

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**Diplomová práce**

# **Mezi stylizací a autenticitou**

**Anežka ŠŤASTNÁ**

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

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**

# **On the border of stylization and authenticity**

**Anežka ŠŤASTNÁ**

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: doc. Mgr. Tomáš Pavelka

Thesis defence: 15.6.2022

Degree granted: MgA.

Prague, 2022

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

### **Mezi stylizací a autenticitou**

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

Praha, dne 10. 5. 2022

.....

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.



## **Poděkování**

Děkuji svým pedagogům Janu Burianovi, Evě Salzmannové, Michalu Dočekalovi, Ondřejovi Vetchému, Jakubovi Korčákovi, Johaně Kudláčkové, Regině Szymikové, Tomášovi Traplovi, Martinu Pačkovi, Karolíně Gilové, Zuzaně Šimákové a Janě Hanušové. Děkuji za jejich trpělivost, neuvěřitelnou investici v podobě času a energie do mě vložené. Děkuji za jejich lásku a oddanost smysluplnému umění, která mi zůstane inspirací navždy. Děkuji svým spolužákům, kteří se mi během čtyř let stali rodinou a souputníky v tvorbě i životě. Děkuji své původní rodině bez jejíž podpory by nic z výše zmíněného nebylo.

## **Abstrakt (CZ)**

Práce se zabývá zkoumáním tenké hranice stylizace a autenticity na jevišti. Hledá odpověď na otázku zda-li vůbec lze tuto hranici jednoznačně definovat. Toto hledání je založeno na tvorbě čtyř různých absolventských inscenací: *Přelet nad kukaččím hnízdem*, *Planotov*, *Digitální podzemí* a *Bouře*. Každá z nich se liší žánrem, rozsahem role i režisérem. Sleduje taky přesah této problematiky z divadelní budovy do života, neboť divadlo světu nastavuje zrcadlo a ukazuje povahu lidství z jiného úhlu. Práce uzavírá tím, že divadelní tvorba v podstatě v každém případě na této hranici balancuje a že ona autenticita může být obsažena i ve výkonu stylizovaném, respektive o ní lze při nejmenším usilovat. K jevištní i životní pravdě totiž jako tvůrci směřujeme.

## **Klíčová slova**

Stylizace, autenticita, přirozenost, kultivace umění, řemeslo, herecké techniky a metody, smysl a inspirace tvorby, divadlo jako zrcadlo života, jevištní pravda, existence v časoprostoru.

**Abstract (ENG)**

This thesis explores fine lines between stylization and authenticity on stage and is looking for an answer to the question whether it is even possible to define this line. This quest is based on four graduation productions: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Platonov*, *Digital Underground* and *The Tempest*. Each of these productions differ in genre, role range, and director. Furthermore, this thesis looks at the overlap of this problem from a theatre into real life, since theatre is a mirror of life, and shows the nature of humanity from a different perspective. This thesis concludes that theatrical production balances on the fine line, and that authenticity can be reached or at least strived for in stylized performance. As creators, we aim for stage as well as life truth.

**Key words**

Stylization, authenticity, nature, art cultivation, arts, acting techniques and methods, meaning and inspiration for creation, theatre as a mirror of life, stage truth, existence in space-time

## **OBSAH**

1. Úvod.....	9
2. Tvorba absolventských inscenací .....	10
2.1 Dale Wasserman: Přelet nad kukaččím hnízdem .....	10
2.2 Anton Pavlovič Čechov: Platonov .....	18
2.3 Kryštof Pavelka: Digitální podzemí .....	27
2.4 William Shakespeare: Bouře .....	38
Závěr .....	45
Seznam použité literatury .....	52



# 1. Úvod

Magisterský program herectví KČD na DAMU trvá čtyři roky. Čtyři roky převratné a překotné ve vývoji osobnosti, na školu jsem nastoupila v devatenácti letech a končím ji ve dvaceti třech, tyto čtyři roky tedy mapují i fázi mého dospívání. Čtyři roky, které slouží jako jakýsi manuál pro adepta herectví, jsou mu oporou v praxi po ukončení studia, neboť státnicemi ono učení a poznávání nekončí, naopak pokračuje, ale již mimo dobře známé bezpečné zdi černých ateliérů v Karlově ulici.

Diplomová práce se obvykle píše jakožto písemná reflexe procesu vyvážení postav našich absolventských inscenací v Disku. Součástí tohoto procesu je reprízování a pravidelný kontakt s divákem. Vzhledem k tomu, že se náš ročník, tak jako celý svět, od jara 2020 (období uvedení první absolventské inscenace) potýká s pandemií covidu-19, nemohu onu zkušenost vývoje postavy v čase a interakci s divákem popsat. Má diplomová práce se bude zaměřovat zejména na proces zkoušení a zkušenost tvorby pro tvorbu bez výstupu. Pokusím se poodhalit něco, co již možná bylo poodhaleno, ale tolik se o tom nemluví, neb nebývá zvykem, že by se samotnému zkoušení přikládala větší váha než premiéře a životu inscenace po ní. My jsme však poslední rok a půl jinou zkušenost hereckého umění neměli.

Klišé praví, že i cesta může být cíl. Já s tím souhlasím, však klišé jsou klišé právě proto, že jsou velmi často založena na pravdě. Jestli mě něco celé toto období něčemu naučilo, tak trpělivosti a schopnosti nelpět na výsledku. Samo herectví je pro mě cesta, nikoliv cíl. Je to cesta velmi trnitá a mnohdy vede do slepé uličky, naštěstí se však čas od času objeví světlo na konci tunelu. Herectví je proces nekonečného hledání a ztrácení se. Proces, který učí člověka životu a herce o životě vyprávět, interpretovat ho, nahlížet na něj z možná nezvyklého úhlu pohledu.

A tak, ač mám někdy sebelítostivě pocit, že onen „rychloukurz“ herectví netrval čtyři, nýbrž dva a půl roku, zjišťuji, že možná i tato událost nás měla někam posunout a přinesla mi jak zkušenosti tvůrčí, tak i ty životní, které bych při běžném fungování školy nezažila.

Konkrétně se zaměřím na tenkou hranici mezi stylizací a autenticitou v hereckém projevu. Toto téma budu sledovat a rozvíjet na základě čtyř různých textů a žánrů, se kterými jsem se během našeho absolventského roku potkala.

Zaměřím se na rozdílný přístup ve výrazu postav, samotném zkoušení i ve vztahu herec-režisér. Na rozdíl mezi hraním a bytím, mezi prostým exhibováním a skutečným scénickým uměním.

## **2. Tvorba absolventských inscenací**

### **2.1 Dale Wasserman: Přelet nad kukaččím hnízdem**

Materiálem pro naši první absolventskou inscenaci se stala dramatizace Dala Wassermana stejnojmenného románu Kena Kesseyeho „Vyhodíme ho z kola ven“. Kultovní příběh známý mimo jiné i díky oscarovému filmovému zpracování z roku 1975 „Přelet nad kukaččím hnízdem“ Miloše Formana s Jackem Nicholsonem v hlavní roli.

První čtená zkouška proběhla v prosinci 2019. Hutnou dramatizaci o téměř sedmdesáti stránkách jsme četli dvě hodiny. Děj zaznamenává život v léčebně, jeho ohromnou proměnu s příchodem nového pacienta a zápas mezi dvěma silnými osobnostmi – McMurphym a Ratchedovou, z něhož se postupně stává boj o holý život a lidskou důstojnost. Bavíme se o tenké hranici mezi šílenstvím a normalitou. Mezi tím, kde končí svoboda vnější a začíná naše osobní vnitřní a do jaké míry jsou na sobě tyto svobody závislé.

Již na první zkoušce zjišťujeme, jak náročné bude scénické provedení tohoto kusu a jak velké herecké nasazení bude třeba. Dvě hodiny budeme s nejvyšší pravděpodobností všichni stále na jevišti, přičemž většina z nás v téměř němých rolích. To znamená jevištní existence založená nikoliv na slovním jednání, nýbrž čistě na fyzickém autentickém bytí.

A zde přichází první otázka, která s sebou přináší lavinu dalších – jak a lze vůbec docílit autenticity ve scénické podobě? Jak potom taková autenticita vypadá? Jak být autenticky někým, kdo s nejvyšší pravděpodobností trpí mentální poruchou? Zvolíme interpretaci, že jsou pacienti psychicky v pořádku? Jaký je rozdíl mezi šílenstvím vnějším a vnitřním? Co je při hledání tvaru našich postav sdělnější či zajímavější řešení z pohledu tvůrce i diváka?

Další háček je v tom, že v původním textu jsou všeho všudy tři ženské postavy – pobožná mladá sestřička, McMurphyho děvče Candy a vrchní sestra Ratchedová. Hra je tematizovaná právě tím, že instituci plné mužů vládne žena. To zcela jistě

v 60. letech velmi umocňovalo sdělení příběhu a nejspíš i šokovalo čtenáře. Ale s dispozicemi našeho ročníku a společností, jež se pomalu posouvá k rovnocennosti a rovnoprávnosti obou pohlaví, je takové téma nepostihnutelné a s minimální rezonancí u diváka.

Pro naše potřeby byli dva pacienti původně mužského pohlaví změněny na dvě pacientky. A právě tento úkol připadl mně a Báře Křupkové.

Toto zadání vedlo k dalším otázkám: jaký mají tyto pacientky vztah k mužům, kteří je v léčebně obklopují, jaký mají vztah k ženě, která jim vládne, k sobě navzájem a konečně – je pohlaví určujícím aspektem vztahů? Zvláště pokud uvažujeme o psychickém onemocnění jako o něčem, co oseká podstatu lidského bytí na dřevě a možná tedy ani nezohledňuje gender.

K prvním zkouškám v prostoru jsme se dostali až v půlce ledna, do té doby jsme dlouho seděli za stolem a bavili se o celém smyslu věci, co chceme tímto naším vstupem do Disku říct. Když už jsme si vybrali příběh, který je mimořádně známý a jehož filmová adaptace je, jak už bylo zmíněno výše, také známá a úspěšná, je třeba látku zpracovat jinak, nově, nebo aspoň s konkrétním názorem. Témata, která jsme řešili byla sice silná a velká, ale rozhodně ne konkrétní a ani jsme si neurčili, čím nebo jak by se měla ve scénickém provedení manifestovat. Motivy jako svoboda vs. nesvoboda, bláznovství vs. normalita, pravda jednoho vs. pravda druhého, dobrý úmysl vs. manipulace jsou sice velmi vznešené a inspirativní, ale bylo nutné si nějakým způsobem vytyčit hranice, odkud a kam spějeme. To se nestalo. Mám dojem, že právě nedostatek určitosti se stal kamenem úrazu v mé tvorbě postavy a potažmo v kompletním výsledku inscenace.

Velmi významnou se pro nás stala návštěva psychiatrické léčebny v Bohnicích. S doktorem Janem Pfeifferem jsme rozebírali, co se dělo a děje za zavřenými dveřmi léčebny. Ne nutně v Bohnicích, ale zejména v ústavech v menších městech, kde se práva pacientů vymáhají hůř, neboť tyto organizace fungují jako samostatné vesmíry a vesměs nikdo nemá potřebu kontrolovat jejich fungování. Ta zpráva byla děsivá a šokující, potřeba tvořit a vypovídat o skutečnosti zkostnatělých institucí v nás vzrostla. Impuls pro snahu tematizovat a vyjádřit svůj postoj jako generace se nám dostal, bohužel ale vlivem rozvleklého procesu tvorby nevydržel dlouho a postupně víc a víc ztrácel na jasných konturách. Inspirací se pro mě po tomto zážitku stala jedna manická pacientka, se kterou jsme se v Bohnicích setkali. Na první dojem zdravá žena,

kdyby se nám nedoznala, že sama podstupuje elektrošokovou léčbu, možná by nás ani nenapadlo, že trpí mentální poruchou.

„Každý herec je také interpretem své postavy, zobrazuje její téma, tematizuje ji. Zobrazuje ji vnějškově (charakterizuje ji), ale především postihuje její myšlení, její vnitřní ustrojení, povahové vlastnosti. Pro to musí hledat stopy především v textu, ale nejen tam.“<sup>1</sup> V mém případě bylo opravdu třeba postavu hledat jinde než v textu, o pacientech jsme navíc vždy v rámci „mudrování“ za stolem uvažovali jako o jednotném prvku s přesahem do kontextu celé hry i naší interpretace, nikoliv jako o samostatných myslících osobách. V tomto směru jsme spoléhali a těšili se na zkoušky v prostoru, že možná právě skrz tělo objevíme duši. Tento směr tvorby jsem již zažila během klauzur v letním semestru prvního ročníku, kdy mě pohyb a hledání mužského postoje dovedl k postavě Maxe.<sup>2</sup>

První prostorová zkouška byla velmi nepříjemná. Měla jsem za to, že za dva a půl roku studia jsem se už naučila odbourat pocity studu a trapna, nicméně zažít poprvé Přelet v prostoru bylo jako vrátit se na úplný začátek, kdy je naprosto nesnesitelné být s ostatními i sám sebou v malém prostoru učebny. „Pocit vlastní trapnosti a sebeuvědomění může být pro herce nejhorším nepřítelem. K pocitu vlastní trapnosti dojde ve chvíli, kdy se fíkový list postavy scvrkne.“<sup>3</sup> V mém případě nastal tento pocit trapna ještě dřív, než se fíkový list vůbec stačil rozvinout. Na základě jedné repliky každého z nás jsme improvizovali první situaci v léčebně, která je zároveň expozicí pacientů. Tedy volná tvorba, ale volná až příliš, bezbřehá, vedoucí k obecnému jednání, pitvoření se, vnějškové předvádění psychického stavu pacienta. Od začátku mě tvorba Charlie Cheswickové táhla k rychlému, až zběsilému tempu, měla jsem dojem, že se jedná o člověka, který má vlastnosti tlakového hrnce: velké množství pocitů a běsů, ve kterých se není schopná zorientovat a drží je v sobě tak, že v ní musí jednou za čas bouchnout.

Jako bych toto zběsilé tempo a křečovitou mimiku zaměňovala za skutečnou tvorbu, která se splétá z bohatství vnitřního života a teprve potom se přetaví do vnějšího výrazu. Opačný princip tvorby, tedy zvenku ven, není nutně špatně,

---

<sup>1</sup> SALZMANNOVÁ, Eva. Chvála pedagogickému bláznovství. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-507-8.

