují stejným hodnotovým měřítkem.

*Co je to událost? Je to fenomén, cosi se událo, zjevilo, nastalo proti obecnému očekávání. Cosi nastalo nenadále. Okamžik, který očekávání přesáhl. Vybočení. Záblesk. Nad-časovost. Jakási podivuhodně nastalá syntéza. Cosi, co nás vytrhne ze zažitého běhu času a překvapí. [...] Událost je to, co prosvětluje onu právě nastalou situaci. Tím se i její čas a prostor najednou rozevřel.* <sup>22</sup>

Situace se nemůže nikdy stát událostí, pokud učiním událostí každou z nich. Já si však nyní nutnost stanovit si to více a méně důležité zatím neuvědomuji. Neuvědomuji si ani nutnost pauz v jednání a pomyslného odpočinku nabízejícího se jako prostor pro divácké přemýšlení (linie jednání musí u každé postavy pochopitelně probíhat nepřetržitě, já mám však nyní na mysli míru hereckého projevu při jednání v jednotlivých situacích). Snažím se být svými nápady originální, ale zatím se mi daří tvořit spíše ve smyslu originality pro originalitu na úkor jevištní autenticity. „Čím víc usilujeme o originalitu, tím víc zahlazujeme jedinečnost, která je nám vlastní.“ <sup>23</sup>

Místo jedinečně hraji obecně, uměle, popisně a doslovně. Jelikož tu není nikdo, kdo by mě vedl, poskytl mi okamžitou zpětnou vazbu a zastavil ten nebezpečně rozjetý vlak, můj strach spolu s věrnou přítelkyní sebekontrolou plesá.

---

<sup>22</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 194.

<sup>23</sup> D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*. s. 233.

### 3.1.2. Technika, obsah a tematizace

Do odevzdání dokončené práce zbývají dva týdny. Jak já to nenávidím. Že jsem v tom sama, že nemám pořádný prostor, ve kterém můžu zkoušet, že se musím nutit, abych vůbec byla ve své práci nějakým způsobem produktivní. Už samotnou myšlenkou, že se u toho budu ještě natáčet (abych poslala videoukázku mé práce pedagogům ke shlédnutí), se mi na těle tvoří osypky. I přesto, že již tímto procesem procházíme všichni několik měsíců, zkušenost s monodramatem mě ještě více utvrzuje v tom, že u studia herectví – které je založeno především na bázi praktické kolektivní spolupráce – se na online formu opravdu zvyknout nedá. Přesto jdu, vyklízím prostor obývacího pokoje a začínám zkoušet.

Čeká mě scéna ve hře, kdy Debora proti svým zákazům prozradí doktorce Friedové část své minulosti, načež sama sebe vědomě trestá – přicházejí děsivé halucinace, svalové záškuby a dostává záchvat. Zkousím se do této situace vcítit, ale nedaří se mi to. Cítím v sobě tlak a úzkost. Možná proto, že myslím při tvorbě především na to, aby to celé už bylo za mnou, přirozené emoce z mého nitra absolutně nepřicházejí. Rozhodnu se stanovit si cíl – potrestat sebe jako Deboru za ten obrovský přestupek, který jsem učinila, když jsem uvěřila nepříteli. Nicméně, stejně jako jsem se násilím pokoušela vyplnit prázdno, podporuji teď podvědomě přival emocií fyzickou tenzí a místo organicky zrozené síly vzniká síla vynucená. Dochází ke křeči. Nejen v těle, ale i mluvním projevu. Objevují se žíly na krku, ruce se silou stahují do pěsti (nebo se prsty rozpínají do nepřirozeně vypjaté pozice) a mé tělo pozbývá veškeré proudění energie dovnitř i ven.

*„Míra intenzity, do jaké herec a vlastně každý člověk skutečně je, není z jistého hlediska nic jiného než příslušné napětí (tonus); samo slovo intenzita pochází ostatně z latinského intensitas od intensus, což znamená napjatý. Jisté napětí je v určitém smyslu funkcí osobnosti, která se bez tohoto napětí nemůže projevit. U hereckého projevu [...] musí být toto napětí v odpovídající míře vyšší nežli za běžných okolností. Toto napětí je ale nutné přísně odlišit od toho, co lze nazvat nežádoucím napětím, křečovitostí, přepjetím či sevřeností [...].“<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> J. Vostrý. *O hercích a herectví*. s. 44.

Adekvátní míra hereckého napětí souvisí samozřejmě s konkrétním cílem postavy a důležitosti jeho naplnění, já se však žel v situaci nesoustředila na vnitřní nutnost změnit okolnosti ve prospěch svého cíle jako postavy, nýbrž jako herečka na jeho dosažení. S tímto faktorem nemůže být jednání nikdy pravdivé. Vysvětluji si mé projevy expresivity jako důsledek vnitřní vypjatosti, která se při zkoušení spojila se snahou a vyústila v přemíru energie, což se poté projevilo i ve vnějším hereckém projevu. Za běžných okolností by se při klasické výuce ozvala z řad pedagogů připomínka: „Uber!“ Nicméně zpětná vazba nepřichází a já si své fyzické přepjetí „na jevišti“ neuvědomuji. Cítím pouze, že je něco špatně, avšak čím déle emoce nepřichází, tím více tlačím a můj výkon se trhá ve švech (jsem sama svým běžným chováním velice energetický a impulzivní člověk, o to větší riziko je, když své emoce neovládnu při tvorbě a míra projevu se na jevišti zdvojnásobí).

Dostávám se jednáním do druhé části zmíněné situace, kdy Debora v záchvatu strhává část čtverce načrtnutého lepící páskou a sráží samu sebe na zem – za pomyslnou hranici bezpečného světa do opravdového života, na který ještě není připravená. Strach v ní následně vyvolá projev nedostatku kyslíku, načež dělá vše pro to, aby se vrátila zpět do svého komfortního „já“. Rozhodla jsem se v důsledku těchto projevů vzpoury Deboře oblepit páskou celé tělo jako znak ještě větší izolace. Avšak k této fázi vlastně nezvládnou ani proniknout, jelikož – již ve chvíli Debořiny snahy o záchranu v nebezpečí – nemůžu popadnout dech. Nikoli jako postava, nikoli jako, ale doopravdy. Srdce mi buší tak rychle, jako bych uběhla maratón. Motá se mi hlava. Snažím se zhluboka dýchat. Najednou mně začínají různé části těla bolet a štípat a já si všímám otláčenin a všelijakých naraženin, které se mi pravděpodobně následkem zkoušení staly. Dochází mi, že jsem toužila ze sebe technikou vytěžit emoce, avšak tělesný děj se tak stal příčinou citů sice opravdových, ale absolutních. Podařilo se mi falešnou cestou vnitřní pravdivost pocítit, ale překročila jsem tak nejen míru jevištní pravdivosti jako postava, ale i míru sebekontroly ve smyslu schopnosti ovládat sama sebe jako člověk.

*„Těžkopádnost v umění je netvůrčí síla. Na jevišti může existovat pouze jako téma, ale nikdy jako způsob hry. [...] Jinými slovy, vaše postava na jevišti se může pohybovat těžkopádně a neohrabaně a špatně vyslovovat, ale výrazovým prostředkem, který vy jako umělec používáte, musí být vždy jasnost a lehkost.*

*I těžkopádnost musí být hraná s lehkostí. Když se naučíte rozlišovat mezi tím, co hrajete (téma, postava) a jak to hrajete (způsob hry), nebudete nikdy zaměňovat vlastnosti postavy se svými vlastními. [...] Ošklivost vyjádřená na jevišti neestetickými prostředky publikum dráždí. Efekt takového hraní je spíš fyziologický než psychologický. Povznášející vliv umění zůstává v takových případech ochromen. Ale esteticky zahrané nepříjemné téma, postava či situace si zachovávají povznášející moc a publikum inspirují."* <sup>25</sup>

Když se zpětně dívám na video-záznam svého výstupu, je to jako bych sledovala horor – tajím dech a kdybych nevěděla, že jsem to já, měla bych vážný strach, aby se herečka nezabila. Občas jsem si na jevišti i dříve pomohla k naladění na situaci opačným přístupem – pocitem nevycházejícím z nitra směrem ven, ale probuzením emoce skrz tělesnou schránku z venku dovnitř. Musela jsem nicméně velmi obezřetně volit situace, ve kterých si to mohu dovolit a být vnímavá ke svému nitru, aby nenastala prázdnota vnějšího projevu a pouze technické předvádění s absencí vnitřní pravdivosti. Technika je obecně v herectví neskutečně důležitá, nicméně musí jít vždy ruku v ruce s obsahem, aby mohl v hereckém projevu vzniknout dojem autenticity. Divák je nekompromisní a každou nepravdu na jevišti ihned pozná.

Rozhodla jsem se přeskočit fázi finálních úprav neúplné verze připravovaného monodramatu a přesouvám se ve své analýze rovnou na hodnocení mé práce (videonahrávky) pedagogy na konci semestru. Mimo to, že pedagogové oceňují moji práci v takto ztížených podmínkách, dostávám pochvalu za scénografii, jež působila v celku velmi zdařile, a taktéž částečně za režijní a dramaturgickou tvorbu. U části herecké práce mi však vyčítají několik aspektů: Prvním z nich je kvantita a hutnost jevištního jednání, které nestíhali vždy uvnítmat a jež v nich vyvolávaly dojem neustálého napětí – jak hereckého, tak diváckého. Jako druhý aspekt pedagogové problematizují vnější popisnost vykreslení Debořiny nemoci na úkor hloubkového vyjádření podstaty zobrazovaného – pocity osamělosti, nedostatku lásky, touhy po pochopení a svobodě, na jejichž základě by se mohl divák s Deborou ztotožnit. Skládala jsem vedle sebe bravurně propracované nápady, které se v situaci nabízely, avšak ne vždy spolu navzájem souvisely a má postava připadala divákovi

---

<sup>25</sup> M. Čechov. *Hercova cesta/O herecké technice*. s. 147n.



nesrozumitelná. Příliš jsem totiž ulpívala na detailech a unikala mi tak celistvost a smysl dramatu. „*Neboť smysl vždy nějak souvisí s celistvostí v tom, že věci jednotlivé, oddělené či vzdálené k sobě naleznout cestu a – leckdy překvapivé – spojení a propojení.*“<sup>26</sup>

Vytouženého propojení jsem ve své tvorbě bohužel nedosáhla. Vysvětluji si to ale částečně tím, že jsem k celistvé interpretaci své role ani dospět nemohla, jelikož etapa tvorby nebyla uzavřená. Při zkoušení monodramatu jsem dosáhla necelé poloviny díla a bylo pro mě tedy takřka nemožné ho herecky tematizovat. Jednáním a rozehráváním situací pro herce téma i smysl teprve vzniká a nelze ho stanovit dopředu, aniž by postava doopravdy pocítila začátek a konec své cesty. Ve svém projevu jsem tedy spíše tíhla – což pedagogové kritizují jako třetí aspekt – ke snaze ztělesnit celou postavu Debory najednou. Tím jsem ji uzavřela možnost jakéhokoli vývoje a znemožnila i příležitost „průběžného jednání“, o němž ve *Stanislavského metodě herecké práce* hovoří Radovan Lukavský (Lukavský, 1978, s. 66-69).

Stále však věřím tomu, že pokud bych na monodrama dostala více času a možnost ho dokončit spoluprací s režisérem, měla bych velkou šanci dospět k plnohodnotné výpovědi své postavy i přesahu celé inscenace. Za svými nápady si stále stojím, ale přiznávám, že myslet na několik divadelních složek zároveň nebylo opravdu vůbec jednoduché. Neustále jsem kontrolovala, zda je hudba puštěná dostatečně nahlas, všechny rekvizity na správném místě, jak na mě dopadá světlo, jestli tahle věta díky předchozímu škrtu dává vůbec smysl, zda je jednání dostatečně konkrétní.... Především si teď uvědomuji, jak je pohled režiséra z druhé strany neskutečně důležitý a už jen z toho důvodu nemohu jeho funkci jako herečka nikdy plně zastat (jak jsem si naivně sama v začátcích studia myslela). Práce na uměleckém úkolu bez vnějšího pozorovatele, bez kontroly – jež udává směr a drží smysl – je vždycky zavádějící, jelikož je herec odsouzen k posuzování a reflektování své tvorby převážně prostřednictvím vnitřně hmatového vnímání. Sama jsem jako herečka upadla do opakování svých starých chyb, herecké problémy se propojily a snaha vymanit se z jednoho znamenala zároveň konfrontaci s několika dalšími. Tíha zodpovědnosti mít kontrolu nad vším mi však pomohla si uvědomit, jak jsou všechny divadelní složky

---

<sup>26</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 236.

propojené, a vyzkoušet si jako herečka, co obnáší práce na všech ostatních, bylo neskutečně přínosné. Byť jsem si v rámci tvorby této ukázky prošla v rámci studia na DAMU pomyslným dnem (i pedagogové mi to svým hodnocením dali najevo), naplněním obávaného se mi nyní obrovsky ulevilo. Mizí totiž očekávání, s ním i permanentní napětí a já se najednou cítím svobodnější, protože nemám co ztratit. Příští semestr náš ročník čeká první zkoušení v divadle DISK a já mu jdu vstříc se vztyčenou hlavou a čistým štítem.

## 3.2. Instalace izolace

*„Nejvyšší a konečný cíl každého skutečného umělce, ať už pracuje v jakékoli oblasti umění, může být definován jako touha plně a svobodně se vyjádřit.“<sup>27</sup>*

Michail Čechov

### 3.2.1. Tvorba obrazu velkého osobního tématu

Červenec 2021. Zkoušení naší druhé Diskové inscenace zahajujeme netradičně soustředěním v učebním a výcvikovém středisku AMU v Poněšicích. Instalace izolace, kterou jsme jako původně pracovní název nakonec ponechali až do samého finále, se má stát generační výpovědí, inscenací reagující na uplynulý covidový čas, kdy byl každý nucen se konfrontovat s nečekanou realitou omezení svobodného bytí a pohybu. Realitou, která každému dala dostatek příležitostí přemýšlet, odkrýt ta nejhlubší místa v sobě a postavit se tváří v tvář svým myšlenkám, jež se staly nezřídka největším nepřítelem našich stereotypních dnů. Byť se zdá, že tyto časy jsou již naštěstí nenávratně pryč, hořká zkušenost a nedávné vzpomínky v nás zůstávají a my se rozhodli je využít projevem nám nejbližším – tvorbou: Píšeme texty (nutno říci na počátku dokonce nedramatické), vytyčujeme si na soustředění základní myšlenky a tvoříme základ – vlastně nezvyklý pro činoherní katedru divadelní fakulty – pro autorskou divadelní inscenaci. Na počátku celé tvůrčí práce totiž nestojí text, ale téma. Téma, které se postupně formou volných improvizací na zkouškách a individuální cestou každého herce jako tvořitele své postavy přetváří v situace. Podobně jako u zmíněného v předchozí kapitole se tak nyní setkávám s úplně jinou formou tvůrčího procesu, jež jsem doposud jako herečka neznala a musím přiznat, že jsem z ní první dny (i týdny) značně nervózní. Přestože máme nyní – oproti klasickému činohernímu divadlu založenému na interpretaci již vzniklého dramatického textu – absolutně svobodné pole působnosti (obsah, žánr, výrazy, prostředky), byl to vždy právě text, který stál v základu a umožnil nám díky své dramatickosti lépe rozkrýt jednotlivé situace. Myšlenka naprosté volnosti je na počátku lákavá, můžeme stvořit a vložit do každé postavy něco, co je čistě naše, avšak nesmíme zapomenout,

---

<sup>27</sup> M. Čechov. *Hercova cesta/O herecké technice*. s. 159.

že cílem nás všech stále zůstává – stejně jako u divadla interpretačního – přenést a přesáhnout k divákovi téma, které se snažíme různými formami na jevišti zobrazit.