<sup>2</sup> Postava ze hry Ivana Vyrpajeva: Opilí

<sup>3</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

pokud je uvědomělý a cílený. Michail Čechov poukazuje na sílu gesta<sup>4</sup>, i jak přínosné může být nalézt gestus postavy, tzn. její fyzický tvar, rámec. Toto somatické ztvárnění může ovlivnit zpětně i psýché, neboť tělo a duše jsou spojenými nádobami. Tímto směrem se vydával i Stanislavskij, který formuloval, že vnější výraz a vnitřní cit se vzájemně vyvolávají. Bohužel, já jsem s tím takto vědomě nezacházela, pro mě bylo zaměření se na tělesný obrys Cheswickové úniková cesta. Ztratit se ve stylizaci, abych se snadněji distancovala od postavy. Pocit trapna ve mně zapříčinil snahu o absolutní odlišení sebe a postavy, kterou ztvárňuji. Jak lze ale potom dojít k autenticitě, když odmítám být postavou a postava nemůže být mnou?

„Roli lze pochopit, vžít se do ní, postavit se na její místo a začít jednat stejně jako přetělesňovaná postava. Toto tvůrčí jednání vyvolá i v herci samém prožitky, roli analogické. Ale tyto prožitky nenáleží zobrazované postavě jako básnickému výtvaru, ale herci samému. Zavrhněš-li sama sebe, nikam nedojdeš. Ztráta sama sebe nadchází v tom okamžiku, v němž končí prožívání a začíná šarže.“<sup>5</sup>

A přesně to se stalo, dospěla jsem k šarži. K pouhé křečovitě masce bez vnitřního obsahu, bez tajemství. Tím, že jsem měla po většinu času herecký projev omezený na ten fyzický, víceméně beze slov, rostla ve mně potřeba doslova znázornit a pečlivě vymalovat veškeré pocity, jež se v postavě odehrávaly. Míra stylizace byla v mém případě tak velká, že už se stala zaměnitelnou za karikaturu. Vnitřní život, psychologii i životní osud Cheswickové jsme probírali s naším režisérem i dramaturgyní stále dokola. O Charlie se mi dokonce mnohokrát zdálo, nemyslím tedy, že by chybou byl nedostatek teoretického materiálu, právě naopak. Věděla jsem příliš, a to mě jakýmsi nutkáním žáčka v první třídě, který chce dokázat, jak pečlivě si připravil své domácí úkoly, táhlo k touze všechny znalosti předvést. Demonstrovat, co si v který moment přesně myslí, místo kladení si překážek a práce s tím, že stejně jako lidé z masa kostí, ani ona nemůže vždy ukázat své pravé já a co v daný okamžik prožívá. Čím dál víc mi tedy unikala pravdivost, na zkušebně jsem

---

<sup>4</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>5</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta). V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

pouze předstírala a ono předstírání zůstalo prázdné, bez puzení volního citu a hledání cíle jednání.

Začali jsme s experimenty. Ve snaze o autentické existování na jevišti jsme začali hledat postavy sami v sobě. Jednu zkoušku jsme například věnovali kolektivní terapii, kdy jsme se jednotlivě vyzpovídávali ze svých problémů. Ale ani toto obrácení do sebe nezafungovalo. Ve snaze o pravdivý civilismus jsem upadala do jakési uvolněné, mdlé, nestrukturované, rádoby autentické existence. Ta mi sice nějakou dobu na zkušebně dávala smysl a přišla mi funkční zevnitř, ale v okamžiku, kdy měl tento výkon hodnotit někdo zvenku naší skupiny, seznal, že mu schází artikulace. Že se jedná o existenci nekonkrétní a neuměleckou. Bez přesahu. Možná by nějaký takový tvar fungoval na kameře, ale pro větší jeviště kukátkového formátu sotva. Civilismus může potlačovat expresi, což není nutně špatně. Ale může to dojít až k tomu, že divák není schopen rozeznat rozdíl mezi obvyklým a neobvyklým. Mezi žitím a dramatickým jednáním.

Přišla první vlna covidu a dvouměsíční pauza během které jsme si od tvorby, troufám říci, odpočinuli. Myslím, že v něčem bylo toto nucené období klidu přínosné, neboť herec se k roli mohl vrátit se zdravým odstupem. Zároveň jsme však ztráceli tah na branku, hnací motor. Zjistili jsme, jak složité je tvořit bez vidiny výsledku a uzavření zkoušení. Člověk se snadno ztratí v mylném pocitu bezbřehého času, který jej nepudí k činorodé tvorbě. Často jsem nabývala dojmu, že jsou zkoušky neproduktivní, že nám chybí tlak. Samozřejmě, že stres a přehnané burcování k výkonu není to pravé tvůrčí prostředí, ale mně osobně vyhovuje, když vím, kam energii směřovat a má činnost je časově ohraničená.

Po návratu do školy a k tvorbě jsme se přibližně po týdnu přesunuli ze zkušebny na jeviště. To je už samo o sobě velká změna, my jsme se navíc v prostoru Disku ocitli poprvé. Technické a řemeslné nároky jsou výrazně vyšší než na učebně. Zvláště po dvouměsíční pauze, kdy nebyl náš aparát dostatečně trénován. Herectví je praktická záležitost, talent jedna jeho nezbytná složka, ale o technické vybavení se musí pečovat. Jak říká Čechov, jediným hercovým nástrojem je jeho vlastní tělo. Pakliže houslista dlouho nevezme smyčec do ruky, důsledek je podobný jako když herec nechává ladem své pohybové a hlasové dispozice. A stejně tak je to se soustředěním, smyslem pro rytmus a fixací textu. Rozjížděli jsme se pomalu a se značnými komplikacemi. Velmi však pomohl konkretizovaný prostor a rekvizity, dokonce i náznak kostýmu. Díky těmto

atributům se mi postupně dařilo opouštět předstírání, demonstraci chování a začít cíleně jednat. Z jednotlivých úkonů postupně skládat obraz Cheswickové a jejího charakteru. „Dekorační, zvukové i jiné scénické prostředky jsou povzbuzujícími činiteli pro náš cit. Na nás je, abychom se uměli na scéně dívat a vidět, oddat se vlivu prostředí a reagovat na všechno, co nás obklopuje.“<sup>6</sup>

Určitost prostoru mě osvobodila od potřeby vše mimicky komentovat. Místo toho, abych vše odreagovala výrazem, mohla jsem pro odpověď na situaci použít akci. Mohu uvést úplně jednoduchý příklad: Cheswicková se potřebuje vyhnout kontaktu s vrchní sestrou Ratchedovou, nechce odpovídat na její dotazy. Místo kroucení se na židli a pitvoření se, se zkrátka zvedne a vehementně se zaměstnává naléváním čaje z várnice. Pochopitelně tento příklad slouží pro ilustraci, tento princip jsem používala v mnohých psychologicky i technicky složitějších scénách.

Výraznou změnu v postoji postavy i mě samotné iniciovala rada pana Dočekala, že je třeba přistoupit k vnější změně, najít znak pro duševní postižení postavy a změnit můj vzhled. S dramaturgyní i režisérem jsme se dohodli, že postava Cheswickové bude reprezentovat fakt, že i zdánlivě normální člověk se může stát nenormálním, je-li zvalcován institucí. K této interpretaci jsme došli i po výše zmíněném zážitku s pacientkou z Bohnic. Proto jsme nevolili žádnou výraznou tělesnou vadu či poruchu mluvy, vše jsme nechali skryté pod povrchem, což zpětně viděno, pro celek nebylo zrovna výhodné řešení. Změně vzhledu jsme se nakonec otevřeli: silné brýle, volné oblečení a nevkusná čelenka do vlasů. Díky masce jsem si dovolila ubrat na mimice a celkovém přepětí v projevu, neb jsem po pohledu do zrcadla věděla, že tento znak v mnohém sám o sobě vystihuje i její postoj a je tedy pouze na škodu jeho význam dublovat.

Na zkoušce jsme se pustili do složité scény skupinové terapie, kde má Cheswicková větší prostor a doslova útočí na ostatní spolupacienty ve snaze ubránit svou křehkou svobodu a nejisté nitro. Byl to pro mě velmi zvláštní zážitek, protože ode mě vyžadoval nepříjemné poznámky vůči postavě Hardinga, hrál Samuel Toman. Ocitla jsem se v situaci, kdy má role přesahuje hranice komunikace a lidské interakce podstatně dál než já sama a tento kontrast či rozpor mě brzdil a nedovoľoval průchod fantazie a s ním spojenou adekvátní

---

<sup>6</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

reakci. Skrz naprostou únavu mi po několikahodinovém zkoušení povolily otěže kontroly. V ten okamžik se tahle scéna vyvedla jako nikdy a troufám si říct, že z toho máme se Samem oba silný iniciační zážitek pro následnou tvorbu. Tato zkušenost mě však přivedla k otázce, zda je tento náhodný způsob herecké práce a uvolnění emocí vhodný a je-li vůbec možné, aby přesáhl kouzlo daného okamžiku. Pravdou zůstává, že jsem si při reprízování na tuto zkoušku vždycky vzpomněla a ta vzpomínka jako by přiživila výkon při představení, který ale byl na rozdíl od procesu tvorby kontrolovaný. „Obecně platí: půjde-li o skutečné herectví, tj. O hereckou hru jako výsledek tvořivého procesu, i nejintenzivnější zakoušené emoce zůstanou herci jen materiálem pro tvorbu a herec si tedy nad nimi zachová moc. Na druhé straně, zcela technické „nasazení“ příslušného výrazu bez jakékoliv stopy emoce, která by ho provázela, je z hlediska psychologie vlastně nemožné.“<sup>7</sup>

Náš Přelet nad kukaččím hnízdem dospěl ve značných křečích po téměř půlročním zkoušení k jakési pseudo premiéře. Jako obvykle zafungoval adrenalin a reakce vstřícného premiérového publika. Energie tedy bylo dost, což je pro dvouhodinové představení klíčové. Má postava a potažmo celá inscenace však měla do silné generační výpovědi o svobodě i nesvobodě v nás daleko. Po prázdninové pauze se při podzimních reprízách velmi pozitivně odrazilo zkoušení Platonova a jeho řemeslně-technické nároky. Jistota a pevná artikulace tvorby postavy nechala průchod autenticitě, ale zároveň ji jasně formovala do uměleckého výkonu. Divadlo je samo o sobě obrazem světa, nelze tedy tvořit absolutně bez stylizace, jeviště vyžaduje základní štábní kulturu, styl a uměleckost.

„Právě odlišnost uměleckého obrazu od skutečnosti je totiž pramenem jeho potenciálně symbolického smyslu: obraz tímto způsobem vždy překračuje doslovný význam toho, co je předmětem takového předvedení nebo napodobení.“<sup>8</sup>

Pro mě byl Přelet zásadním pro posun v tvorbě a jejím vnímání. Nelze se spoléhat na naturalistické vyobrazení, ani na vyumělkované předvádění. Cesta pro přirozenost v uměleckém výrazu zřejmě leží někde na pomezí těchto dvou cest.

---

<sup>7</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

<sup>8</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.



Ještě se k Přeletu vracím, a to po zážitku pobytu v nemocnici. Pochopitelně by hercova empatie a fantazie neměla být omezena jeho vlastním životem a prožíváním. Uvedu extrémní případ: pakliže jsem nezabil, nemohu hrát Macbetha. Je zřejmé, že takové tvrzení je nesmysl a v rozporu s hereckým uměním. Ale taky mě napadá, že do některých rolí zkrátka my herci musíme dospět. Nebo možná spíš projít určitými zkušenostmi, zážitky. V dubnu jsem utekla hrobníkovi z lopaty. Myslím, že je to zkušenost, která je nepřenositelná, tedy aspoň ne obyčejným vyprávěním. Někde hluboko se ve mně uhnízdila a já vím, že pokaždé když vyjdu na jeviště, bude tam spolu s mou existencí přítomna. A bude-li i tématem postavy, či inscenace, na které se podílím, jsem přesvědčena, že se do ní otiskne. A také jsem přesvědčena, že můj výkon bude pravdivější, protože některé věci si člověk zkrátka musí odžít, aby pak o nich mohl referovat světu. „Herec může využít všeho, co v životě prožil i co zdánlivě zapomněl. Všechny životní zážitky máme někde v sobě, záleží jenom na podnětu, který je vynese ze sklepa na denní světlo. Tvoří vlastně kontinuitu našich životů a jsou důkazem, že nic se neztrácí.“<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> SÍLOVÁ, Zuzana. Věra Galatíková: obrazy ženského údělu. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-1-0.

## 2.2 Anton Pavlovič Čechov: Platonov

Po týdnu od „uvedení“ Přeletu proběhla první čtená zkouška Platonova. Hry ruského autora Antona Pavloviče Čechova, jehož život je silně spjatý s K. S. Stanislavským a studiem MCHAT. A tedy i počátkem moderní činohry. Platonov je jeho prvotinou, hra byla napsána v roce 1881. Při prvním čtení mě hned zarazilo, jak moc se v textu prolínají ostatní jeho hry, zejména velebné kvarteto Racek, Tři sestry, Strýček Váňa a Višňový sad. Platonov je jakýmsi kompilátem těchto textů, později jsme se dozvěděli, že tento dojem ještě posílila naše dramaturgyně, která pasáže, jež se nápadně tematicky podobaly výše zmíněným dílům, skutečně přepsala, aby byly téměř totožné. Pro účely našeho ročníku bylo navíc potřeba seškrtnat počet postav a mnohé sloučit do jedné osoby, aby byl děj hutný a kompaktní. Opět jsme se věnovali našemu vkladu, kterým bychom chtěli v dramatu vystihnout aktuální přesah a shodli jsme se na neustálé potřebě úniku z reality, která je právě pro naši generaci příznačná. Jinak se ale zdálo, že Platonov bude zejména důsledným studijním materiálem psychologického dramatu a jeho zákonitostem v herecké tvorbě.

Do prostoru jsme se vydali po asi čtyřech čtených zkouškách, což byla po zkoušení Přeletu šokující, ale příjemná změna. Pan Korčák chtěl, abychom co nejdříve postavy hledali i mimo text, protože u Čechova je klíčový proud, jenž plyne za slovy, jinak řečeno podtext. Co nejdříve jsme tedy, i když třeba s textem v ruce, ohledávali postavu nejen teoreticky, nýbrž i prakticky v pohybu a v již konkrétních mizanscénách. Zde opět velký rozdíl oproti první diskovce. Pan Korčák měl dopředu v hlavě představu o konstelaci postav, jejich příchodech i přibližném fyzickém jednání. Jakožto interpret jsem na jednu stranu bojovala s pocitem nesvobody a předem definovanou strukturou, na druhou stranu to vedlo k lepší orientaci v mantinelech postavy a menší zmatenosti v možnostech řešení situací. Díky tomu jsme se od začátku vyhnuli bezcílnému potulování se v prostoru. Navíc nám mizanscéna od začátku umožňovala dramatické jednání, jež bude organicky rozvíjet její smysl. Já jsem se text snažila naučit co nejdříve, neboť mě jeho neznalost a neustálé pokukování do textu v tvorbě brzdí. Herec pak text deklamuje, místo aby jej aktivně rozehrával a ze slov autora postupně společně s režisérem skládal jevištní v každém okamžiku se znovu tvořící obraz. Postava Marie Grekovové, mladé vědkyně, pro mě byla složitá zejména tím, že na poměrně malém prostoru bylo třeba zahrát komplexní psychologický oblouk.

Její vývoj odněkud někam musel být patrný ze čtyř výstupů. Sice se tedy nejednalo o velkou roli, ale ve škále charakterů této druhé absolventské inscenace byla zásadní, stejně jako všechny ostatní postavy, zvláště pro pochopení kontextu a expozici témat hry. Problém začal nejspíš tím, že jsem si od začátku byla poměrně jistá, což je pro tvůrce cesta do pekel. Jinými slovy, stačilo mi málo a vzhledem k tomu, že nás pan Korčák zpočátku nechával ohledávat postavy samotné, zdálo se mi, že jeho zpětná vazba napovídá tomu, že se vydávám správným směrem. Směr zřejmě správný byl, ale vykonávaný jaksi mechanicky a povrchově, bez ambice se ponořit hlouběji, což je zvláště u psychologického realismu špatně. Postava a klíč k situacím se mi zdály tak nasnadě, že jsem opomněla to naprosto zásadní, tedy podtext, který organicky vyplývá z jejího jednání a určuje tak její postavení v celku hry.

Sama jsem bránila tvorbě živé existence tím, že jsem nabyla dojmu, že postavu mohu se skládat najednou jako jeden kus, tím jsem jí (a sobě) zavřela dveře k vývoji a rozkrytí jejího charakteru. „Viděli jsme, že pokus najít věci „v celku“ může herce ochromit. Je mnohem lepší hledat dvě protikladné síly v konfliktu než najít jakýsi „celek“. Zatímco otázka „kdo jsem?“ herci příliš nepomáhá, je dvojice „kým bych byl raději?“ a „čím se bojím být?“ praktičtější. Tyto otázky jsou navzájem v jasném protikladu. Otázka „čím je má postava?“ nepomáhá, protože volá po odpovědi „v celku“.“<sup>10</sup>

Nejednou jsem cítila potřebu zahrát dvacet emocí a myšlenkových pochodů v prostoru jedné repliky místo toho, abych sledovala fázi po fázi, kontrasty a třeba i možnosti protichůdného fyzického jednání (co postava dělá v kontrastu s tím, co si myslí) a následně jej využila pro vytvoření patřičného střihu. Kontinuita postavy je bez pochyby důležitá, ale nelze jí docílit monotónním výrazem a neměnným rytmem. „Při složitém vnitřním stavu nevystačíte s jediným temporytmem, ale musíte jich několik spojit. Na takovém spojení protichůdných temporytmů záleží často celé role a hry. Kolik je jen u Čechova takových postav, co navenek jsou klidné, a přitom se chvějí vnitřním neklidem.“<sup>11</sup> Konkrétně u Marie Grekovové se tento princip uplatňuje často a pro mě byla kombinace vnitřního rozporu a pnutí náročná. Zvládnout psychofyzické jednání, kdy cílem postavy je uklidnit se, zachovat svou důstojnost a přitom

---

<sup>10</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

<sup>11</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta). V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

vysloveně přetékat tlakem a napětím, které v ní způsobuje Platonov, vyžadovalo notnou dávku koncentrace a také schopnost koordinace tempa a rytmu. Při zevrubnějším zkoušení této scény jsem ke konci netušila, která je pravá a která je levá a co ode mě režisér vlastně vyžaduje. Respektive co je obsahem reakce postavy a jak tento obsah předat divákům. Klíč byl v rozfázování jednotlivých myšlenkových úkonů a jim (ne)odpovídajících fyzických a slovních reakcí.

Kontinuity se dá dosáhnout zejména skrz konkrétní cíl a určité jednání. Proto byla velmi cenná zkušenost roli od začátku ohmatávat přímo v prostoru. V tvůrčím procesu jsem se však od začátku pokoušela o spořádání celého mamuta na jednou, místo toho, abych si jej rozporcovala na jednotlivé části. „Když proniknete k vnitřní podstatě každé částičky, pochopíte, že není každá o něčem jiném, ale že se některé opakují, nebo jsou navzájem organicky příbuzné a ty začnete spojovat, až nakonec místo množství malých částí budete mít dva tři obsahové celky, s kterými se dá lehkot operovat a které si herec dobře osvojuje. Herci, kteří tohle neudělají, nevyznají se pak v anatomii hry a pro množství malých, bezobsažných částí ztrácejí pojem o celku. Dobře připravený herec myslí vždy jen na část, kterou má před sebou, a když ji odehraje, přesune pozornost na další. Každá část ukládá tvůrčí činnosti nějaký úkol. Tento úkol se z příslušné části rodí organicky.“<sup>12</sup> Já započala výzkum postavy z druhého konce a měla jsem potřebu ji od začátku sledovat jako jeden hmotný celek, který pak v dílčích momentech nefungoval, působil těžkopádně a nepřírozně.

Zvláštní nesebevědomí a nevíra ve svobodnou tvorbu mi nedovolila se uvolnit, a tak jsem opět sahala do již ozkoušeného šuplíku, do bezpečné komfortní zóny a bránila tak tvůrčí inspiraci. Stále jsem čekala na zpětnou vazbu autorit a bez jejího „požehnání“ jsem samu sebe blokovala v růstu, svobodě a v neposlední řadě v prosté radosti z tvorby. Oproti počátkům zkoušení, kdy jsem nabyla dojmu, že mám postavu „chycenou“, jsem naopak začala propadat panice, že absolutně netuším, která bije. Příliš jsem se soustředila na sebe a svůj vlastní obraz v Marii, než abych sledovala její jednání a skrze to i účel, za kterým své akce podniká (akcí myslím repliky, obsah scénických poznámek i to, co je naopak nevyřčeno nebo nevykonáno). Nevěděla jsem co, nebo přesněji, koho hraji. „Tento výrok ohrožuje herce tím, že vymaže jediný zdroj hercovy energie.

---

<sup>12</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta). V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

Je tu jednou „vědět“ a dvakrát zamlčený podmět „já“. Naše vzácná pozornost znovu uniká dvojí drenáží identity a kontroly. Mohlo by se zdát, že sloveso „hrát“ je zbavené cíle. Čiší z něj ponoření do sebe. Až do okamžiku, kdy se podíváme, jak si hraje dítě. Dítě se neupíná na nitro, ale na kyblík a písek. Dokonce i tehdy, když jsme duchem nepřítomní, roztržití nebo paranoidní, stejně přemísťujeme události ve své fantazii, vždycky se zaměřujeme na cíl. „Hra“ může existovat vždycky jenom v kontextu. Myšlenka, že bych mohl vědět, „co hrají“, bez ohledu na to, koho nebo co se pokouším změnit, zní hodnověrně, ale je to nesmysl. Pokoušet se vědět, co hrají, a nedat přitom přednost cíli, herce vždycky zablokuje. Nikdy nevíme, co hrajeme, dokud nevíme, pro koho nebo pro co hrajeme. Mimo kontext nemůžeme dělat vůbec nic.“<sup>13</sup>

Započalo tedy pátrání po kontextu, včetně toho hlubokého, v podstatě fiktivního, z něhož Marie vzešla. Ten byl podstatný pro základní orientaci v jejím chování a následném jednání v jednotlivých situacích. Herec si společně s režisérem u Čechova připadá téměř jako detektiv, slova plynou, ale co pluje pod nimi je již na zvolené interpretaci. Je pozoruhodné (zvláště pro kontext doby, ve kterém byla hra napsána), že Marie Grekovová je silná žena, emancipovaná studentka chemie. Vědátorka. Tedy velmi se liší od ostatních, čímž je ostatně také přitahuje a provokuje, neb jinakost je vždy trnem oku společnosti. Věda je zároveň její jistotou a racionální kotvou, oproti tomu vztahy a společenské chování pŕůda, na které si absolutně není jistá. Právě rozum je pro ni cesta jak v neznámém prostředí obstát, jenže ten jí současně zabraňuje živě a empaticky reagovat na podněty svého okolí.

Její cílem je zachovat si důstojnost a neztrapnit se, lpí na svém obraze a bere se až příliš vážně, čímž pouze posiluje škádlení ostatních, konkrétně Platonova, a zároveň ji dokáže jeho rýpání rozhodit víc než kohokoliv jiného. Čímž opět roztáčí kola nekonečné zábavy na její účet, protože, nevědomky, stále pudí k reakci. Pod ledovým klidem se skrývá křehkost a něha, kterou sama nepoznala a které se obává. Vnímá tyto své vlastnosti jako slabinu, která ji ohrožuje. Je to tedy beze sporu postava plná kontrastních barev a pohnutek a právě proto také velmi obtížná na ztvárnění, zvláště když je plocha jejich výstupů minimální.

Z nějakého důvodu jsem Grekovovou již při prvním seznámení kriticky odsoudila, zdála se mi nesympatická, přepjatá až hysterická. Vnímala jsem její

---

<sup>13</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

nedostatky, nikoliv hodnoty a krásu. To vedlo k předpojatosti a prvoplánovým řešením situací, místo práce právě s těmi výše zmíněnými kontrasty.

„Stanislavskij říkal, že je dobré, když se herec do své postavy „zamiluje“ dřív, než na ní začne skutečně pracovat. Jak já tomu rozumím, v mnoha případech myslel spíš zamilovat se do *atmosféry*, které postavu obklopují. Stanislavskij byl přesvědčen, že neprojde-li režisér nebo herec z nějakého důvodu obdobím takové zamilovanosti, může později při své práci narazit na mnohé obtíže. Tuto oddanost, tuto lásku lze nepochybně nazvat „šestým smyslem“, který člověku umožňuje vidět a prociťovat věci, které ostatním zůstávají skryté. Proto vám přístup k roli prostřednictvím atmosféry dá velkou šanci objevit v postavě mnoho zajímavých a důležitých rysů a jemných nuancí, které by jinak vaší pozornosti mohly snadno uniknout.“<sup>14</sup> „První dojmy, ať dobré či špatné, se herci vrývají hluboko do paměti, protože jsou nenadálé a panensky čisté. Jsou to zárodky tvořivého citu a určitě se tak či onak v jeho tvorbě objeví.“<sup>15</sup> Oddala jsem se bezprostřednímu dojmu a jediná atmosféra Grekovové, kterou jsem z ní cítila, byla atmosféra přepjaté, do sebe zahleděné vědatorky bez smyslu pro humor a dál jsem hloubala teprve až v pozdním období zkoušení.

Pan Korčák nás často zastavoval v dialogu s Platonovem, viděl, že se s Petrem neposloucháme. Oba jsme táhli především svou roli, skákali si do řeči, promluva jednoho nevyšla z potřeby reagovat na druhého. V takových momentech nás přistihl ve výpadku ze situace. Ve snaze „vyrobit“ Marii co nejpřesněji jsem se zabývala jejím chováním a ztrácela kontext, tak důležitý pro budování pravdy a pravdivosti na jevišti. „Učte se sdělovat partnerovi své myšlenky a současně pozorovat, jestli došly k jeho vědomí a jaký na něj mají účinek. Sami pak musíte umět přijímat partnerova slova vždycky nově, jako byste je slyšeli poprvé: jen tak udržíte proces vzájemného dávání a přijímání, proces vzájemného styku.“<sup>16</sup> Vyžadovalo to samozřejmě velký nárok na pozornost, techniku a disciplínu. Pamatuji si zkoušku, kdy nás režisér vrátil zpět na začátek přibližně sedmkrát, než jsme se na sebe naladili, vedli dialog a posouvali tak situaci i náš vztah dál.

---

<sup>14</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

<sup>15</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta). V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

<sup>16</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

Velmi nám to do budoucna prospělo a oba jsme se v situaci cítili živější, vědomě přítomní a přesto jaksi nezatěžkáni nepravděpodobným pomalým tempem, které původně pramenilo z toho, že jsme si nenaslouchali a každý vedl svou promluvu odděleně. To se pak ze situace vytratilo i podstatné „přisazování“ replik, neboť nebyly motivované jedna druhou, ale pluly jaksi každá sama za sebe, neukotveně prostorem.

Další složitou a ambivalentní záležitostí je u Čechova žánr. Jde o tragikomedii, takže se herec pohybuje na velmi tenké hraně humoru a až surové osudovosti smutné vyprázdněné reality. Zde opět vyvstává klíčová otázka celé mé diplomové práce: jak najít autenticitu ve scénickém tvaru? Zvláště pakliže se z jedné strany blížíme téměř ke grotesce a na straně druhé vidíme monumentální portréty nešťastných existencí lapajících po smyslu jejich životů. A to vše se ukrývá pod zdánlivě nenucenou konverzací o počasí nebo účesu. Ony situace jsou často lehoučké, v rovině žertu, ale skutečné drama se odehrává uvnitř. V podstatě všechny situace jsou u Čechova nějakým způsobem dramatické, neboť jsou v nich postavy stále nuceny k rozhodování. Proces tohoto rozhodování se realizuje celou řadou akcí a reakcí, jež pak tvoří souvislou linii jednání. Postupná podrobná motivace a artikulace těchto akcí a reakcí pak napomáhají rozvinutí postoje postav. „Moderní herectví se začalo formovat pod tlakem nového způsobu zobrazování člověka v moderním dramatu. Ve snaze o adekvátní způsob hereckého zobrazování moderního člověka na scéně začíná Stanislavskij rozeznávat tři způsoby herecké hry: pouhé řemeslo a umění představování, jehož opozici představuje umění prožívání. Stanislavskij je zastáncem umění prožívání. Prožívání je založené na citech a pocitech. Stavět tvorbu postavy jen na citech a pocitech se ale brzy ukázalo jako slepá ulička. I když postup zevnitř Stanislavskij neopustil, objevil nutnost aktivního rozvíjení „života lidského ducha“, tj. představ, citů a pocitů v rámci volního úsilí postavy. Jde o vytváření vnitřního neverbálního textu, motivujícího a tím také interpretujícího psaný text. Velkou pomocí tu bylo Stanislavskému neskonalé režijně-herecké zvládnutí Čechovových her; to vedlo k objevu tzv. podtextu: z jeho materiálu se formuje jak (v počínání herců) scénický pobyt postav, tak (v počínání režiséra) celková podoba scénické hry.“<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

Velmi často jsem v oněch odlehčených, v podstatě komediálních, scénách opět tendovala k šarži. Schovávala jsem za přehnanou stylizovanost postavy, možná právě kvůli výše zmíněné antipatii ke Grekovové, měla jsem potřebu od ní svou osobnost distancovat a komické scény se staly bránou tohoto útěku. Dále jsem měla stále problém s fázováním kontrastního jednání, dostávala jsem se tak do buď do mechanického proudu či naopak do absolutní křeče. V pohybu, mimice i řeči. Tempo myšlení jsem zaměňovala s vnějškovým spěchem, který pak vedl ke zbrklosti, nekonkrétnosti a „škrčení se“ při mluvě. Přirozenost se tedy absolutně vytrácela. „Stanislavského výzva, spojená pro něho s apelem na hercův či hereččin „cit pro pravdu“, je obdobou – či dokonce spíš počátkem – dnešního požadavku autenticity. Se Stanislavského návodem začínat „od sebe“ polemizoval jeho žák Michail Čechov, pro kterého bylo sebescénování opakem skutečného herectví. Stanislavskij neměl ovšem na mysli sebescénování. On myslel to self, které právě objevila hlubinná psychologie; nemyslel na lidskou bytost, jak se v každodenním chodu života jeví i vlastnímu vědomému ego, ale na „hlubinné já“ (tak se výraz self většinou překládá) či osobnost v nejhlubším smyslu.“<sup>18</sup> Herectví takového jednání, jemuž se musí dát uvěřit, musí být přirozené, ale zároveň poutavé.