Spolužák Tomáš Čapek se v této naší plánované třídní výpovědi rozhodl ujmout role režiséra a hned v úvodních setkáních nám sděluje myšlenku, že si inscenace neklade za cíl stavět na jasném dějovém oblouku, nýbrž na kreativním rozvíjení situací na základě odlišných postojů absolutně vyhraněných charakterů a jejich vzájemných konfrontací v jednom (nuceně) sdíleném prostoru. Každý z nás si má tedy vytvořit svou vlastní jevištní individualitu a naším přístupem k tématu přijít s vlastním, autentickým, osobním sdělením (pole působnosti se mi tak vedle stránky herecké rozšiřuje také o stránku autorskou a částečně i dramaturgickou). Jelikož považuji upřímnost za svoji silnou stránku, tvořím postavu, která vychází z velké části ze mě. Z těch mnoha odhalení, která jsem popsala i zde ve své práci a jejichž přiznání byla často bolestivá: Poslušnost, sebekontrola, hranice, jistota, dokonalost, strach, nedůvěra, expresivita, sebevědomí. Všechna tato velká osobní témata chci přetvořit v postavu vystavenou překážkám především vlastní hlavy, s jejíž vlastnostmi by se divák mohl ztotožnit.

Mojí velkou výhodou je to, že se s vnitřním světem své postavy nemusím příliš sbližovat, protože je mi důvěrně známý. Víím, jak se její nitro chová v komfortních i nekomfortních situacích, nemusím se postavy ptát na sny, cíle ani motivace. Otázkou však zůstává, jakým způsobem budu svou postavu charakterizovat? „*Charakter figury není jen suma vlastností, je to také způsob jednání a reakcí na vnější podněty. Nejde jen o to, co se vyjevuje, ale také, jak se to vyjevuje.*“<sup>28</sup> Jak jsem již na počátku své práce zmínila, nejdu na jeviště přenést samu sebe, proto si dávám za úkol nalézt její specifický jazyk, jež se stane součástí divadelního obrazu. Na jedné z mnoha tvůrčích debat našeho inscenačního týmu se shodujeme na tom, že není naším cílem hrát přímo o covidu a nechceme tedy, aby se divák na jevišti díval na devět frustrovaných ztroskotanců. Proto přicházíme s nápadem vytvořit naše izolované postavy s jistou mírou nadsázky, se kterou je možné naše osobní téma propojit. Aby se z přirozených postav staly do větší či menší míry postavičky, a to zdůrazněním komických aspektů vycházejících z obrazu vlastních negativních vlastností.

---

<sup>28</sup> O. Krejča. *Divadlo jsou herci*. s. 49.

Rozhodla jsem si ze sebe udělat trošku legraci a vymýšlím fiktivní postavu Valerie Voprcíkové. Valerie je velice snaživá studentka pedagogické fakulty Univerzity Karlovy vypadající spíše jako by šla do školy vůbec poprvé. Nosí růžovou sukýnku a vyžehlenou bílou košili zapnutou až ke krku. Na hlavě má čelenku, aby jí vlasy při učení nepadaly do očí a k outfitu pochopitelně nesmí chybět ani podkolenky v černých balerínkách s mašličkou. Ozdobu a specifičnost celého outfitu tvoří černá látková konstrukce symbolizující školní batůžek, který si nosí všude s sebou a díky němuž chodí neustále narovnaná. Doma jí tomu tatínek totiž od malička učil, a „to, co říká tatínek, je přece vždycky pravda“. Od dětství ji vedl k tomu, že je správné všechno umět, všechno vědět a na všechno mít odpověď. Ona se touto definicí v podstatě doslovně řídí a v konfrontaci s ostatními postavami je až nepřírozeně otravně poučuje o svých nabílovaných pravdách, kterým v podstatě nerozumí ani ona sama. Je to podobně nesnesitelná bytůstka, jako jsem byla před šestnácti lety já, akorát znásobená na dvě stě procent.

Obrázek č.1: Instalace izolace



Zdroj: Ranaji Deb, 14.9.2021

Zde přikládám pro ukázkou seznam úkolů z Valeriina deníčku, které jsem jí pro potřeby inscenace vymyslela – jako příklad jejího způsobu přemýšlení fungujícího na principu spíše dokonale fungujícího stroje (některé z nich jsme dokonce v inscenaci použili):

#### VALERIINY ÚKOLY PRO DNEŠNÍ DEN:

1. Najít si dva nové kamarády
2. Udělat někomu radost vtipným vtipem
3. Zasmát se alespoň 3x
4. Překvapit někoho svou inteligencí
5. Být zajímavá, když chci
6. Překonat jeden svůj strach (dva, když to stihnu)
7. Vytvořit cestu k sebelásce – pod úkoly:
  - a. Pohladit se po obědě
  - b. Říct sama sobě: Jsi výborná
8. Zjistit příčinu své nevyspělosti
9. Objevit svůj velký talent v cizích jazycích
10. Zajistit, aby mě měli rádi alespoň 4 z 8 lidí

Nepopiratelnost její vykloubenosti – zakládající se na neúměrné cílevědomosti konfrontované s dětskou naivitou – jsem se rozhodla na jevišti projevit prostřednictvím vědomé expresivity a urychlenosti slovního i mimoslovního jednání. Nechci Valerii ještě předem vymýšlet specifickou gestikulaci ani způsob pohybu – vše si nechávám až pro přirozený vývoj při zkouškách v prostoru, avšak tento vnitřní tlak postavy projevujícího se navenek neadekvátní měrou se může stát živnou půdou pro rozehrávání situací již v počátečním vývoji zkoušení. Pochopitelně si jako Nikol musím dávat pozor na míru stylizace, jelikož mám sama při hraní k expresivním projevům sklony a u postavy Debory Blauové jsem si touto nepozorností nemálo vylámala zuby. Mým cílem spolu s ostatními je touto cestou najít způsob, jak velké osobní téma zobrazit prostřednictvím typového zařazení, aby výslednou podobou postavy vznikl zapadající střípek do celistvého intenzivního tvaru hry, jež si zakládá na osobitém způsobu inscenování tématu neustálým střídáním vážného a komického.

### 3.2.2. Práce s vnímáním prostoru a možnosti rozehrávání

Začínají první prostorové zkoušky. Oproti předchozím inscenacím, kdy jsme měli pro potřeby hry postavené na jevišti velké scénograficky složité konstrukce, se nyní setkáváme s prostorem velice minimalistickým – čistě náznakovým. Dostáváme k dispozici pouze vědomí bíle vyznačené čtvercové plochy umístěné téměř po celém prostoru jeviště a trojrozměrné abstraktní hranaté objekty různých velikostí určené pro každou postavu ve hře. Ohraničení bílé plochy pod námi rozumím jako funkci znaku uzavřenosti všech postav, která symbolizuje jak izolaci doslovnou, tak v přeneseném významu izolaci duševní (ostatně podobný scénografický symbol jsem uplatnila i u výše zmíněného monodramatu). Avšak geometrické kvádry a krychle jsou při prvním pohledu symbolicky téměř nedefinovatelné. Tato nedefinovatelnost je pro nás pro herce však vytvořena vědomě, a to především jako prostředek při tvorbě umožňující dostatečný prostor improvizaci a rozehrávání jednotlivých situací a obrazů, jež jsou zatím načrtnuty pouze nahodilými nápady. Režisérova funkce je zde spíše funkcí „fixátora“, který naše nápady sbírá, skládá je dohromady a vybírá ty situace a prostředky, které by se v rámci režijního záměru k vyjádření tématu mohly hodit. Podstatu herecké improvizace dle mého velmi trefně popisuje ve své knize Josef Vinař:

*„Hereckou improvizací rozumíme takovou techniku, která z pohledu diváka je nepřipravená, těžko předvídatelná, která vzniká a rozvíjí se vlastními poukazy hry samé. Technika improvizace tedy nějak souvisí s hravostí. Hravost a improvizace jsou nástrojem i součástí tvořivosti, kreativity. Tuto techniku lze rozdělovat podle zaměření improvizujících na druhy improvizací. Textová, slovní improvizace vzniká na základě předchozí vymezené osnovy za okolnosti rozdělení funkcí improvizujících. A opakem je improvizace postavená na zdrojích fyzického výrazu, využívající a rozvíjející mimoslovní jazyk těla.“*<sup>29</sup>

My pro účel naší inscenace využíváme oba z výše zmíněných druhů. Na počátku celé „show“ dostávají jednotlivé postavy za úkol se tou nejlepší verzí sebe sama divákům mimoslovně představit. Každý se tak nepřírozeně nakrucuje na svém hranatém

---

<sup>29</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 220n.

objektu značící jakousi vlastní soukromou sféru a napjatě očekává, co se bude dít dál. Já jako Valerie předpokládám, že jsem se stala vyvolenou pro tuto show díky výbornému vysvědčení, a tak se můj stylizovaný projev skládá z imitace neustálého nasazování batůžku a soutěživého hlášení třídní „šprtky“, co si přeje říct všem nahlas správnou odpověď.

Zlom však přichází hned na počátku celého pomyslného příběhu, protože se najednou – jak konstatuje jedna z figur dámského osazenstva Adéla Vyndaná – „nic neděje“. Toto je náš výchozí bod, na jehož základě začínáme stavět první cvičení založené na slovní improvizaci: Jak se s tímto zjištěním „ničeho“ vypořádat. Protichůdné názory absolutně vyhraněných charakterů nám můžou dopomoci vytvářet konflikt, což se opět stává živnou půdou pro jednání a podrobnější vykreslení jednotlivých postav. Cílem té moje je být natolik jiná (v již zmíněném slova smyslu), abych od sebe odehnala veškerý kontakt ostatních, který by se zpočátku nabízel.

Přiznávám, že improvizace nikdy nebyla mojí silnou stránkou, respektive se mi během studia stala noční můrou. Při každé příležitosti improvizovat jsem nakonec do svého herectví zapojila logické uvažování – na němž především se improvizace právě nezakládá – a zablokovalo mě to. K prozření jsem došla až na hodinách předmětu Dialogického jednání s vnitřním partnerem na katedře autorské tvorby divadelní fakulty, který jsem se rozhodla na popud našeho vedoucího ročníku Mgr. Daniela Hrbka Ph.D. jeden semestr absolvovat. Předmět mi dal možnost nahlédnout do sebe a poznat, jak velká kreativní síla se ve mně ukrývá a jak moc ji často zapuzuji svým chtíčem a tvrdohlavostí.

Nyní při zkoušení Instalace izolace dostávám novou příležitost znovu v sobě probudit odvahu a uslyšet ten vnitřní hlas ve mně. Na hodinách Dialogického jednání jsem vždy dostala prostor určený jen pro sebe, nyní nás je však na jevišti devět. Devět krajně vyhraněných postav, které po celou dobu trvání inscenace neslezou z jeviště. Občas se tedy člověku v rámci snahy rozehrát situaci stává, že se nevědomky snaží prosadit sebe na úkor těch druhých a dospěje nakonec k výsledku, že při projevu opakuje jedna a ta samá témata dokola (nevšimla jsem si tohoto jevu jen u sebe, ale i u svých spolužáků). Ku pomoci nám v tuto chvíli jsou nové tvůrčí impulzy, které pravidelně dostáváme od režiséra zadáváním nových okolností. Jedním z nich je



například úkol: „Snažte se dostat nějakým způsobem z vyhraněného prostoru ven.“ Všichni tedy začínáme zkoumat prostor, hledat východiska a klást si otázku, zda existuje někde cesta. Každý z nás se k této situaci pochopitelně staví jinak, ale podstatné je, že to v nás vyvolalo představivost a rozproudilo improvizaci postavenou na mimoslovním jednání. Začínáme se tak vůbec poprvé vztahovat a vymezovat k určenému prostoru – a především ho tematizovat.

Přirozeně se na jedné ze zkoušek vyjevuje moment, kdy si jako postavy uvědomíme, že se za tou pomyslnou hranicí plochy, kterou není možné překročit, něco skrývá. Něco, co nás pravděpodobně ovládá a často se tak obracíme k divákům jako k tomu „něčemu“, co má možnost ovlivnit naše působení v uzavřeném světě reality show, která se nekoná. Nakonec se nám tento moment zdá doslovný a – jako mnoho dalších – ho v inscenaci nevyužijeme, ale minimálně nás přivedl ke zjištění, že nějaká interakce s divákem, který stojí jakoby nad námi a vše sleduje prostřednictvím pohodlí své televizní obrazovky, být musí. Jednou z nich je například situace, kdy si všechny postavy do tváří diváků téměř jako v aplikaci objednávané jídlo, či podcast Nová zkušenost, s níž postava Honzy Hruše přibližuje divákům jednotlivé charaktery celé show a opakovaně oslovuje diváky jako své sledovatele („...i ty lidi, co se na to teď koukaj, jsou ti úplně ukradený.“).

Během zkoušení objevujeme prostřednictvím improvizace tolik různých postupů a možností hereckého rozehrávání. Já si přicházím na způsob chůze mé postavy, rytmus, typická gesta, jež Valerii charakterizují: Neustálé uhlazování už tak rovných vlasů, dětské dupání a ruce v pěstičkách, když se něco nepodaří, a především až obsedantně křečovité držení svého „školního batůžku“, jenž je jí zároveň vězením. Nejen mě, ale i ostatní spolužáky rozehrávání často přivádí k nápadům, které by v nás rozumové úvahy v životě nevzbudily. Inscenace se tak tvaruje vlastně úplně jiným směrem, než jsme si původně v prvních setkáních u stolu nastínili a já začínám vůbec poprvé přijímat „nevědomé“ jako novou formu tvorby a chápat kouzlo a smysl tohoto procesu, který se v podstatě až do fáze finálního fixování nemůže stát stereotypním. Původně nedefinovatelné rekvizity využíváme na desítky jedinečných způsobů: Jednou se z objektů stane čekací řada pro účast v podcastu Nová zkušenost, jindy se útvary promění ve stupně vítězů, potřetí je například díra v kvádru využívána jako záchod. Konkrétně pro moji postavu Valerie se kvádr stává znakem pro

vymezenou komfortní zónu, kterou nehodlá opustit a kterou si v případě nutnosti pohybu nosí všichni všude s sebou. I z tohoto důvodu je scéna díky různému rozložení objektů v podstatě v každé situaci jiná. „Znakové (představující) funkce dekorace a nářadí jsou určeny teprve hercovým pohybem nebo způsobem, jak jich herec použije, ale ani potom není představující funkce jednoznačná.“<sup>30</sup> Jelikož také při zkoušení často narážíme na nedostatek scénografických prostředků k jasnému definování prostoru, sami se v těchto chvílích jako herci stáváme znakem pro prostorové umístění (Honzl, 1956, s. 252): Ať už to je obecnostvo přihlížející u soudu, či znak divoké řeky, jež vytváříme pohyby našeho těla připomínající rozbouřené vlny za doprovodu hudebních a světelných efektů. Stejně tak v každé akci založené na roboticky opakovaných pohybech opouštíme svou hereckou postavu a stáváme se nositeli metaforického zobrazení uzavřenosti nebo – jak zmiňuje v monologu postava Leoše Skalky - „psů na vodítku“. V žádné ze situací se totiž jako postavy nemáme kam schovat. Zákulisí neexistuje, vše se odehrává v jevištním prostoru před zraky diváků tady a teď.

Velká scénografická změna a možnost postavám schovat se se objeví až na samotném konci představení, a to konkrétně když z propadla uprostřed jeviště vystoupá nahoru obrovská skleněná vitrína, do kterého si všechny postavy postupně vlezeme a za pozvolného zhasínání světel končí celé představení. Její význam není v představení dovysvětlen, je též veskrze symbolický, ale při jeho vytváření pracujeme s metaforou: „Zavřít se do vlastní hlavy, protože tam není realita.“ Nakonec jsme tuto větu z finální podoby inscenace odstranili a ponechali tak konec pouze náznakový.

---

<sup>30</sup> Jindřich Honzl. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956, s. 249.