„Dramatičnost takového herectví nespočívá ve vnější expresivitě, ale v tělesně pociťovaném napětí spojeném s permanentním rozhodováním mezi různými impulzy, tendencemi a možnými perspektivami. Toto (často neuvědomělé) permanentní rozhodování je totožné se způsobem jednání v situaci: jsme tu svědky toho, že jak (tj. to `performativní` či ve vlastním smyslu scénické, co souvisí s provedením, na rozdíl od pouhého představení) je tu často důležitější než co (tj. to `referenční`); právě ono `jak` znamená hereckou interpretaci jednání postavy. Takovou interpretaci musíme ovšem chápat nikoli jako ilustraci čehosi předem daného (o čem se jen referuje), ale jako cosi, k čemu se teprve směřuje a co se do jistých `důsledků` odehraje až v divákově mysli díky komplexnímu diváckému prožitku.“<sup>19</sup>

Přirozenost je na jevišti třeba umělecky přizpůsobit, jinak vede k obecnému a to v divadelním prostředí nikdy nefunguje. Většinou takový způsob tvorby vede k předvádění chování, ztrácí se zacílení a záměr postavy, herec tedy nejedná,

<sup>18</sup> Citace z přednášky prof. Jaroslava Vostrého a prof. MgA. Zuzany Sílové Ph. D.

<sup>19</sup> VOSTRÝ, Jaroslav a Zuzana SÍLOVÁ. Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví) : s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-009-0.



jen předstírá. Nebezpečí civilnosti ve scénickém umění tkví v tom, že pak sdělení ztrácí na důležitosti, divák vnímá obecné jednání jako rozmělněné, neurčité, nedokáže sledovat linku postav, jejich motivace, ani směřování a význam celé inscenace. Celá jevištní událost ztrácí na dramatickosti a vytrácí se smysl divadla jakožto obrazu světa a lidských osudů. Přínosné je však využít prvky civilního chování, může jít o něco nepředvídatelného, možná i vykloubeného z logiky myšlení postavy. Takový okamžik života na jevišti zasáhne jak diváka, tak tvůrce. Vybudí pozornost přihlížejícího a v herci může spustit tvůrčí stav. Člověk jako tvor je nepředvídatelný a často jeho jednání není logicky a racionálně motivováno, protipohyb v hereckém projevu, kontrastní jednání, které v sobě zadržuje velikou tenzi, dle mého názoru může vést k jevištní pravdě.

Nakonec jsem se rozhodla pokusit se o kolmé starty. Z nuly na sto. Jak už jsem popisovala výše, roli Marie a situace, v níž jedná, jsem si rozdělila do částí. Najednou jsem tak před sebou neměla jeden obří úkol, nýbrž vícero drobných, které jsem naplňovala nezávisle na sobě, a přesto se pak dohromady skládaly v jeden obraz. Každou mikrosituaci jsem si pečlivě rozebrala a konkretizovala, abych postavu dokázala umyslet. Snažila jsem se o ostré stříhy, pečlivě vybroušené hrany postoje v každé dramatické scéně, které ale byly podložené důkladným psychologickým rozbohem. V podstatě tedy snaha o čistotu stříhu a tedy do jisté míry stylizovaného jednání, je muž předchází podrobný psychologický profil. Autenticita pak tkví v něčem, co divák nemusí doslovně vidět na scéně, avšak výraz herce mu jaksi asociuje celý balíček podtextu, který se skrývá někde v pozadí, visí ve vzduchu a obtěžkává či naopak odlehčuje atmosféru na jevišti. Velmi mi to rozvázalo ruce a otevřelo možnosti, protože za takových podmínek tvorby bylo najednou slučitelné, aby Grekovová v jeden okamžik působila jako urputná, udavačná soudružka a v druhou chvíli naprosto propadla svým dosud nepoznaným křehkým citům. Z počátku mi pomáhal náznak kostýmu. Nosila jsem k růžové skládané sukni obří pánské sako. Zdá se to být zvláštní, ale ten kus látky mi propůjčoval široká ramena nejen fyziky, ale i na té metaforické úrovni. Finální výsledek byly uniformní šaty, krásné, z tvrdého plátna, jež nutí držet vzpřímený postoj. Knoflíčky pozapínané až ke krku, takže člověk podvědomě předsazoval bradu vzhůru, s lehkou arogancí či možná spíš s hrdým vědomím své vlastní hodnoty? Legrační, jak může takový detail dopomoci k pochopení postavy a jejího tématu.

Premiéra byla za mé strany rozpačitá a neukotvená, neboť jsem tento přístup k tvorbě postavy zaujala až ke konci zkoušení, avšak reprízami dílo teprve začíná, takže velmi doufám, že v této cestě budu moct pokračovat a objevovat dál nekonečný vesmír Čechova a jeho postav.

## 2.3 Kryštof Pavelka: Digitální podzemí

Třetí absolventskou inscenací je autorský text, který pro náš ročník napsal Kryštof Pavelka. Hra, která je silnou generační výpovědí o dnešní době a s ní spojenými otázkami vztahů, identity, sebepřijetí a konečně sociálními sítěmi, virtuálním prostorem a jejich vlivem na lidskou duši. Mne v této inscenaci čekala výzva v podobě mé absolventské role Summermute. Umělé inteligence.

První čtená zkouška mě znervóznila, neboť z ní bylo patrné, že mě minimálně v první části čeká mnoho scén, kdy budu na jevišti sama. Mnoho monologů, složitých velkým zcizením v jazyce, který se ubírá směrem IT terminologie a zároveň oplývá podivnou poetičností. Samota na jevišti je něco, s čím jsem až do tohoto zkoušení velmi bojovala, děsila mě představa, že na jevišti nemám partnera, kolegu, který mi bude oporou. Jako herec jsem si nepřipadala dostatečně zajímavá, abych si dokázala udržet pozornost diváků (nebo během zkoušení tvůrčího týmu), odtud tedy pramenily moje prvotní obavy. Navíc se pak člověk cítí jaksí odříznutě od zbytku skupiny, chybí mu možnost sdílení dojmů z prvních krůčků v tvorbě.

Dále je to role vykloubená, přesahující veškeré lidské možnosti. Od začátku se bavíme o tom, že Summermute může být kýmkoliv/čímkoliv a dělat naprosto cokoliv. Což se projevuje zejména ve fyzickém výraze, zde se noří na povrch jeden z dalších mých osobních bubáků: mé technické a pohybové nadání není na takové úrovni, abych dokázala naplnit potenciál této role.

Mluvíme také o tom, jak se v textu střídá civil, přirozenost s velikou stylizací právě v podobě výstupů Summermute, která si to ale ze své podstaty může dovolit. Od druhé poloviny se pak všechno přirozené a normální tříští a propadá do nadvlády Summer, jež opanuje prostor a svou vykloubeností jej atomizuje na až surrealistické výjevy. Zároveň se však Summermute v rámci ovládnutí prostoru může stát dvěma různými obyčejnými postavami, jež se objevují v návazných situacích za sebou. Úkol složitý na důsledný střih. Jak zahrát postavu, jež je schopná ze sebe vytvářet další postavy? A v neposlední řadě, jak dosáhnout přirozeného výkonu v zadání umělé inteligence, tedy něčeho z principu nepřirozeného, co neznáme a neumíme si představit. To byly první vlastnosti a dispozice mé role, které jsem registrovala během čtených zkoušek a první otázky k nim přidružené. Rovněž ztvárňovat autorský text je přece jen jiná disciplína, než většina z nás doposud zakusila. Nadchla nás příležitost se aktivně

podílet na jeho vývoji, interpretaci a také jsme měli příležitost vytvořit jednu situaci společnou improvizací.

Jak už jsem se zmínila výše, text jsem si do hlavy začala skládat co nejdříve, neboť mě při zkoušení neznalost textu vždy omezovala a brzdila tak proces tvorby. Tento text byl pro mě zpočátku dost nepřístupný, takže jsme si ho s paní Salzmannovou rozčlenily na menší celky, abych je obsahově i po technické stránce zvládla. Byla jsem nervózní z první zkoušky v prostoru, neboť jsem se ocitla ve vztahu režisér – herec, jeden na jednoho, po velmi dlouhé době. Je to paradox vzhledem k povaze mého možného povolání, ale byla mi nepříjemná představa pozornosti upřené výhradně na mou osobu. V dialogu nebo hromadných scénách má herec pocit, že na „to“ není sám, má oporu ve druhém, pozornost i energie se přelévá z osoby na osobu. Stejně jako to mám u diváka, byla jsem v tomto případě předem svázaná nároky na sebe samotnou vzhledem k režisérce. A to i přes to, že se jednalo o úplně první zkoušku, kdy se situace a charakter teprve staví. Racionálně jsem věděla, že ode mě nikdo nemá (ani nemůže mít) přehnaná očekávání, ale po emocionální stránce jsem se s fokusem výhradně na mou osobu nedokázala vyrovnat. Uvědomila jsem si, že celá tato snaha „zavděčit se“ svému okolí a strach z neúspěchu je pro mě v tvorbě a posléze i při výkonu největším blokem a potencionální hrozbou. „Strach je bez sebemenší výjimky destruktivní. K práci je naprosto nezbytná zdravá pracovní atmosféra, v níž se dá riskovat a prohrát. Strach nahlodává a koroduje vzájemnou důvěru, podrývá sebedůvěru a ucpává naši práci jako sražená krev. Přitom na zkoušce musíme mít pocit jistoty a bezpečí, aby představení mohlo budit dojem nebezpečí.“<sup>20</sup>

Člověk se pak totiž soustředí výhradně na sebe a nedokáže se vnímat v rámci celku či jako součást širšího významu, něčeho, co nás samotné přesahuje. Ne nadarmo se herectví přirovnává ke kněžské profesi a divadlo k chrámu. Herec jako by se někdy opravdu napojil na nějaký neznámý energetický proud, pocházející odkudsi shůry, jakkoliv pateticky to může znít. Právě takový iniciační zážitek mě ostatně k divadlu přivedl. A neubíralo mu, že jsem nestála na prknech Národního divadla, nýbrž na překližkové podlaze jednoho zapadlého Žižkovského sklepa.

---

<sup>20</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

„Teprve tehdy, jestliže všechno, co je v člověku nejlepší, se uplatní právě v herectví, může doufat, že v herecké profesi sám najde to nejcennější: plnost existence.“<sup>21</sup>

V herecké profesi je třeba disponovat sebevědomím, ale ve smyslu vědomí sebe sama, svých předností a slabin, jejich přijetí vedoucí v konečném důsledku k maximálnímu využití svého potenciálu. Je nutné nezaměňovat sebevědomí a sebestřednost. Všimla jsem si, že velmi často obracíme pozornost výhradně do sebe, jsme-li si sebou nejistí. Pakliže se člověk necítí v souladu sám se sebou, jak se může stát někým jiným? Osobnostní nejistota na jeviště nepatří, zabíjí jevištní pravdu a magii. Pakliže se v situaci pozoruji a sleduji, jak na mě reaguje publikum či pedagog, není možné se plně soustředit na roli, kterou hraji. Jednoduše na to nezbývá kapacita v mozku ani v těle. Hodnotím-li se simultánně se svým probíhajícím výkonem, nutně to onen výkon degraduje, neb nejsem přítomna v okamžiku, v situaci, v tvorbě jako takové. Člověk-herec jako by potřeboval utvrdit svou vlastní hodnotu skrz názor ostatních, a tak sleduje, zda se hlediště dobře baví, divákův podmračený výraz ho dokáže rozhodit a ještě se poslouchá, kdyby náhodou řekl něco falešně. A postava, již ztvárňuje, si při takovém počínání balí kufry a výkon zanechává bezobsažným. Toto mé dumání nemá vést k deníkovým zápisům, nýbrž zaznamenává nesprávný vzorec myšlení, do kterého má hlava často a ráda zabíhala. Zkušenostmi a sebestředním se mi tento handicap postupně daří odstraňovat. Zásadní pro mě v tomto procesu bylo právě zkoušení Digitálního podzemí, kdy jsem uvěřila smyslu toho, co říkám a spolu s tím smyslu celé inscenace. V tu chvíli osobní dojmologie ustoupila ve prospěch soustředěnosti na obsah sdělení. Stala jsem se tak svobodnou v tvorbě a otevřela se tím nová stavidla inspirace. Soustředěnost a na milimetry přesné zacílení energie je, myslím, základ hereckého umění. Je-li herec neustále rozptylován sebe pozorováním, nezbývá prostor pro kontakt s něčím „vyšším“.