Obrázek č.2: Instalace izolace



Zdroj: Ranaji Deb, 16.9.2021

Obrázek č.3: Instalace izolace



Zdroj: Ranaji Deb, 16.9.2021

### 3.2.3. Dialogický monolog a pozorování jako cesta k odstupu

Proces tvorby pokračuje do další fáze a rozehrávání krátkých situací se postupně mění ve zkoušky založené na jejich propojování do větších celků. Děj inscenace se staví chronologicky prostřednictvím krátkých epizod, které jsou téměř pravidelně prokládané pohybovými a hudebními vložkami. Princip vytváření děje však zůstává v tomto smyslu činoherní – rozvíjí se na základě jednání a inscenace tak nepozbývá své dramatickosti. Jazyk a slovo zde hraje velmi důležitou roli, a to hlavně z důvodu hry se slovy a slovními významy, a vědomého doslovného humoru jednotlivých charakterů. Moje postava Valerie není výjimkou. Její slovní jednání charakterizují především série poučných promluv – připomínající školní učebnicové lekce –, jejichž prostřednictvím nahlas radí sama sobě, jak obstát v životních zkouškách, aniž vůbec tuší, že ji přitom ostatní pozorují. Svou promluvu začíná vždy sebe-oslovením: „Vali Vali Valinko...” a končí konkrétním úkolem, který si vytyčí jako svůj nejbližší cíl:

*„Vali, Vali, Valinko. Problém. Tvůj neúspěch v angličtině je prozrazen. Ale nezoufej. Tvým úkolem je nyní dohnat všechny nedostatky, jít vstříc svým cílům a na konci si pořádně zatleskat.“*

V jistém slova smyslu se její jednání v situacích však od ostatních liší. Většinu hracího času totiž u ní nedochází k interakci s žádnou další postavou. Přestože je nás na jevišti devět, Valerie je v podstatě stále sama. Je tedy odkázána především sama na sebe a donucena se vyrovnávat spíše s vnitřními než s vnějšími impulzy. To pro mé „já“ není vůbec jednoduché, jelikož si k aktivizaci mého nitra většinou nemůžu dopomoci zaměřením pozornosti na vnější cíl a místo toho musím hledat zdroj emoční energie v sobě. Především se tato překážka týká stěžejního Valeriina monologu, se kterým na zkouškách neustále zápasím. Jedná se o monolog, kdy se má postava snažit pochopit, v čem je problém: Proč ji lidé nepřijímají, proč se jí nedaří, když se přitom tak moc snaží. Tento monolog jsem napsala pro účel hry a pro svou postavu, nicméně do velké míry reflektuje moje vlastní pocity – o svobodě, o identitě a jejím hledání, což jsou témata provázející mou bytost v podstatě celým studiem na této škole. Když si ale monolog na zkoušce znovu čtu a chci ho tvůrčím přístupem ztvárnit na jevišti, nevím jak. Jsem si vědoma, že text a jeho potenciál by měl být na jevišti teprve rozkrýváán,

konkretizován, já mám nicméně dojem, že tím, co jsem napsala, bylo už vše vlastně řečeno a nemám tu vnitřní potřebu s ním pracovat a nějakým způsobem ho měnit. Náš pedagog doc. Mgr. Tomáš Pavelka se mi snaží vysvětlit, že kámen úrazu tkví především v optice, jakou se na text dívám. Já jsem nikdy dříve s vlastním textem nepracovala, a proto dělám tu chybu, že na jednotlivé myšlenky nenahlížím jako tvůrce, nýbrž jako Nikol, pro níž se monolog zpočátku stal prostředkem terapie. Osobní zaujatost mě brzdí v možnosti uchopit téma i jinak a souvisí tak se způsobem hereckého projevu. Místo jednání se dojímám, načež se dojímám tím, jak se dojímám, ale s těmi hereckými „druhotnými“ city, ke kterým by měl herec směřovat především (Vinař, 2017, s. 148), to nemá nic společného.

*„[...] eliminaci odstupů [...] můžeme považovat za vážnou překážku uměleckého vnímání. Takové vnímání se totiž přímo zakládá na specifickém spojení vcítění s odstupem, a tím zde nemyslím demonstrativní ukazování postavy jako určitý krajní případ, ale to, co vždycky přímo souvisí s hercovým tvůrčím přínosem. Teprve to také umožňuje divákovi, aby on sám – a to je podmínkou uměleckého vnímání vyžadujícího rovněž určitý odstup – v průběhu představení vznikající obraz dotvářel, a tak se stal jeho spoluautorem; [...].“<sup>31</sup>*

Abych byla schopna žít svou postavou a zároveň si získat potřebný nadhled nad situací, nesmím od sebe syntézu ztotožnění a odstupů oddělit. Tomu rozumím. Jsem si vědoma, že schopnost organizovat vlastní projev z odstupů je též součástí profesionality herce, avšak já momentálně nemám zpracované ani mé vlastní pocity, natož abych byla schopna stát se pozorovatelem reflektující situaci zvenčí. Ve většině případů spíše citům podléhám a neposkytuji potenciálnímu pozorovateli ve mně nadhled a prostor, jenž umožňuje herci v postavě dýchat a všimnout si potřebných nových možností interpretace. Znovu si tedy sedám nad textem a rozebírám jeho základní principy, abych na monolog získala nový – tvůrčí – pohled umožňující při realizaci dosažení odstupů v roli. Uvědomuji si, že postava Valerie se v této promluvě poprvé dostává do konfliktu se svým rádcem a soudcem. Ze zbytku sil se jako poslední přeživší drží symbolického úkolu nepolevit v chůzi nahoru a dolů po své kostce a zveřejňuje svůj vnitřní monolog, jenž jí momentálně běží v hlavě. Jako by

---

<sup>31</sup> J. Vostrý. *O hercích a herectví*. s. 64.

se v jejím nitru právě přelo několik hlasů, kdy jeden jí říká: „Zastav se, zastav se, je to přece logické ne? Nemá to žádný smysl.“ A ten druhý by i chtěl zastavit, ale: „Nejde to. Já nevím jak, nechápeš?“ Načež docházím k poznatku, že Valeriin monolog je v podstatě dialogem. Dialogem, resp. dialogickým monologem, ve kterém impulzy nepřicházejí od hereckých partnerů, nýbrž ode mě samotné. Textová forma umožňující postavě dostat se do konfliktu se pro mě najednou stává tak užitečnou, poskytuje mi totiž příležitost jednat prostřednictvím neustálého zpochybňování něčeho původně jasného:

*„Člověk, kterej se chce poznávat, učit se, bejt.“ „Bejt svobodnej!“ „Je tohle svoboda?“ „Vlastně jo.“ „Ne není. Svoboda je volnost, prostor, možnost pohybovat se.“ „Proč je to tak.. těsný?“*

Obrázek č.4: Instalace izolace



Zdroj: Ranaji Deb, 16.9.2021

Již nevidím Valeriin monolog pouze jako jednotný projev sebelítosti a nepochopení, nýbrž jako mnoho přerušujících se asociací, jež přirozeně vyvstávají na povrch a propojují se nebo konfrontují s tendencí předešlou. Neustále tak nacházím šance vidět nové a nové cíle, což mé jednání činí mnohem svobodnější, pestřejší a dynamičtější. Monolog konečně nabývá na významu a dere se na povrch postava. Postava jako jakási vědomá prasklina dokonalé masky (symbolizující v podstatě masku mě jako Nikol na počátku studia na této škole), která ukazuje, co se skrývá za tou nepříjemně upovídanou hysterickou holčičkou v sukničce a balerínkách. Toto sebe-prozrazení následně opět schovávám za masku a vyvolávám tak pocit v divákovi, že se jednalo pouze o divadelní obraz. Obraz, který mi umožnil získat odstup a prostor a dotvořil tu celistvost postavy, jež bychom mohli nazvat tematizací.