Tedy první zkouška v prostoru. Zadání Summermute bylo od první repliky náročné, ohromné stříhy, každá replika jinak, mnoho fyzických akcí. Ale bylo to skvělé, terapeutické, právě toto konkrétní fyzické i mluvní jednání mě oprostilo od nervozity a hodnocení se. Jako by se nad námi už takto v samotném začátku

---

<sup>21</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

vznášel duch postavy a její vyzařování. „Představa nebo spíš jakási předtucha budoucího celku, to je ten základní sebepocit, který jsem ztratil v období své duševní krize. Této představě vděčím za to, že mě nikdy nenapadlo, že mi role, vyprávění nebo prostě imitace někoho nemusí vyjít. Pochybnosti tohoto druhu jsem neznal. Když jsem měl zahrát nějakou roli anebo, jak tomu bylo v dětství, nějaký více či, méně zdařilý komický výstup, panovačně se mě zmocňovala tato představa budoucího celku, a já jsem v naprosté důvěře v ni bez sebemenšího váhání začínal hrát to, co v tu chvíli upoutávalo mou pozornost. Z celku vznikaly samy od sebe detaily a objektivně se přede mnou objevovaly. Nikdy jsem si detaily nevymýšlel a byl jsem vždy jen pouhým pozorovatelem toho, co samo vznikalo z představy celku. Tento budoucí celek, z něhož se rodily všechny podrobnosti a detaily, se neztrácel a nemizel, ať probíhal proces vyjevování jakkoli dlouho. Mohu ho přirovnat snad jedině k semenu rostliny, k zrnu, v němž je zázračně obsažena celá budoucí rostlina.“<sup>22</sup>

Najednou utekly dvě hodiny a já si toho ani nevšimla, z hlubin fantazie se nořily asociace a já byla smutná, že už nám vyměřený čas tvorby končí, zkoušela bych dál. Samozřejmě šlo o první nástřel, skicování, ale přes to jsem si zapsala poznámky. Text jsem zdaleka neměla zažitý, tudíž v kombinaci s akcemi vypadal. Jak už jsem psala výše, inspirace bylo dosti, ale postavit celý monolog a následně ho „projet“ bylo náročné, ve smyslu vazby slova a pohybu. Vždy mě po první prostorové zkoušce překvapí, jak je těžké tyto dva zatím odlišné světy sloučit v jeden harmonický celek. Po zkoušce jsem byla zpocená, fyzicky unavená, ale hnací motory pro vůli a odhodlání do této role vložit své maximum byly zažehnuty.

Doma jsem si pak opakovala text společně s akcí dohromady. Nervozita ze „samoty“ na jevišti mě posupně opouštěla. Neboť pokud herec ví, co dělá a dává mu ono jednání smysl, tento tajemný strach nemá čas ani prostor vkrást se do mysli. Pokud by se tak stalo, dobře promazaný stroj zakulhá a pásek tvůrčího procesu se přetrhne. Proto je velmi důležité mít jednání po řemeslné stránce zautomatizované. Myslím tím být si naprosto jistý formou a pokaždé pak oživovat její obsah. V minulosti jsem při takových domácích zkouškách pravidelně zažívala pocit trapnosti. Pozorovala jsem se sebemrškačským

---

<sup>22</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

pohledem někoho, kdo se sebou už z principu nebude nikdy spokojen. Toho jsem se konečně zbavila, skrz přijetí svých nedostatků a důvěru ve své schopnosti. Neustálého vnitřního kritika omezují na výtky pouze konstruktivní, ty ubíjející a do temnot vedoucí automaticky vypínám. Takže jsem lezla po kuchyňském pultě s představou kovového vozíku, z něhož se Summermute narodí a ráno při běhu jsem si opakovala text téměř s fanatickým zápalem, pokud mě v tu brzkou dobu někdo potkal, musel být přesvědčen, že jsem utekla z ústavu. Zkrátka Summermute se mnou už byla pořád a všude. Nechtěla se mě pustit a já nedokázala trávit čas bez ní. Díky tomu se mi však podařilo rychle zafixovat text a svázat je s vnitřně svalovou, motorickou pamětí.

Postupně jsem se na zkouškách začala potkávat s ostatními, mé jednotlivé sólo výstupy se vkládaly mezi jejich hromadné, v podstatě komediální, situace. Poprvé mi z toho bylo úzko, opět mě přepadl strach z reakce okolí, co řeknou, co si pomyslí, až uvidí, na čem jsme separátně pracovali. Ale přesvědčení, že tvořím co nejpečlivěji a nejpravdivěji dokážu a pevný pohled docentky Salzmanové mě ubezpečily, že vše je jak má být a není třeba podléhat studu a panice. Přesto se mě zmocňovala křeč, když jsme takto procházeli první půli, kde vystupují výhradně samostatně. Cítila jsem se pod tlakem. Později mi došlo, že onen tlak vytvářím pouze já na sebe, nikdo ze zúčastněných takový signál nevysílal. Chtěla jsem být perfektní hned a tolik jsem se zaměřila na výsledek, až mi opět začal utíkat obsah ztvárněného. Na samostatných zkouškách mě pak paní Salzmanová často zastavovala a říkala: „Neškleb se. Uber na mimice. Nekarikuj. Nebuď roztomilá. Nepitvoř se.“ Fyzický projev postavy byl sám o sobě tak silný a vypovídající, že bylo zbytečné vše ještě opakovat obličejem. Zlovyk, který se probouzí, nejsem-li si svým počínáním na jevišti stoprocentně jistá. Přitom věřím-li tomu co říkám a provázím-li ona slova patřičným jednáním, je dohrávání obličejem a ujišťování diváka o pravdě svých emocí kontraproduktivní. „Požadavek „ubrat“ se týká pouze vnějšího projevu při neztenčené investici vnitřní energie třeba do pouhého pohledu.“<sup>23</sup> To byl můj problém, energii vnitřní jsem zaměňovala za nasazení vnějškové, kterým jsem si „pomáhala“, ale ve skutečnosti mi a mému výkonu spíše škodilo. V tu dobu byla zdrojem proměnlivosti Summermute síla a urputnost. Postrádala eleganci lehkosti a hravosti, která může působit mnohem nebezpečněji než zaťatost.

---

<sup>23</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

Věnovaly jsme se s režisérkou prvnímu monologu, jenž měl být předtočen. Ta představa mě vyděsila – znamená to, že už jej nikdy nebudu moct změnit? Opravit? Podvědomě jsem propadala panice a touze po dokonalosti provedení. Navíc video záznam, či v podstatě filmové herectví, je naprosto odlišná disciplína od divadelního žánru. Disciplína, v níž nedisponuji mnoha zkušenostmi, právě naopak. Monolog se měl točit na detail, můj obří obličej roztažený přes celé promítací plátno, jen z té představy jsem měla sucho v hrdle. Monologu jsme věnovaly víc času než těm zbývajícím, neboť na ty ještě měl přijít čas. Toto video se muselo natočit v předstihu, aby všechny projekce byly včas připraveny. Tedy natáčelo se v době, kdy jsem ještě neviděla z jednoho konce postavy na druhý. Naštěstí mě opět podpořila režisérka a při zkoušení mě ochotně natáčela, abych se viděla a vnímala, jak velmi hraje ve filmovém mediu každíčkový detail. Mrknutí, pohyb obočí, rychlost střihu, olíznutí rtů. Rozhodly jsme se tyto mimické prostředky využít a vytěžit z nich maximum. Summermute jako femme fatale, chameleon, hvězdná herečka, jež se připravuje na svůj velký výkon. Maluje se, zkouší paruky a změny poloh v hereckém projevu a přitom de facto spílá publiku. Kontrast jednání a obsahu slova mě začal bavit, přišlo mi, že i pro diváka musí být zajímavý. Vyvolává v pozorovateli napětí, neklid, není tak ukolébán souladem slova a činu, naopak je provokován. Samozřejmě, když teď tento otevírací monolog vidím, vím, že má své nedostatky a jsem přesvědčena, že teď už bych jej dokázala vyprecizovat, ale nejspíš je to tak správně – může být vůbec herec někdy „hotov“, spokojen se svým dílem? „Perfekcionismus, usilování o dokonalost nejsou nic než marnivost.“<sup>24</sup>

Druhá půlka. Summermute proniká do života ostatních postav. Do reality. A čím víc se podobá živé bytosti, tím víc se takzvaná realita láme do vykloubených, schizoidních situací. Summermute ovládá prostor, požívá jej a dochází k poslednímu zúčtování. S lidstvem. Přemýšlím, zda je to postava ryze zlá a musím se pousmát. Však ona sama říká: „Obtiskli jste se ve mně. Jsem vy.“ Někdy je mi při pozorování současné situace, ekologické, politické, socio-ekonomické z lidí špatně. Co je možné, co připouštíme, aby se ve světě dělo. Když jsem byla malá, trpěla jsem panickým strachem z vlkodlaků. Tenkrát mi můj otec tuto obavu rozmluvil tím, že jediné, čeho bych se mohla bát, jsou lidé sami. Samozřejmě, že Summermute dělá zlé věci, ale je zrcadlem, nastavenou

---

<sup>24</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.



tváří ostatním postavám. Obrazem společnosti. A jediné, co přežije je naděje. Že takoví nemusíme být, že lze v každém najít kousek dobra, že takto naše cesta končit nemusí. Čím víc se nořím do podstaty inscenace a postavy, tím víc mi na ní záleží. Má pro mě existenciální rozměr, o kterém chci prostřednictvím scénického umění vyprávět. Snad poprvé není v mé motivaci ani zrnko egoismu či sebe prezentace. Jde mi o celek, o předání příběhu. Propadám tvorbě a Digitálnímu podzemí. Mám skoro pocit vyššího poslání. Snad silně pociťuji onen kněžský rozměr herecké profese.

Ani při tomto zkoušení se nám nevyhne obtíž a to jest promoření ročníku covidem 19. Zkoušení tedy nabírá dvoutýdenní zpoždění, během kterého se nemoci snažím urychleně zbavit. Premiéra se o týden odkládá a my se vracíme k tvorbě poněkud unaveni, avšak časový posun nás tlačí kupředu. Ta dvoutýdenní pauza však nebyla úplně k zahození. Některé věci se usadily, zaklaply na správné místo. Měla jsem štěstí a fyzicky mě nemoc až tolik nepoznamenala. Takže rychlé převleky, přenášení rekvizit i pohybové kreace chvíli dávaly tělu zabrat, než je zpracovalo, ale nakonec mi je umožnilo. Byla jsem překvapena. Byla jsem překvapena, že věci, které bych si před studiem DAMU nedovedla představit, že dokážu, mé tělo poměrně rychle generovalo. Samozřejmě mi prospěl fyzický výcvik, kterému jsem se věnovala nejen na půdě školy, ale zejména nadstavbově mimo ni. Pocit, že se začíná vyplácet časové, mentální a tělesné úsilí, jež jsem do svého pokroku vložila, mě nadchnul a hnál dál. Možná to vše opravdu nebylo zbytečné a možná tuto profesi mohu umělecky vykonávat. Poprvé jsem zakusila souznění mezi tělem a myslí. Jejich vzájemný dialog. Ostatně jaký název dal Josef Vinař svým poznámkám o herectví? „Herec je svou vlastní možností.“ Ztotožňuji se s tímto názorem. Narodíme se s jistým talentem, dispozicemi, potenciálem řekněme. Ale jak je naplníme či přesáhneme je pouze na nás samotných.

Soustředění. Dle mého názoru jeden z klíčů k tvorbě a přesnému výkonu. Už jsem výše zmiňovala, že mnoho mých scén probíhalo sólo, odděleně od kolektivu. To, čeho jsem nejprve na tomto faktu velmi obávala, se ukázalo být mimořádnou výhodou. Nikdo a nic mne nerozptyloval. Ve větší skupině (zvláště má-li skutečně vydařený smysl pro humor) je někdy těžké uchránit svou koncentraci, udržet ji na uzdě. Herec může podlehnout většinovému proudu a třístit tak svou energii, plýtvat jí mimo jevištní výkon. Pakliže je herec na jevišti sám, tomuto jevu se vyhne. Nepřerušovaný tok vůle, tvořivosti a

soustředěnosti mi umožňovaly přesné zacílení energie. Nejen že jsem nebyla tolik unavená, ale netrhalo se mi myšlenky, fantazie, tvorbu jsem dokázala dál rozvíjet a posouvat. V případě pauzy navázat tam, kde jsme při zkoušení ustali. Efektní i efektivní výsledek. Došlo mi, že jinak už tvořit nehodlám a budu si stůj co stůj hlídat svojí koncentraci, před ostatními i před sebou. V podobném období jsem navíc začala s meditací, abych dokázala být přítomna tady a teď i v osobním životě. Jak mohu vypravovat o světě, pakliže jej většinu času pozoruji skrze obrazovku mobilu? Jak se mám vyznat sám v sobě, nejsem-li schopen být se svými myšlenkami? V dnešní době je člověk velmi snadno rozptylován rozličnými podněty. Neustále u sebe nosíme telefon, kam nám nepřetržitě chodí všelijaká upozornění, která v nás vyvolávají pocit, že musíme být stále na příjmu. Ostatně celý tento fenomén Digitální podzemí reflektuje. Všimla jsem si, že pokud se s někým dívám na film, zpravidla u toho zároveň cosi píše na telefonu, nezřídka kdy se ještě z jiné místnosti ozývá zvuk rádia. Vidět dnes někoho sedět jen tak na lavičce, jak mžourá do sluníčka jen pro prožitek samotný, je přírodním úkazem. Může se zdát, že tento jev s prací divadelníka nemá co do činění, ale opak je pravdou. Globalizace a přesycenost médií má vliv na každého jedince a nutně se tedy odráží v běžném i pracovním životě. Jsem-li herec v divadle, věnuji se živému umění. Sdílení bytí tady a teď, sdílení příběhu s divákem. Má existence na jevišti tedy přímo odráží existenci (mou přítomnost na světě) jako takovou, jde o dvě simultánně probíhající skutečnosti. Nemohu být myšlenkami někde jinde. V tom případě jednání na jevišti nenesu ani smysl celé inscenace, ani ten hluboký, metafyzický.

Ať už by šlo o trému, jež ochromuje přirozený projev, sebepozorování a následné hodnocení, přebíhání k následujícím situacím či prosté bytí mimo sebe, takové procesy narušují jevištní autenticitu. Soustředění, fyzické i psychické uvolnění, bytí v celé své organické jednotě vede k přirozenému výkonu na jevišti. Správné zacílení energie napomáhá k citlivosti herce. Jeho smyslu pro rytmus slova, pohybu i scén a sledu celého představení. A v konečném důsledku smyslu pro koordinaci těchto všech rytmů v jeden složitý proud hereckého projevu, jenž se skládá v celistvý umělecký proces, který řídí herecká inteligence. Nerušená a nerozptylovaná svým okolím. Plné soustředění vede ke konkrétnosti, nesnese obecnost na jevišti.