#### 3.2.4. Zkratkou a přítomností k pochopení jevištního času

*„A tak se naše společnost přeformovala v to, že bejt špatnej, je vlastně žádoucí. Protože je to přece strašně zajímavý! Bud' zlej, nepořádněj, neposlušnej, vychcanej, egoistickej, drzej, namyšleněj, škodolibej, bezohlednej, manipulativní. Jooo to je to slovo!! Manipulativní. Bud' manipulativní a budeme tě milovat! A pak tady stojíš se svýma samýma jedničkama a cítíš, že jsi byla celej život ale úplně špatně. Napadá tě, proč ti to nikdo neřekl? A proč by ti to někdo říkal? Každěj si jede na vlastní triko, to nevíš? A v tu chvíli si uvědomíš, v čem tkví vlastně ta tvoje vytoužená svoboda. Že to není ten duhovej svět, kterej vidíš skrz růžový brejle. Že dokáže bejt taky pěkně krutej, protože jsi v něm sama. Ten komfort, kdy tě někdo vodil za ručičku, se vytrácí a ty si říkáš, a chci to vlastně? Chci bejt zodpovědná jen za svoje vlastní činy za cenu toho, že když to poseru, můžu bejt naštvaná jen sama na sebe? To je ta svoboda. Kdy nepotřebuješ ty ostatní, aby ti říkali: Pozor spadneš! A ty spadneš. Ale jdeš dál, protože víš, že to k tomu patří. Když dokážeš bejt sám se sebou a stačí ti to. Svoboda je to, když si uvědomíš, že růžový brejle vlastně neexistujou. Že tu růžovou se musíš naučit vidět bez nich. A to chvíli trvá, vždyť ti ty brejle nabízí na každým rohu. A dokonce ve slevě! Dvě za cenu jedný! To chceš! Dvojnásobná dávka! Topíš se v tý růžový barvě a voláš: To je vonoooo! A můžu i fialový??? Zelený? Tygrovanýýý!! Chci je všechny! Prosíím, já vám je vrátim, fakt! Cítíš se skvěle, nemusíš myslet na nic! Vezmeš brejle a víš přesně, co máš dělat!*

*No jenže pak přijde chvíle, kdy si pro ně přijdou, protože ... nejsou tvoje. A většinou přesně ve chvíli, kdy je nejvíc potřebuješ. Upadáš do depresí a někdy trvá celý život, než si uvědomíš, že to není jejich chyba, že ti ty brejle prodali, ale tvoje, žes je koupil. A ty se neustále ženeš za něčím, čemu říkáš svoboda, za pomocným lanem, který nemá konec. Všechno v životě má rub a líc. Je krásný dokázat to lano pustit a být svobodnej, akorát že ti předtím nikdo neřekl, že se v těch vlnách fakt těžko plave."*

Tento monolog jsem napsala pro účel naší inscenace a není třeba k němu myslím nic dodávat. Snad jen, že nejlépe vystihuje můj tehdejší pohled na svobodu jako takovou. Jelikož se tvorba textu a dramaturgie Instalace izolace zakládá na tvůrčí práci nás všech, vymyslela a vyprodukovala jsem nespočet materiálu, který bych do vytváření postavy Valerie a její vývoj ve hře mohla využít. Ať už se jedná o monology, písničky, choreografie, načrtnuté situace – to vše postupně dotváří její charakter a pomyslný dramatický oblouk. Za jeho velmi podstatnou a nosnou část považuji situaci, která výše zmíněnému monologu o svobodě předchází: Valerie přichází – na základě stanoveného cíle „Najít si dva nové kamarády“ - za postavou Ibize a touží se mu svými naučenými metodami šikovné žákyně přiblížit a přizpůsobit jeho myšlení. Ibiza vyžívající se ve svém egoismu, potažmo narcismu spojeným se světem sociálních sítí, dává pobaveně Valerii osvobozující rady do života, jež se ona snaží doslovně plnit. Otrocky opakuje po Ibize jeho výroky domněle zajišťující popularitu a uznání:

*„Valerie Voprcíková, 23 let, fakt skvělá. Stvořena pro mezilidskou komunikaci. Nenápadná a tichá, ale skrývá v sobě dračici, která to umí rozjet. Nebrání se alkoholu ani lehkým drogám. Tajemná, komunikativní, inteligentní a ohebná! Ráda plácá muže mokrou okurkou po zádech a touží po lásce na celý život. Se stejnou energií, kterou vloží do role playu v latexovém humřím kostýmu vám připraví večeři dle vašeho gusta s věčným úsměvem na tváři. Není muž ani žena kteří by o ni nestáli. Kdo by totiž nestál o dokonalost, ve které jsou zastoupeny všechny vaše skryté touhy?“*

Zpočátku Valerie pouze nechápavě vyslovuje cizí, nic neříkající repliky, avšak zlom přichází ve chvíli, kdy se před očima diváků začíná její postava až fyzicky měnit a za doprovodu nepřirozených pohybů a modelingových pozic přijímat výroky za své. Svou show zakončuje v nemravně vypadající poloze vykonávající přede všemi zúčastněnými imitaci orálního sexu a až tehdy si uvědomí své překročení hranice



sebe-ovládání, ale i morálky a mravních zásad. Tato hraniční situace ji donutí vystrčit hlavu z pomyslné bubliny a jejím důsledkem vůbec poprvé skutečně pochopí, co se skrývá pod tím nedosažitelným cílem svobody.

Proč jsem se ale rozhodla celý tento Valeriin vývoj a oblouk sdílet právě v této práci? K mému překvapení se nakonec veškerý výše zmíněný materiál rozhodl režisér ve finálních fázích zkoušení vyřadit. Musím přiznat, že mě to osobně velmi zasáhlo a mám dojem, že eliminací valné většiny prostoru, jež byl ve hře Valerii původně dán, nebude nyní možné oblouku dosáhnout. Postava mi připadá najednou absolutně plochá, chybí mi ve vývoji ten princip procitnutí a pochopení na základě extrémní pokřivené situace a střípky mozaiky se mi už nedaří pospojovat. Zbývají necelé dva týdny do premiéry a já nenacházím východisko k tomu učinit jednání celistvým.

Umět přijmout změnu – být ne vždy ve vlastní prospěch – vnímám jako něco, co by se herec měl naučit, jelikož ho to bude provázet celým divadelním i nedivadelním životem. Je mi myslím pochopitelné, že herce mrzí nevyužitá tvůrčí práce, jíž dal tolik úsilí a času, přesto je divadlo věcí spolupráce a jedincův herecký výtvar je pouze jednou – byť významnou – součástí celku, vůči kterému by měl své osobní záměry a potřeby vždy upozadit. Těmito větami se v herecké šatně snažím v slzách objasnit svému egu důvody celé situace a ten domnělý pocit nespravedlnosti přetvořit v něco přínosného. Zdání nedostatku prostoru v mém podvědomí však stále ulpívá a následkem toho se při zkoušení snažím čas daný mé postavě nevědomky rozšířit. V monologu – zmíněném v předešlé kapitole – dělám nesmyslné pauzy, prodlužuji mezeru před začátky mých promluv a celkově nyní slovům a myšlenkám dávám mnohem větší váhu bez ohledu na tempo a souhru – pravděpodobně jako kompenzaci za eliminaci veškerého vývoje. Více než ku prospěchu je mi to ale spíše ke škodě a necítím se dobře už ani v tom málu, co postavě mohu přinést. Neustále z řad diváků slýchávám větu: „Navazuj! Zrychli!“ A neuvědomuji si, že svým herectvím retarduji nejen temporytmus své postavy, ale zároveň i celé inscenace. „[...] každá situace má svůj „určený“ čas. Má jisté celkové penzum času a jeho niterné rytmické rozložení, význam, porozumění. Jeho nedokročení či překročení situaci přetváří ve významově jinou. Či ji dokonce ničí.“<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 176.

Půvab a specifičnost Instalace izolace je založena především právě na práci s rytmem – hudba zde hraje velmi výraznou roli a je přítomna nejen v úsecích sloužících jako časový odstup mezi jednotlivými situacemi, ale často hraje i souběžně s hereckou akcí. O to více musím jako herečka vnímat zásadní odlišnost mezi jevištním a reálným časem a s jeho dynamikou a možnostmi citlivě nakládat. Každá pauza musí nést svůj význam, aby ticho vyvstalo v plné hodnotě a mé jednání nebylo vzhledem k individualistické bezohlednosti hluché a prázdné. Netušila jsem, že dramaturgická zkratka, jež byla mé postavě vytvořena, se právě uplatnila vidinou prospěchu celku na základě temporytmického sjednocení a dramaturgického oblouku inscenace. Epizodický děj hry už sám svědčí o tom, že celá inscenace je zkratka a občas stačí jen náznak, nikoli doslovnost pro pocit hercovy celistvosti nastudovaného výkonu. Přestože v postavě Valerie postrádám eliminovaný dramatický oblouk, respektuji tak režisérovo rozhodnutí a uvědomuji si, že například monolog o svobodě (zmíněný na počátku této kapitoly) se přece jen stal přirozeným rozvinutím předešlého monologu a jevil se tedy i jako očekávaný. Divadlo má divákovi pokládat otázky, vzbuzovat k zamyšlení, nikoli vnucovat odpovědi svou ucelenou představou. Jeho kouzlo spočívá v komunikaci – iniciativa tvůrců vyvolá impulz k diskusi a následně je už na divákovi, zda si divadelní podnět dosloví a dovysvětlí sám.