Summermute mi umožňovala velké stříhy nejen v hereckém projevu jako takovém, ale i v hereckém stylu samotném. V druhé půlce, kdy se dostává mezi

ostatní postavy, se totiž proměňuje v poměrně civilní osoby. I když nutno podotknout, že s jaksí vyhraněnými konturami. Až na hranici grotesky. Summermute totiž naplňuje představy ostatních postav o těchto charakterech, je tedy v podstatě obrazem obrazu. Ať už šlo o Lolitku vábíci frustrovaného programátora Ludka či přísnou matku věčného dítěte Kubíka, Summermute je dokáže na prostoru pár replik trefně vystihnout. Hledaly jsme s režisérkou tenké ostří hrany mezi stylizací a autenticitou na němž se budeme pohybovat a které by pro tento účel mělo přesně fungovat. A pak byly momenty, kde jsme našly její citlivou, v podstatě zraněnou duši. Duši zraněnou světem, kde jsme si mohly dovolit velký propad do civilu (i díky portu) a naprosté ztišení, citlivé zkoumání bolavého srdce. Srdce, které Summer navzdory tomu, že se jedná o umělou inteligenci, má. Neboť je stvořena lidmi. Disponuje jejich touhou po moci, manipulátorstvím a jednoduše tím co je v nás lidech nejhorší, a zároveň i jejich slabiny, krásou, empatií a křehkostí. „Podobně jako noc nemůže existovat bez dne, jako čest nemůže existovat bez hanby a život beze smrti, tak nemůžeme popsat ani sami sebe ani ostatní, aniž bychom nepřímo připustili existenci, ať už reálnou nebo potenciální, přesně protikladných kvalit. Toto potlačování jedné identity a prosazování jiné nás v reálném životě možná vyčerpává, ale úvahy o této dynamice mohou uvolnit obrovskou a užitečnou energii.“<sup>25</sup>

V poslední etapě zkoušení jsem se několik dní cítila zavalená technickými nároky. Měla jsem pocit, že se více zabývám pohybem rekvizit na jevišti i mimo jeviště, než sebou a svým hereckým výkonem. Díky komunikaci a sdílení s režisérkou jsem uvěřila, že jde o fázi, která brzy pomine a veškeré technické se usadí. S touto myšlenkou a lehkým uklidněním jsme všichni valili inscenaci dál, kupředu. Byla by chyba domnívat se, že premiérou vše končí, právě naopak. Tápala jsem v konci inscenace. Nedokázala jsem najít chlad, krutost, s níž Summermute vede dialog s Janou, poslední přeživší a představitelkou naděje. Ptala jsem se sebe sama, zda je to tím, že v sobě nedokážu vyvolat představu zla? Opět jsem se schovávala za posunčinu, křeč, nepřirozené předstírání zlého skřítky. Mé, vlastně ani ne jednání, vypadalo spíš směšně, než že by divákovi přecházel mráz po zádech. Bohužel nebylo možné kus reprízovat, hledat správnou cestu a postavu ponechat přirozenému vývoji. S touto poslední situací jsme se dovedli vypořádat až s odstupem, při březnovém oprašování a natáčení

---

<sup>25</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

záznamu. Zlo nemusí být a (hlavně není) vždy ověčeno nálepkami a ukazatelem: POZOR, NEHODNÝ TVOR. Nemusí křičet, vystrkovat drápy a vyplazovat jazyk. Naopak. Může tkvít v absolutní obyčejnosti. Na zkoušce jsem intuitivně pocítila, že jsme s paní Salzmannovou našly, co jsme hledaly: klid, mrazivý klid někoho, kdo ví, že jedním pohybem zamáčkne celou existenci lidstva. A tak poslední zúčtování se světem probíhá v míru.

„Jedenáctý duben 1942. Do divadla jsem přišel už v deset hodin. Oblékl jsem si Pseudolův kostým a částečně jsem se i nalíčil. Necítím ani stín trémy. Spíš takový bojovný klid a odhodlání. Začíná se šeřit, do divadla přicházejí režisér, herci, baletky. Všichni jsou premiérově rozčileni, já ne. Nemohu s nikým mluvit. Jsem pevně uzavřen sám v sobě, koncentrace je maximální. Vnitřní napětí je tak silné, že se mi zdá, jako by ve mně bylo pero natažené k prasknutí. Čeká jen na signál, aby se vše mohlo rozběhnout jako přesně seřízený stroj. Tím signálem je vytažení opony.“<sup>26</sup>

Je 22. dubna, sedím ve zkříženém sedu na nemocniční posteli, kanylou v loketní jamce mi do krve proudí blahodárná síla antibiotik, ten den již počtvrté. Čtu, vnímám slova pana Peška, a aniž bych se s ním chtěla či troufla srovnávat, vyvolávají ve mně vzpomínku skoro měsíc starou (možná spíš mladou?) na natáčení záznamu Digitálního podzemí. Vybavuji si své pocity sedíc schovaná v kovovém vozíku, zavřené oči, vnímajíc tlukot svého srdce a husí kůže, která mi naskočí, když slyším naši scénickou hudbu. Čím víc se blíží můj první výstup, tím větší klid se mě zmocňuje, vím, že jsem připravena na úkol, který mě čeká, a vím, že ho naplním. Nedokážu to vysvětlit, prostě to vím. Jako bych na jevišti nebyla sama, nýbrž skrze mne promlouvalo něco víc, možná divadelní duch. Sama nevím. Ale cítím každičkou buňkou svého těla, že je mé jednání správné. Vrhám se do postavy, bezpečně kormidluji jejími rozbouřenými vodami. Jsem šťastná. Fascinující pro mě bylo, že jsem skutečně, snad vůbec poprvé (pokud nepočítám intuitivní pokusy o tvorbu v dramatickém kroužku), vyšla na jeviště beze strachu a bez pocitu přílišné zodpovědnosti, jejíž tíhu nemohu unést. Zkrátka jsem věřila, že jsem pracovala tak, abych ze sebe vydala to nejlepší, co dokážu a i kdyby náhodou ne, svět by se nezbořil. „Strach z toho, že věci dopadnou špatně, je třeba vidět ve správných proporcích. Opravdu se celý svět

---

<sup>26</sup> PEŠEK, Ladislav a Zdeněk HEDVÁBNÝ. Tvář bez masky: skutečnost a sen. 3. vyd. Praha: Odeon, 1986.

zhrouť, když odvedu nekvalitní výkon? Když se zocelíme a připravíme se na zkoumání skutečné tváře toho, z čeho máme strach, strach se zmenší.“<sup>27</sup>

Digitální podzemí pro mě bylo mimořádnou zkouškou a mimořádným darem. Potkala jsem se s tvůrčím týmem, který mi dodával inspiraci, svobodu a odvahu. S týmem, se kterým jsme si společně kladli otázky a pokoušeli se na ně dle našeho nejlepšího svědomí a vědomí odpovědět, vydat ze sebe maximum. „Musí si vzájemně (režisér a herec) věřit a ctít se. Jen tak mohou společně dojít ke správnému výsledku.“<sup>28</sup> Tato zkušenost posílila mé sebevědomí jakožto sebeuvědomění, které vede ke zbavení se zbytečných strachů, jež mě v tvorbě omezují. Prožila jsem intenzivní zamilování se do divadla. Do jeho moci, kterou má nad tvůrci i diváky. Do možností, které nám ukazuje. Objevila jsem autenticitu ve velké stylizaci a artistnost přirozenosti. Tyto dva přístupy nejsou na sobě nezávislé, naopak se mohou prolínat a vedou nás tak ke konkrétnímu jednání a jevištní pravdě. Byla to smysluplná, někdy bolestivá, ale krásná tvorba a já z ní budu žít ještě dlouho.

---

<sup>27</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

<sup>28</sup> SÍLOVÁ, Zuzana. Věra Galatíková: obrazy ženského údělu. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-1-0.

## 2.4 William Shakespeare: Bouře

Poslední absolventskou inscenací se pro náš ročník stala Shakespearova Bouře. Tuto romanci napsal v roce 1611, tedy pět let před svou smrtí. Inspiroval se skutečnou událostí Bermudského ztroskotání, ale na rozdíl od svých jiných děl (Sen noci svatojánské, Marná lásky snaha) si děj nepůjčil. Jde nejspíš o samotné zúčtování básníka se životem. Snad se v ní prostřednictvím Prospera, jenž se loučí se svými kouzly, loučí i se svým psaním. Na první čtené zkoušce jsme se bavili o tématech odpuštění, vykoupení, zušlechtění lidské duše, odcházení, provázanosti sil dobra a zla. Režisérkou inscenace je Viktorie Čermáková, která přišla s jasně danou odvážnou koncepcí. Naše Bouře se odehrává v kulisách undergroundu a hudby The Plastic People of the Universe. Paní režisérka do ní promítá vyrovnání se s minulým režimem i svoje vlastní zúčtování s životními křivdami.

Setkání s Martinem Hliským byl neuvěřitelný zážitek. Měli jsme tu možnost se s ním potkat v zimním semestru druhého ročníku, jenž patřil právě Williamu Shakespearovi a jeho dílu. Tentokrát jsme se však zaměřili podrobně na Bouři a stalo se z toho přibližně dvouhodinové přednášení o Bouři a řeči jako takové. Slovo a slovní jednání je totiž u Shakespeara právě to klíčové. V něm tkví originalita jeho dramatiky. Renesance je ostatně dobou znovuzrození slova a hudby. Pan Hliský se začal během přednášky Shakespearovi podobat, působil jako skutečný lord, aristokrat. Fascinovala mě jeho gesta a práce se slovem, ta je mu ostatně naprosto vlastní, není „pouhým“ překladatelem, nýbrž osobností básnického světa. Bavili jsme se o řeči jako o aktu víry, kdy je naše víra v ní a její obsah naprosto určující. Má dva proudy, jeden je básnický a druhý dramatický, ty se potom spojují v jeden performativní celek. V dnešní době se bojíme patosu. Obzvlášť v Čechách, kde máme tendenci vše zlehčovat a nazírat na život s lehce ironickým, cynickým pohledem, má pro nás patos většinou negativní konotace. Ale síla slova nám jej právě umožňuje použít bez zatěžkání, avšak s patřičným obsahem. Alchymie je v Bouři zároveň obrazem básnictví a Prospero, mág, se stává režisérem svého posledního velkého představení. Mág je umělec a jeho magie tvoří harmonii, řád světa. Život i Bouře samotná je hrou magie a imaginace. Bouře jako alchymická svatba mezi nebem a zemí. Na jedné straně stojí zástupci černé magie, jež obcuje s ďáblem: Sykorax a Kaliban a na druhé straně dobro v podobě Prospera a jeho dcery Mirandy. Miranda je mou

absolventskou rolí. Jméno Miranda je odvozeno od slova Mirraudes, což znamená zázračný, podivuhodný. Miranda je v podstatě divadelním ztělesněním úžasu. Nic o světě zatím neví, neustále nad ním žasne. Je to čistá, empatická, laskavá a pravdivá duše, esence ženství. Jeden z prvků alchymického i charakterového složení Bouře. Miranda je idea, opačný pól Kalibana. Její emoce jsou otevřené, prosté. Ferdinand je pro ni láska na první pohled, jejich svatba je oslavou svaté harmonie mezi mužem a ženou. Jistě i díky jejímu vlivu se Prospero nakonec vzdá hrubé magie a manipulátorství a prosí za odpuštění pro všechny. Neboť kdo dokáže odpustit, stane se o něco krásnějším člověkem.

Přibližně týden jsme se věnovali práci za stolem a povídáním o jednotlivých situacích. Mirandin monolog o Bouři je plný emoce, velké energie a afektu, avšak nikoliv afektovanosti. Je zoufalá, ale „neřuká“. Bouři divákovi zprostředkovává, už jistě nějaké viděla, ale tato je jiná. Prosí o smilování. Dialog s Prosperem je v podstatě dlouhou expozicí, z níž se divák dozvídá o jejich příběhu a kontext následujícího děje. Je v něm také obsažen klíč k jejich vztahu – vztahu otce a dcery, jež se vzájemně milují, jejich blízkosti. On jako mocná autorita, ona jako jeho obměkčení, dalo by se říct slabost, křehkost. Miranda také představuje Prosperův skutečný důvod pro život. Je zde velmi důležitý rytmus, Prospero vede nepřetržitý tok vyprávění, ona dychtí po odpovědích, doráží na něj, je zde patrný i její mladý věk. Je jí kolem šestnácti let, v podstatě skoro dítě. Byť tehdejší dobová konvence taková léta vnímala jinak. Miranda tedy osciluje někde mezi jistou netrpělivostí, rozčilením z Prosperovy nenávisti a nekonečných odpovědí a zároveň se poprvé dozvídá o svém původu. Uvědomuje si co pro ni otec udělal a vyjadřuje mu svůj vděk, pomáhá mu se vyrovnat s křivdou, kterou si musel prožít. Odráží se v ní laskavost a soucit.

Následuje setkání s Kalibanem, které je pro ni nepochybně traumatické, neboť v minulosti se jí pokusil znásilnit. Přednášení Kalibanovi, jeho kultivace je činností na kterou je zvyklá, ale nepochybně je to pro ni velmi obtížná povinnost. V její promluvě k němu opět čteme velkou citovou angažovanost, nechápe jeho chování a vnímá jej jako nespravedlnost. Tento monolog však evokuje i dobu kolonizace a převýchovy domorodých kmenů.

První setkání s Ferdinandem je současně jejím prvním setkáním s mužem mimo svého otce a Kalibana. Je ostražitá a zároveň jako malé dítě před výlohou hračkářství. Jejich střetnutí je pro oba iniciačním zážitkem a okamžitým vzplanutím. Jako Romeo a Julie. Chemicky k sobě pasují. Miranda zároveň není

svázaná konvencí, klišé, ani to milostné, pro ni neexistuje. Nová láska však s sebou nese i osten negativa, zmatenost, stud, který dosud nepoznala. Uvědomuje si, že již není dítětem, ale ženou. Opět paralela k Julii, jež během šíleně krátkého časového úseku dospěje.

První zkouška v prostoru. Vše bylo velmi přibližné, v náznaku. Rekvizity nám zatím překážely, v dialogu jsme se s Tomášem ztráceli. Měla jsem chuť a energii Mirandu hledat, vyhnout se jakýmkoliv „šuplíkům“. Tato představa mě pronásledovala zvláště proto, že se Miranda opravdu nápadně podobá Julii, kterou jsme s panem Dočekalem zkoušeli v zimním semestru druhého ročníku. Za každou cenu jsem chtěla tyto dvě postavy odlišit, abych se neopakovala a nevykrádala sebe sama. Herecké vedení bylo zatím velmi abstraktní. Zatímco u stolu jsme se bavili o poměrně konkrétních situacích a jejich asociacích, v prostoru jsme se spíš zabývali aranží a pohybem rekvizit po jevišti. Pro mě docela odlišný způsob práce než na jaký jsem byla zvyklá. Ale byla jsem přesvědčena, že se k naplnění obsahu a určitosti jednání vrátíme. Hereckou připomínku „Bud' víc hezká.“ jsem pak bohužel slyšela ještě několikrát. Místo budování charakteru se mi tak postupně podařilo to, že jsem Mirandu omezila na jednu barvu a to přesněji na světle růžovou. Naivní, upípanou holčičku. Nevěděla jsem kudy kam, potulovala se po zkušebně bez cíle a role se mi víc a víc rozmazávala do šarže skotačivé dívenky. Byl to šok pro mé ego, po zkoušení Digitálního podzemí jsem na sebe i na průběh tvorby měla poněkud jiné nároky. Stále jsem nemohla přijít na to, jak hrát pravdivě čistotu, naivitu a lásku, třeba i s jistou mírou patosu, aniž bych sklouzla k neadekvátní stylizaci. Tento problém samozřejmě nekladu za vinu režii, nýbrž sama sobě. Věřila jsem, že budu schopna tvořit samostatně s dostatečnou dávkou sebereflexe. Sebereflexe probíhala, ale nikoliv v její konstruktivní konotaci a to vedlo ke koloběhu výčitek bez vize a demotivace. Samozřejmě, že je herec povinen se připravovat doma, ale chtěla jsem znát aspoň nějaký jeden bod, o který bych se mohla opřít.

Byť jsme měli poměrně propracované podhoubí psychologických motivací a pohnutek, nemohla jsem přijít na to, jak je v kterých situacích demonstrovat. Potřebovala jsem konkrétní odpovědi, jenže nebyl prostor na dotazy. „Smysl se postupně odkrývá, aniž se oslovuje analytický a pojmoslovný nástroj formálního rozumu. Tázání je cestou k nahlédnutí do mnohých cest, způsobů, které k takto pojatému smyslu, který se nabízí „před oči“, vedou. Neustálá problematizace toho, co se nám dává jako jasné, jisté, jednou provždy již vyřešené, je údělem



tvořivého člověka, tedy i herce.“<sup>29</sup> Analýza textu za stolem již proběhla a tak při práci v prostoru nebylo místo na nové polemizování. Rozuměla jsem tomu, neboť za prvé, tato inscenace byla nesmírně technicky složitá a náročná. Její hudební, výtvarné a pohybové složky byly využity na maximum, zdálo se skoro, že se chystáme na Broadwayský muzikál. A za druhé, opět to zmíním, dalo se nejspíš předpokládat, že tvorba postavy zůstane domácí přípravou a přijdeme hotovi. Materiál nám byl poskytnut v prvním týdnu a teď bylo třeba jednotlivé složky uměleckého díla propojovat v celek. Cítila jsem se frustrovaně a zklamaně sama ze sebe. Dokonce ani blankvers jsem neovládala jako způsob myšlení postavy, zabředla jsem do prázdné deklamace nenaplněných slov. Na místo prezentace osobnosti postavy a jazyka, kterým dokáže Miranda pojmenovat své pocity a názory, se ze mě stal prostý kolovrátek. Upřímně jsem se navíc cítila zahlcená podrobným rozbohem za stolem a v prostorovém jednání pak abstraktními připomínkami. Nevěděla jsem, který z motivů v které situaci použít nebo jak, naprosto nesmyslně, zahrát několik témat najednou. Potřebovala jsem impuls nikoliv vnitřní, nýbrž vnější, třeba v podobě konkrétní fyzické akce. Ne nadarmo se říká, že herec by o své roli neměl vědět příliš a ponechat jí také jistý prostor pro tajemství. „Celkový rozbor analyzuje hru a roli na části a úkoly, určuje základní ideu a vůdčí úkol básníkova díla i průběžné jednání, které k němu vede, seznamuje nás se strukturou hry a role, kterou musí herec bezpečně znát a procítit. Dílčí rozbor má pomocnou úlohu tam, kde herec nestačí obsáhnout celek a musí podrobněji rozebírat fabuli hry, logiku a posloupnost jednání, pocitů, rozvíjení myšlenky hry i role a podobně. Ale bez potřeby nemá být hra rozdrobována, protože to často spíše překáží, než pomáhá k pochopení celku.“<sup>30</sup> Další kámen úrazu. Shakespeare tvořil divadlo slova. Divadlo vysoce stylizovaného jazyka, který sám o sobě kouzlí, maluje nové světy, vyvolává metaforické i fyzické obrazy toho, o čem je právě řeč. Pakliže herec v takovém případě podlehe bezobsažnému recitování, jehož smysl pak dohání prázdným „tajtrlíkováním“ po jevišti, je zaděláno na nesdělnou, obecnou šarži. Vnitřní rytmus postavy jsem nahrazovala uspěchaným pohybem po jevišti i v mluvě samotné. Konkrétnost byla ta tam, jednání slovem, potřeba jím posouvat,

---

<sup>29</sup> VINAŘ, Josef, DVOŘÁK, Jan, ed. Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017. ISBN 978-80-88217-05-3.

<sup>30</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

ovládat situaci, žádná. Vztah mezi Mirandou a Ferdinandem byl plochý. Potřebovala jsem najít nějaké světlo, nový impuls, který by mi pomohl se vymotat z tohoto neurčitého plácání se v šabloně. Najít jednu pravdu, ze které by se pak mohly rodit další. „Tajemství spočívá v tom, že logika a důslednost fyzických úkonů a pocitů vás dovedly k pravdě, pravda vyvolala víru a vše společně dotvořilo stav „existuji“, to znamená: jsem, žiji, cítím a myslím souhlasně s rolí. Tam, kde je pravda a víra, kde je „existuji“, tam je nutně nikoli konvenčně herecké, ale opravdové, lidské prožívání. Pravda a víra jsou nejsilnější lákadla našeho citu.“<sup>31</sup>

Opět se nám nevyhnuly komplikace v souvislosti s pandemií covid 19 a my se po Vánocích z prostor Disku přesunuli na zkušebnu Městských divadel pražských. Nový, menší prostor, avšak ne tak malý jako zkušebna na DAMU, vedl ke ztížení pohybu v složité dekoraci a ke změně choreografií. Tedy na zabývání se hereckou složkou nebylo moc času a řešila se spíš hudba a technika než jevištní pravdivost. Propadala jsem panice, neb v mém případě byl můj výkon založen čistě jen a jen na herectví. Postupně jsme dospěli do fáze kostýmních a technických zkoušek, pro mě se jednalo o další velkou výzvu. Přiznám se, že jsem doufala, že například úprava zevnějšku by mi mohla být oním drobným výše zmíněným impulsem. Že mě například přivede ke hře s kontrasty, kontrastním jednáním. Omyl. Dostala jsem dětské šatičky a přičesky, abych měla dostatečně dlouhé vlasy, protože v inscenaci přece ztělesňuji princeznu. Šablona, jíž jsem se podvědomě odevzdávala se tak ještě dovršila kostýmním utvrzením v ní. Připadala jsem si jako v pasti a nevěděla kudy z ní ven, nebyla jsem schopna se z ní dostat sama. Snažila jsem se čerpat inspiraci ze svého okolí, z celé inscenace. Hledala jsem zdroj své postavy v celku, což byl myslím správný krok. „Každý herec musí sledovat všechno, co se hry týká, a studovat nejen svou roli, ale hru jako celek“<sup>32</sup> Věřím, že to nebylo z nedostatku práce na sobě samé, z lenivosti či nedostatečné vůle k práci, ale nezdařilo se mi to. Celek byl stále v takovém chaosu, že nebylo čeho se chytit, kde najít směřování celé inscenace.

---

<sup>31</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

<sup>32</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

V generálkovém týdnu dorazila naše pedagožka mluvy Regina Szymiková a Michal Dočekal. Oba byli, myslím, překvapeni ambiciózností celého projektu, avšak oba zaznamenali i to, co jsem cítila já sama: povrchnost postav. Opět mě ochromil strach z vlastního selhání a hlavně mě netěšilo existovat na jevišti, frustrace a demotivace vystoupaly do nejvyšších pater. Asi tři dny před takzvanou premiérou za mnou přišel pan Dočekal a navrhl mi zamyslet se nad zpracováním *Mirandiny čistoty*. Je to žena, která vyrostla mimo společnost, mimo její konvence a je tedy bez zatížení z ní plynoucí. Hyperbolicky bychom ji mohli označit za zvíře uvězněné v krásném těle, domorodkyni. To by mohla být cesta nebo dokonce klíč k jejímu charakteru, k její otevřenosti a bezprostřednosti, aniž bych ji skoro falsetem malovala jako naivku. Doporučil mi film *Boj o oheň*, pro jeho inspirativní zpracování vztahu mezi mužem a ženou. Díky bohu za to. To byl onen impuls, který jsem potřebovala, abych nepokračovala po slepé ulici dál. Ne, že by Miranda nutně musela být divoženkou, ale poprvé jsem si uvědomila, že vlastně neví a nemůže vědět jak se muže dotknout, jak ho políbit, co vyvolává pocity náklonnosti, kterým propadá. Při jejich prvním setkání jsem mu tak například zkusila osahávat obličej, zkoumat tvary, které jeho tělo má, neb nic takového v životě neviděla. Při loučení zas jsem mu, namísto polibku či strojeného zamávání, na znamení oddanosti olízla ruku. A fungovalo to. Cítila jsem pravdu z mého fyzického jednání, jež pudila podvědomí a cit k hledání a tvoření dalších pravd. I kostým jsme poupravili, pomocí přičesků vytvořili spíš dceru rockera než princeznu a k dětským šatečkám oblékli semišové botasky. Můj psychofyzický dojem byl mnohem lepší. Kontrast, který jsme vyvolali vnějškově přes fyzické jednání, se odrazil i dovnitř a zažehnul plamínek pravdy, autenticity ve vrcholně stylizovaném projevu. I tento kontrast sám o sobě budí hercovu a posléze i divákovu pozornost. „Smysl fyzických jednání není v nich samých, nýbrž v tom, že četným vlastnostem našeho organismu dávají popud, aby se projevíly, a současně že jsou materiálem, na kterém se projevují. Jde o prvky tvůrčího stavu, které znáte: emoce a snahy, logika a důslednost, pravda a víra, stav „existují“.“<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

Paní Szymiková si mě pak vzala zvlášť po zkoušce na práci se slovním jednáním. Čtyři hodiny jsme spolu seděly u stolu nad textem Bouře a konkretizovaly každíčkou promluvu, každý pohyb v myšlenkovém procesu Mirandy. Důsledně jsme se zaměřily na dialogy, abychom se s hereckým partnerem vzájemně poslouchali a odpovídali si, aby se replika jednoho rodila z repliky druhého. Klíčový byl samozřejmě temporytmus. „Mezi temporytmem a citem je nerozlučná závislost a vzájemné působení. Ale působí-li vnější temporytmus automaticky a bezprostředně na náš plachý a vůli nepodléhající cit, pak jde o velký objev, protože dosud jsme mohli působit na cit jen nepřímo různými „lákadly“, kdežto teď jsme našli k citu přímou, bezprostřední cestu. Ano, správně nasazený temporytmus může už sám od sebe, automaticky, uchvátit hercův cit a vyvolat správné prožívání.“<sup>34</sup> A skutečně, pár úprav, správný rozjezd myšlenky a verše a recitace mizela. Objevilo se skutečné myšlení postavy a spolu s ním i má vlastní emocionalita. Hlas jsme posadily do mé přirozené, nižší polohy. Miranda už nebyla nadsazenou karikaturou, nýbrž živou bytostí z masa a kostí, která má stejné problémy, tužby a přání jako mnohé z nás, ale vyjadřuje je skrz básnický, umělecký jazyk. Opět ono spojení stylizace a autenticity. Konvence verše, jeho artistní řemeslné zpracování s živým obsahem. To je na jevišti zajímavé, to je to co hledáme jako tvůrci a co nás přitahuje, sedíme-li v hledišti.

Další dva dny jsem si vždy po generálkách s oběma telefonovala kvůli připomínkám. Děkuji jim tímto za jejich přístup a pomoc. Mnohé se mi do premiéry nepodařilo vyladit, ale věřím, že všechny tyto podněty ještě budu mít příležitost zúročit s časovým odstupem při reprízování. Zprvu jsem se na sebe zlobila, že jsem nedokázala být v tvorbě samostatná, pravdou ale je, že říct si o pomoc není a nemělo by být hanbou. Herec sám sebe nevidí, má jen jistý vnitřně-hmatový pocit, přibližný obraz sebe sama, potřebuje náhled druhého. Záleží tedy také samozřejmě na dispozicích daného herce. Někteří mají tyto smysly vyvinutější, někteří se nedokážou navnímat vůbec. Já osciluji někde mezi, řekla bych. Názor druhého mne ale zajímá vždy, sebevíc bych byla přesvědčena o kompaktnosti a přesvědčivosti mé role. Sebevíc totiž může klamat, ať už se v duchu vynášíme do nebes či podléháme nekonečným pochybám. A to zvlášť pokud se cítíme být lapeni na jednom místě a nedaří se

---

<sup>34</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

nám z něj pohnout dál. Reflexe, inspirace pozorovatele zvenčí nás může z tohoto temného místa vyvést. Kolektivní přemýšlení nad cestou, smyslem postav a inscenace také přináší sdílené radosti i starosti naší profese, pocit bezpečí a možnost zkoušení, variací, svobody a růstu. A v takovém prostředí se mně osobně tvoří nejlépe.

„Správně“ neexistuje, přinejmenším pro herce ne, a „špatně“ je úplně stejně pošetilé. Nejsme tu proto, abychom věci dělali správně nebo špatně. Jsme tu proto, abychom je dělali co nejlíp. V čem toto „nejlíp“ spočívá, o tom rozhodujeme jakožto jednotlivci, když jsme se předtím podívali na ambivalenci světa tím nejpronikavějším a nejnesentimentálnějším okem. Herec vidí za nás: jednak věci, které chceme vidět, ale také věci, které vidět nechceme. V době, kdy politici a náboženští vůdci zaujímají jednostranná stanoviska a zjednodušují problémy, hercova schopnost vidět cíl v celé jeho nehezké ambivalenci je drahocennější než kdykoli předtím.“<sup>35</sup>

Tak se těším na Bouři příště, budu hrát co nejlíp.

## Závěr

Téma mezi autenticitou a stylizací jsem zpracovala na základě svých zkušeností v Disku. Zkušeností, které byly v kontextu celosvětové pandemie velmi omezeny. Zkoušet bez možnosti premiéry, následného vývoje inscenace v průběhu repríz a budování si vztahu s divákem, je jednoduše nekompletní. Zvláště vezmeme-li v úvahu, že předchozí tři roky jsme se věnovali tvorbě v uzavřeném kosmu DAMU, jejích pedagogů a studentů. Vyzkoušet si tedy „skutečný“ provoz divadla se všemi jeho zákonitostmi jako jsou pravidelná večerní představení a denní zkoušení nebylo možno. Přesto si myslím, že nás v mnohém tato náročná zkouška posunula. Naučili jsme se tvořit v opravdu polních podmínkách a mnohé nás také nejspíš důkladně podrobila přezkoumání naší motivace a našich cílů v herecké profesi.