Mým úkolem je nyní vnímat zkratku jako příležitost k plnohodnotnému sdělení a využít maximum jeho významu v minimu času, v prostoru, který mi je dán. Jak ale odhadnout to správné penzum bezpodmínečně nutného času pro odpovídající jednání v dané situaci? Kdy je ten pravý okamžik odpovědět, zareagovat, jednat?

*„Jde v prvé řadě o to, být „v přítomnosti“. [...] Teprve z tohoto pocitu se může zrodit okamžik a výjimečně i okamžik výjimečný. Ten správný okamžik nevolíme sami, je to ono porozumění „ted“. [...] Výjimečný okamžik volí za nás, pokud se mu podvolíme. Vrcholný a nejvýznačnější poměr porozumění času je okamžik „zde“. Jedině „zde“ se čas může dotknout věčnosti.“* <sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. s. 125.

Josef Vinař tento okamžik pojmenovává slovem „kairos“: „*Terén, v němž se rodí kairos, se v rozmanité divadelní terminologii skrývá pod názvy „naprostá přirozenost“, „spontánnost“, „přírodnost“, „pudovost“ [...].*“<sup>34</sup> Pochopila jsem, že jeho jedinečnost tkví právě v tom, že jde o okamžik prchavý. Když impulz herec neuposlechne – nenechá se vtáhnout do světa přítomnosti a své jednání oddálí nebo zbrzdí – ono „*ted*“ se rozplyne a hercova domnělá existence na jevišti je opět pouze jenom hraním. Napětí poklesne a situace i její temporytmus se ztrácí. Ať jsem se ale kdy snažila o tuto přítomnost usilovat, nikdy se mi to v tom momentě nepodařilo. Touha být přítomná se stala spíš ukázkou toho, že jsem přítomná skutečně nebyla. Když se nad tím teď zamyslím, je to vlastně neskutečně paradoxní – jak mohu usilovat o něco, čím *de facto* už dávno jsem? Moje zkušenost mě přesvědčila o tom, že vymyšlením ani usilováním nic nezískám. Sama vycítím adekvátní míru i správný okamžik pro jednání, když veškerou energii budu směřovat k tomu, co se děje na jevišti okolo mě, a organickou silou pozornosti tak reagovat v rámci postavy na podněty tady a teď. Především z těchto malých – zdánlivě bezvýznamných – podnětů vyvěrají ty silné autentické okamžiky svobody, kdy se na jevišti cítím plnohodnotná, ať už je mé postavě v inscenaci ve finále dán jakkoli velký prostor.

### 3.2.5. Zkoušky, představení a reprízy

Instalace izolace se mi stala zkušeností z mnoha pohledů novou a jedinečnou. Ať už to byl zmíněný alternativní přístup k tvorbě nebo cesta k zobrazení velkého osobního tématu na jevišti. Zpětně ale vnímám jako největší přínos pro můj budoucí vývoj to, že jsem dostala vůbec poprvé možnost poznat, jaké to je na jevišti hrát. Nikoli zkoušet, nikoli připravovat několik oddělených – na sebe nenavazujících – situací na klauzury, ale hrát. Možnost v sobě znovu probouzet – již nalezenou a ucelenou – postavu a opakovaně prožívat její život ve hře. Reprízovat.

*„Zkoušení je ve své podstatě jiná činnost než hraní. Pochopit a praktikovat tento rozdíl patří k nejdůležitějším zásadám správně pojímané herecké profese. Příprava je*

---

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 126.

*zkoušení způsobů, jak herci spolehlivě uvolňovat cestu k uměleckému výkonu při představení. Jde o usilování uvědomělé, přísné a často drsné k sobě i k okolí."* <sup>35</sup>

Já často tyto dvě činnosti často zaměňovala. Úspěšně nalezené jednání na zkoušce jsem si zafixovala, další zkoušku zopakovala, a ne té třetí už jsem si říkala: „Co dalšího tam mám ještě hledat?“ Už jsem se pomalu těšila na to, až přijde konečně ten moment „hraní“, kdy nebudu muset znovu něco nového nacházet. Poprvé v Disku s premiérou Instalace izolace tento kýžený moment přišel. Otevřené, neukotvené situace jsme v generálovém týdnu upevnili a já byla na okamžik spokojená. K mému překvapení se však po několika reprízách ukázalo, že jenom „hraní“ ani při představení nestačí. Mé jednání je mrtvé. Totéž, co v předešlé repríze fungovalo, se bortí, a já se v zoufalé snaze obnovit funkčnost situace uchyluji ke známým konvencím. Došlo mi tak, že princip pravdy musím neustále obcerstvovat. Přestože hledím na můj herecký projev při představení jinou perspektivou než u zkoušek, vzhledem k charakteru a podstatě divadla nebude můj herecký výkon vlastně ukončen nikdy. To, že se totiž pravdy dotknu jednou, neznamena, že se tak opakováním navyklého standardu stane pokaždé. Mé naladění, naladění partnera i celkové naladění publika může být v návaznosti na dané okolnosti dne každou reprízu jiné a já si v sobě musím vypěstovat schopnost nikoli zopakovat, ale znovu v sobě oživit představu, ke které se mi prostřednictvím zkoušek již jednou podařilo proniknout. Představu, která musí zůstat otevřená, hledající, směřující – právě pro svou schopnost přizpůsobit se jedinečnosti každé reprízy. Postava koneckonců vše vidí a cítí poprvé. Proto by i zkoušení mělo do poslední chvíle herci dovolit příchod náhlých tvůrčích vnuknutí. Tato vnuknutí mi umožní uvidět nové úhly pohledu pro dotvoření pevných základů mé postavy – aby se nezbortila, když ji budu potřebovat večer znovu postavit.

Upřímně a s radostí připouštím, že tolik zkušeností, co mi zatím přinesly reprízy Instalace izolace, mi zatím nedalo ještě žádné doposud zažité zkoušení. Prošla jsem si v rámci jednoho roku několika různými fázemi. První z nich bylo již zmíněné opakování výsledku předchozí reprízy. Pamatuji si, že v prvních pár měsících pro mě bylo hraní této inscenace zdrojem velkého stresu, neustále jsem si těsně před

---

<sup>35</sup> O. Krejča. *Divadlo jsou herci*. s. 31.

představením opakovala text, byla jsem skoro posedlá strachem, že něco zapomenou. Držela se mě stále touha *být si jistá* vším, co se na jevišti odehraje. Následně přišla pochopitelně fáze stagnace. Uvízla jsem v pocitu, že svou postavu už znám. Neměla jsem potřebu hledat v postavě a situacích něco nového a představení se tak pro mě stala spíše rutinou. Chyběla mi zvědavost. Jeden večer však přišel zlom a já si uvědomila, že situaci v monologu, kterou jsem pokaždé hrála jedním způsobem, můžu dnes zahrát i jinak. Konkrétně se jednalo o místo, kde mluvím o nemožnosti rezignovat na něco, na čem mi záleží. Vždycky jsem v této chvíli hystericky křičela do diváků, ale tentokrát mi najednou připadlo nepravdivé přidávat na hlase, a tak jsem ve své tenzi ubrala a řekla větu naopak úplně rovně. Přítomnost byla zpátky. Byl to správný pocit a já cítila opět živost a autenticitu při představení. Neznamenal to, že by původní volba jednat v této situaci pod tlakem a se silnou dynamikou ve výrazu byla nesprávná, avšak byl to přežitek dávno nalezené pravdy, která se již několik repríz nazpět stala oproti autentickému jednání pouze mechanickým opakováním.