Mezi stylizací a autenticitou se ocitáme nejen na jevišti, nýbrž i v přirozeném životě. Často mám dojem, že musím chování (či spíše jednání) svého okolí

---

<sup>35</sup> DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

podrobovat psychologickým rozborům podobně jako tomu bylo například u Čechova. V životě i na jevišti se snažím být autentická. Ale co ona autenticita vlastně znamená? A lze ji vůbec dosáhnout ve scénické podobě, pakliže je konvencí jasně nastaveno, že hraji? Řekla bych, že ano, neb jde o pravdivost. A pravdivý mohu být, dokonce musím být, i v divadle. Pravda může být samozřejmě relativní a záleží na jejím kontextu. Je zřejmé, že v obyčejné životní situaci nebude má spontánní reakce stejně autentická jako v jejím jevištním obrazu. Avšak vždy se mohu tomuto ideálu blížit. Divadlo není faktické, nemá pevný tvar, řekla bych, že jde vždy spíše o směřování, pohyb směrem k ideji, pocitu, jež má vystihnout. „To, co má divadlo podávat, nemá být „skutečnost sama“ nebo „skutečnost jako taková“, tj. chaos jejích náhodných podrobností, nýbrž skutečnost uspořádaná – a uspořádaná tak, aby se divák mohl z jejího obrazu poučit.“<sup>36</sup>

Mohu tedy být pravdivá i ve velmi stylizovaném tvaru. Autenticita na divadle neznamena uvolněné ploužení se po jevišti a nedbalá mluva. „Jevištní pravda má být ryzí, nezkrášlená, oproštěná od zbytečných banálních podrobností. Má být reálně opravdová, ale zpoetizovaná tvůrčím nápadem. Ať je realistická, ale umělecká!“<sup>37</sup>

Autenticita znamená konkrétnost, vybroušené hrany postavy v daném kontextu. Ať už tím kontextem velká stylizace či civilní herectví, vždy mohu, musím, být určitý. Obecnost na jeviště nepatří. Ostatně, proplouvám-li svým životem bez jasného zacílení, nejspíš se také k žádnému výsledku nedoberu.

„Hraní můžeme z jistého hlediska opravdu definovat jako chování, kterému k tomu, aby bylo reálné, to podstatné vlastně chybí. Ale zatímco v běžném životě hraní prostě nahrazuje to, co schází a co tedy dotyčný pouze předstírá, herec svým jednáním cosi vytváří: totiž to podstatné, co se vztahuje k nějakému potenciálnímu tématu. V něm se pak nějakým způsobem odráží i to, co můžeme nazvat tématem samotného herce a co v něm ovšem existuje také jen jako možnost nebo co se aspoň neprojevuje tímto a takovým způsobem, pokud nedostane příležitost to zahrát.“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

<sup>37</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

<sup>38</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

Dovolím si ještě krátkou polemiku nad místem divadla v této době, neb jsem přesvědčena, že jako budoucí adept herectví o smyslu svého umění přemýšlet musím a musím reflektovat současnou situaci, v níž se živá kultura ocitá.

Otázka postavení divadla a umění vůbec se ve společnosti stala ještě palčivější než kdy jindy. Pandemie se dotkla života každého z nás, zastavila i ty největší korporáty, cestovní ruch a naprosto ochromila kulturu. A to ne pouze lokálně u nás v České republice. Stalo se tak po celém světě – událost, která v naší historii nemá precedens. Jenže jako by snad lidem více chyběla otevřená nákupní centra a hospody, než divadla. V našem prostředí se při rozvolňování opatření otevírají kasina a divadla zůstávají zavřená. Veškerý život se přenesl do virtuální reality. Zvykli jsme si nakupovat, komunikovat, vzdělávat se, dokonce třeba i procházet výstavy on-line. Během loňského dubna pak na sociálních sítích koloval příspěvek, který si dovolím parafrázovat: "Co byste dělali v karanténě bez umění? Nemohli byste poslouchat hudbu, dívat se na filmy ani číst knihy." Tento příspěvek směřoval společnost k zamyšlení se nad místem kultury v životě každého z nás, a že bychom jí neměli vzdávat bez boje. To je jistě záslužné. Nicméně příspěvek jmenoval pouze média digitálně přenositelná. Kam tedy zařadit dramatické umění jakožto nekomprimovatelný fenomén. Zda má vůbec v dnešním světě možnost přežít. A pokud ano, jaká je dnes jeho funkce a co může svým divákům poskytnout.

Nejdříve bych ráda ujasnila, co vlastně pojem dramatické umění označuje. Otakar Zich říká, že dramatické dílo je to, co vnímáme po dobu představení v divadle. Dramatický text je tedy složkou dramatického umění. To znamená, že dramatické umění, zejména činohra, nemůže existovat bez textu, ale zároveň dramatické dílo nabývá smyslu až v okamžiku, kdy je jeho literární část umístěna v reálném čase a konkrétním fyzickém prostoru. Nebo jinak – v okamžiku, kdy je inscenována. Dramatický text je ideovou směrnicí, ale konkrétně její specifické umělecké kvality neurčuje. Divadelní hra nebo partitura tedy není dramatickým dílem samým, je pouze jednou z jeho možností a záleží na tvůrcích, jakou formou ho pak zrealizují v konkrétním časoprostoru. Podle profesora Vostrého je tedy dramatické umění uměním scénickým. Dramatické/scénické dílo má tyto specifické vlastnosti: probíhá teď a tady a můžeme ho vidět a slyšet. Tím, že probíhá tady a teď, má onu mimořádnou vlastnost, že je každé představení vždycky trochu jiné. Záleží to nejen na všech

složkách dramatického díla, nýbrž i na energii lidí v hledišti samotném, tzn. na tom, kdo je na jevišti, v hledišti i v zákulisí.

A zde se dostávám k otázce, jež mě stále trápí: Jaké místo má v dnešní ryze digitální době fenomén, jenž zkrátka není digitalizovatelný? Můžeme si pustit hudbu do sluchátek, můžeme si promítnout film z pohodlí domova či číst Dostojevského na čtečce nebo na nějakém jiném elektronickém zařízení, netřeba plýtvat papírem. Ale co divadlo? Během těch několika „lockdownů“, jež jsme za poslední více než rok zažili, se objevila spousta záznamů významných (i zahraničních) inscenací a já za to byla velmi vděčna. Avšak i přes silný umělecký zážitek ze sledování Ostermaierova Hamleta jsem cítila a viděla, že digitální přenos mu ubírá na hloubce prožitku a hlavně jej zbavuje základní povahy divadelního tvaru jakožto živého umění. Samozřejmě by mnozí mohli namítnout, že značný rozdíl můžeme zaznamenat i pokud se vydáme na koncert do Rudolfiny v porovnání s tím, kdy si pustíme Dvořákovou Novosvětskou symfonii z reproduktorů a pochopitelně budou mít pravdu. Nicméně u divadla mi ona propast v prožitku/zážitku živého umění versus umění off-line přijde o něco markantnější.

Divadlo je místo, kam se chodí přemýšlet, zkoumat situace a příběhy a dívat se na svět jinak, jinými očima. Slovy české filozofky Alice Koubové nám divadlo dává prostor „myslet z druhého místa“. Je to také prostor, kde se spolu přímo živě setkáváme, dostáváme se do fyzického kontaktu, což je vzhledem k dnešní virtuální povaze téměř všeho, velmi vzácný úkaz a deviza, kterou bychom si dle mého soudu měli hýčkat. Cesta, jež předchází okamžiku, kdy se pohodlně usadíme v sedačce divadla a sledujeme, co se odehrává před našimi očima na jevišti, se dá označit jako proces. Musíme si vědomě vybrat titul a budovu, kam bychom si přáli zavítat, posléze najít termín, který nám bude vyhovovat a na toto jedinečné uvedení si pořídit lístek. Dnu, kdy se do divadelní budovy chystáme, pravděpodobně přizpůsobíme i svůj zevnějšek. Možná dokonce dorazíme v předstihu, abychom si ve společnosti lidí, s nimiž jsme se onen zážitek rozhodli sdílet, mohli dát něco dobrého, koupit si program a prohodit pár slov vis a vis. Pak se konečně staneme svědkem divadelní události a zkonsumujeme něco, co se ve skutečnosti odehrává v naší hlavě. Zvláštní, že? Něco tak konkrétního a živého je vlastně něčím naprosto nezaznamatelným a zůstane po něm jen vzpomínka a pocit. Pocit, o kterém, když představení skončí, můžeme opět meditovat nad skleničkou nebo při jízdě metrem domů.



Odjakživa mám pocit, že slovo kultura v sobě zahrnuje i obsah slova kultivace. Ne ve smyslu umělců – učitelů, kteří by diváky ze svého postavení s jistou nadřazeností vychovávali, naopak. Domnívám se, že kultivace dosahujeme skrz dialog. A dialog je základ divadla. Dialog probíhající nejen mezi postavami na jevišti, ale i mezi jevištěm a hledištěm, mezi hercem a postavou, mezi námi a vámi, mezi psýché a fyzickou schránkou. Ostatně dialog mohu vést i sám se sebou. Stejně jako divák naslouchá tvůrci, měl by i tvůrce naslouchat divákovi, reflektovat jej. A vzájemně se učit empatii, citlivosti a respektu v dnešní čím dál izolovanější společnosti, která se zabývá zejména satisfakcí jedince jako takového.

S touto potřebou neustálého uspokojení, „opravdového“ prožitku a touze po něčem „výjimečném“ souvisí i fakt, že lidé postupně ztrácí trpělivost. Trpělivost si vyslechnout/zhlédnout/přečíst nějaký hlubší příběh. Jako bychom potřebovali získat onen zážitek hned, okamžitě. Tato instantnost a potřeba vidět dosud neviděné vede zpravidla k tomu, že si nejraději z pohodlí svých domovů pustíme dvacetiminutový seriál, který je přehlcen efekty, filmovými triky, násilím a vášní. Takový zhuštěný koktejl chrlicí jeden nápad za druhým, navíc ještě vizuálně atraktivní, nás má vytrhnout z každodennosti, nebo tomu přinejmenším věříme. Nehledě na to, že pokud by vyprávěný děj neodpovídal našim požadavkům, můžeme jej kdykoliv zastavit nebo přepnout na jinou relaci. Cestovat do divadla, sednout si do hlediště a dvě hodiny se soustředěně věnovat nějaké látce se pro nás stává nezajímavým, ba dokonce otravným způsobem jak strávit večer. Všechno směřuje k jakési lenosti a zjednodušení vnímání, k čemuž značně přispívá i virtuální prostor, který je vlastně velmi primitivní - je totiž založen pouze na jedničkách a nulách. Takový ale život není a neměl by být. I ta nejmenší, zdánlivě banální situace v životě člověka může být ve své podstatě dramatická. Což nutně neznamená, že by nemohla mít komediální povahu, naopak. Rozhodně netvrdím, že divadlo by mělo být místem, kam se chodí výhradně složitě filozofovat. Divadlo může být zábavné, ale ne ploše a bezobsažně. Katarze můžeme dosáhnout jak slzami, tak smíchem. A i když je představení nudné, poskytuje nám obří dar. Dává nám dar času. Pokud strávíme dvě hodiny za počítačem, nejspíš si toho ani nevšimneme a minuty nám protečou mezi prsty. Pokud ale sedíme v hledišti a cítíme čas téměř fyzicky, mohou se v nás spustit procesy, které by se jinak v dnešní zrychlené době neměly šanci odehrát.

Divadlo je poslední médium, které má rituální charakter, Základem je vyprávění příběhu v určitém čase a v určitém prostoru, kde se sejdou určití lidé a společně jej sdílí. Přítomnost živých lidí, naše emoční reakce na skutečné projevy obličeje, těla, mluvy jsou daleko silnější než na zprostředkovaný obraz. Obsah slova je sdílený společně, něco společně prožijeme. Věřím, že divadlo má schopnost vytvořit setkání, jež nás vytrhne z běžného prostoru a času, z kontextu toho, v čem žijeme. Čímž právě nám ukazuje možnost se na různé události podívat z jiné perspektivy, což vede k většímu rozlišení v našem pohledu na svět jako takový a tedy i schopnost vidět víc. Možná je to ode mě jakožto od studenta herectví zpupné, ale věřím, že divadlo má schopnost měnit svět. A je celkem jedno, jestli v globální nebo jen malé míře. Kdybych jednou skrz představení dokázala pohnout myšlením diváka třeba jen na pár vteřin, má to pro mě smysl a je mou motivací pokračovat přes všechny překážky dál. Člověka setkání s divadelním dílem možná nezmění, ale určitě ho na chvíli přiměje k zastavení se a vnímání své existence jinak. Možná, že to v ten moment divák necítí a zážitek se v něm usazuje až časem. Já sama jsem prožila takový iniciační zážitek ve svých čtrnácti letech prostřednictvím inscenace Racka v Dejvickém divadle. Tehdy jsem jen cítila jakési pohnutí, jehož význam mě doběhl až po třech letech.

Divadlo je médium nenahraditelné a jsem přesvědčena, že má v dnešním světě své nepopiratelné místo. Jen bych si přála, aby jeho kouzlo objevilo více lidí, neboť tři procenta z populace je opravdu zoufale málo. Pak se tvůrci pochopitelně zamýšlí nad tím, jak diváky přilákat a možná to někdy vede k tomu, že jednotlivé inscenace přichází o obsah na úkor atraktivní formy. Což je jev, který se nyní v kultuře vyskytuje stále častěji. Ve snaze nasycit hlad po rychlém a snadno stravitelném zážitku, se „moderní“ divadlo snaží nabídnout to samé co seriál nebo film. „Místo hledání smyslu jako by mohlo definitivně nastoupit hledání smyslových prožitků.“<sup>39</sup> Prosím neuchylujme se k těmto zkratkám a vraťme se k obsahu a naplnění našich slov i činů. Neuzavírejme se v bublinách svých telefonů a virtuálního prostoru vůbec. Buďme tady a teď. A chodíme do divadla. „Divadlo se stává životem a život divadlem – všechno se mění nebo bude měnit k obrazu divadla.“<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Z přednášky prof. Jaroslava Vostrého

<sup>40</sup> FREJKA, Jiří. Deník Jarmily Horákové. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948. Umělci o sobě a o všem (Československý Kompas).

„Čechov tvrdí, že hlavním interpretem díla je nakonec publikum. Rozumím tomu v tom smyslu, že onen zázrak divadla se uděje vždy v setkání živých lidí na jevišti, kteří cosi vysílají a živých lidí v hledišti, kteří to přijímají a nějak na to reagují.“<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> SALZMANNOVÁ, Eva. Chvála pedagogickému bláznovství. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-507-8.

## Seznam použité literatury

LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. Osobnost a umění. ISBN 80-902221-7-X.

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

VINAŘ, Josef, DVOŘÁK, Jan, ed. *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017. ISBN 978-80-88217-05-3.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

SÍLOVÁ, Zuzana. *Věra Galatíková: obrazy ženského údělu*. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-1-0.

FREJKA, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948. Umělci o sobě a o všem (Československý Kompas).

SALZMANNOVÁ, Eva. *Chvála pedagogickému bláznovství*. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-507-8.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.