Nastala fáze, která mi rozevřela prostor nekonečných možností. Již vyšlapané cesty jsem začala nahrazovat jinými, které jsem dříve ani neviděla, a pociťovala štěstí z vlastní proměny. Vůbec poprvé jsem si k mému překvapení začala užívat improvizaci na jevišti a těšit se na to, co nečekaného mi přinese dnešní večer. Má postava se tak konečně začala vyvíjet. Je možné, že na pozdní příchod této fáze měl vliv především ojedinělý proces zkoušení – pamatuji si, že finální text inscenace jsme všichni herci dostali až několik dní před premiérou a já se tedy hereckou stránkou začala naplno zabírat až v generálovém týdnu, kdy už jsem znala a naplno pociťovala sled jednotlivých situací a mohla tak na postavu nahlížet v její celistvosti. Do vyšší úrovně herecké práce muselo tedy mé herecké já nejprve dozrát, aby bylo schopné uvěřit svým bezprostředním pocitům a připustit si svou nevědomost v postavě, kterou důvěrně znám. Stokrát jsem se předtím mohla přetrhnout, abych v divákovi svou replikou vyvolala smích. Nikdy se tak nestalo. Načež v té nejvážnější chvíli monologu, kdy v postavě odhaluji svou pravou tvář a přemýšlím o své existenci a jejím významu, slyším, jak se jeden večer z řad diváků pár hlasů zasmálo. Za normálních okolností by mě to vyvedlo z míry a kladla bych si otázku: „Proč se smějí právě teď?“ Ale já si najednou řekla: „A proč ne?“ Je to vlastně v pořádku, nikdy nespátřím úplný význam toho, jak mé jednání působí, a naopak mi divácký smích ještě více dopomohl k jevištní přítomnosti a spontaneitě.

Když se teď s odstupem dívám na to, jak jsem Instalaci izolaci vnímala na počátku reprízování a teď, vidím neskutečný rozdíl. Zejména v tom, jak jsem se jako tvůrce dokázala osamostatnit a změnit optiku, se kterou na hereckou tvorbu nahlížím. Již nejsem závislá na názoru ostatních lidí hodnotících můj výkon a cítím oporu ve své sebejistotě. Spatřuji v sobě zvědavost, hravost, lehkost, a hlavně radost z tvůrčí svobody. A to především díky kouzlu repríz.

## Závěr

*"V každé chvíli života se můžeme rozhodnout, kam ho chceme dál směřovat. Při každé srážce se nám naskýtá nový možný směr."* <sup>36</sup>

David Mitchel

Konec. Studia, životní etapy, ta poslední meta navozující iluzi cíle. Vyhrála jsem? Naplnila jsem svůj úděl? Záleží na úhlu pohledu. Pokud se na otázku dívám optikou osmnáctileté Nikol před čtyřmi lety, tak odpovím „ne“. V jejích očích bych selhala. Avšak za ty čtyři roky se nemálo změnilo, člověk se v průběhu času vyvíjí, mění svá stanoviska a klade sám sobě pochopitelně i jiné otázky. Proto bych dnes na ten stejný dotaz neodpověděla „ano“, nýbrž to, že jde o otázku absolutně bezpředmětnou. Došla jsem k uvědomění, že stav výhry ani prohry v životě neexistuje. Stav obecně vnímám jako cosi fixního, neměnného a život je nevyzpytatelný a zároveň krásný právě pro svoji neustálou proměnlivost. To, co jsem díky DAMU získala, tak přirovnám k otázce, jež mi teď oproti původní dává větší smysl: „Došla jsem k proměně sebe sama ve prospěch nalezení svého „hereckého já“?“

Když jsem byla malá, mojí bezprostřední přirozeností byla svoboda. Žila jsem přítomností a neohlížela se na nemožné. Čas a přirozený vývoj můj individuální svět hry zužoval. Účelové chování správného dítěte, přibývajících pravidla a povinnosti postupně zabydlovaly prostor nekontrolované tvořivosti a spontaneity a já často i sobě předstírala svobodu jednání, aniž bych zpozorovala, že skutečně svobodná jsem nebyla. Studium na této škole – spíše, než že by cíleně poukazovalo na mé špatné stránky se záměrem ublížit mi (což jsem si chvíli opravdu myslela) – mi nastavilo zrcadlo a dalo mi možnost uvidět. Proto byl pro mě průběh studia oproti pohledu ostatních spolužáků asi tak bolestný. V každém případě mi pomohl dostat se do stavu, kdy jsem své vnitřní kreativitě přestala klást překážky a tu dětskou hravost – pro svobodný vnitřní prostor v sobě při tvůrčím aktu – toužila znovu otevřít. Nešlo o to dostat se znovu do stavu tříletého dítěte (svět by se tak stal mnohem složitějším, než

---

<sup>36</sup> David Mitchell. *Atlas mraků*. Přeložila Jana Housarová. Praha: BB/art, 2006.

by si člověk přál), ale touhu znovu oživit to, co je mi vlastní. Svou identitu. To, že jsem vlastně strašně bláznivá, energická a temperamentní bytost, to, že mám svůj pohled na svět a moje cesta může být úplně jiná než cesta kohokoli jiného, to, že je to hlavně moje volba, a taky, že to divadlo přesto přese všechno vážně dělat chci.

Nepředstírám, že nemám strach. Mám. „A jakej“. Bojím se své seberealizace, finančního zabezpečení, i toho, že jsem věnovala tolik úsilí a energie něčemu, co vlastně nemusí být moje cesta. I tohle je ale součást svobody a já se jí rozhodla nevnímat jako nebezpečí, ale příležitost. DAMU mi dala odvahu udělat ten první krok do neznáma a já tou cestou chci pokračovat a hledat další možné směry sebeobjevování vlastního „já“ v uměleckém světě postavy. Tedy na svou výchozí otázku odpovídám: „Ano, došla jsem k proměně, uvědomila jsem si, že život není závod a cíl není vyhrát, ale také jsem pochopila, že jde pouze začátek v nekončící pouti směrem ke svobodě.“ To je můj nový cíl. A taky se z toho všeho zkrátka ne.....zbláznit.

Děkuji všem, kteří mě touto cestou prováděli. Všem, kteří mě podporovali i všem, kteří mi kladli překážky, protože bez nich bych nebyla tam, kde jsem teď. Děkuji všem pedagogům, spolužákům, rodině i nejbližším. A především děkuji sama sobě, za to, že jsem to nevzdala. Cítím se silnější a připravená vstoupit do neznáma.



## Seznam použitých zdrojů

ČECHOV Michail. *Hercova cesta/O herecké technice*. Přeložila Zoja Oubramová. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Praha: KANT, 2017.

DONNELLAN Declan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007.

GOLDONI Carlo. *Zamilovaní: Komédie o třech jednáních v próze*. Přeložil Vladimír Horáček. s.l.: s.n., 1968.

GREENBERGOVÁ Joanne. *Neslibovala jsem ti procházku růžovým sadem*. Přeložili Libuše a Luboš Trávníčkovi. Druhé vydání. Praha: TRITON, 2012 [První vydání 1998].

HONZL Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.

KREJČA Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: AMU, 2011.

LUKAVSKÝ Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1978

MITCHELL David. *Atlas mraků*. Přeložila Jana Housarová. Praha: BB/art, 2006.

STANISLAVSKIJ Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce*. Přeložila Alena Kautská a Dr. Věra Očadlíková. Praha: ATHOS, 1949.

VINAŘ Josef. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, 2017.

VOSTRÝ Jaroslav. *O hercích a herectví*. Druhé rozšířené vydání. Praha: KANT, 2014 [První vydání 1998].

## Seznam příloh

Obrázek č. 1: DEB Ranaji. *Instalace izolace*. [fotografie]. Foceno dne 14. 9. 2021

Obrázek č. 2: DEB Ranaji. *Instalace izolace*. [fotografie]. Foceno dne 16. 9. 2021

Obrázek č. 3: DEB Ranaji. *Instalace izolace*. [fotografie]. Foceno dne 16. 9. 2021

Obrázek č. 4: DEB Ranaji. *Instalace izolace*. [fotografie]. Foceno dne 16. 9. 2021