

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

Diplomová práce

# Hledání herecké pravdy

Martina Jindrová

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: doc. Tomáš Töpfer

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

# Searching for truth in acting

Martina Jindrová

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: doc. Tomáš Töpfer

Thesis defense: 15.6. 2022

Degree granted: MgA.

Prague, 2022

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Hledání herecké pravdy

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

Praha, dne 15.6.2022

.....  
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**

Mé díky míří hlavně k paní docentce Salzmannové, která je už podruhé mým konzultantem práce. Ale hlavně jsem s ní v učebně strávila nejvíce času ze všech a vůbec toho nelituji. Díky za Vaši trpělivost, empatii, ale i vášeň. Naučila jste mě mnohé. Nemenší vděk pociťuji k ostatním z týmu našeho pedagogického vedení. Podařilo se Vám vytvořit zatím nejsilnější mezilidské kolektivní pouto, jaké jsem kdy zažila. Díky, že se Vám povedlo dát dohromady tak soudržnou skupinu lidí, jako je náš ročník. Také děkuji své mamince za to, že perfektně ovládá český pravopis a je tu stále pro mě, když občas pravidla svého rodného jazyka zapomenu. A v neposlední řadě děkuji svému oponentovi – panu doc. Tomáši Töpferovi.

## **Abstrakt (CZ)**

Ve své diplomové práci se převážně zaměřuji na porovnání dvou hereckých disciplín – herectví v divadle a herectví v audiovizuálním snímku. Popisuji hledání prostředků k co nejpravdivějšímu hereckému výkonu a zda se mi jejich nalezení podařilo. Zabývám se myšlenkou autostylizace a zdali je autostylizace výhodou či nevýhodou. Popisuji své zkušenosti z méně tradičních forem divadla, jako je imerzivní divadlo. Opírám se o odbornou literaturu, především pak o knihu s názvem „Být nebo nebýt: monology o herectví“ od Radovana Lukavského.

## **Klíčová slova**

Herecká pravda, přirozenost, křeč, dramatický oblouk postavy, divadlo, film, autostylizace, blok, svoboda, autenticita projevu, divadlo DISK, herecké prostředky.

## **Abstract (ENG)**

In my diploma thesis I mainly focus on the comparison of two acting disciplines – stage acting and screen acting. I describe the search for tools for the truest possible acting performance and whether I managed to find them. I deal with the idea of self-stylization and whether self-stylization is an advantage or a disadvantage. I also describe my experiences from less traditional forms of theater, such as immersive theater. I rely on professional literature, especially on a book entitled "To Be or Not to Be: Monologues on Acting" by Radovan Lukavský.

## **Key words**

Acting truth, nature, cramp, dramatic arc of the character, theater, film, self-stylization, block, freedom, acting authenticity, DISK theater, acting tools.

## Obsah

1.	Úvod:.....	2
2.	Divadlo x film: .....	3
3.	Hledání herecké pravdy: TBH.....	6
3.1	Příprava TBH .....	6
3.2	Tvorba postavy „na place“/v divadle a hledání ideálních hereckých prostředků .....	9
3.3	Dramatický oblouk postavy – TBH:.....	14
3.4	Herecká pravda v TBH.....	17
4.	Hledání herecké pravdy v divadle.....	20
4.1	Autostylizace x pravda .....	20
4.2	Hledání pravdy v imerznivním divadle.....	22
4.3	Hledání herecké pravdy: DISK – Přelet nad kukaččím hnízdem .....	25
5.	Závěr: .....	36
6.	Seznam použité literatury.....	37

## 1. Úvod

Připouštím, že název mé diplomové práce může znít poněkud děsivě. Hledání jakékoliv pravdy v životě je vždy složité. Často nevíme, na které straně je pravda, komu důvěřovat a ve výsledku je vždy jen na nás, jak se rozhodneme a na kterou stranu se sami přikloníme. U hledání herecké pravdy to nebude jiné, ba dokonce ještě složitější.

Toto téma jsem si vybrala především na základě pochybností o svých hereckých výkonech a jejich pravdivosti, které mě během studia nejednou provázely a stále provázejí.

Je těžké vycházet z praxe z DISKu, když jsme měli nestandardně malý počet repríz (Platonova nepočítaje, protože jsem v něm nehrála), proto budu vycházet i z klauzur nebo z praxe mimo školu a především ze své zkušenosti z natáčení.

Ráda bych se dotkla takových témat, jako je: herecká pravda na jevišti vs. herecká pravda před kamerou; hledání herecké pravdy během studia a mimo něj a jak rychle se herec formuje; přirozenost na jevišti vs. přirozenost v životě.



## 2. Divadlo x film

„Všechno zlé je pro něco dobré“ – a tak i koronavirová pandemie přinesla své plody. Díky tomu, že jsme značnou část svého „diskového období“ nemohli trávit v Disku, jsem lehce přičichla k audiovizuální tvorbě. A musím říct, že je to pro mě dosti zábavná herecká (neméně náročná, ba někdy naopak) disciplína.

V podstatě jeden celý měsíc jsem strávila v Brně na natáčení minisérie pro Českou televizi – se mnou a dalšími čtyřmi mladými herci v hlavních rolích. Pro mě to byla první hlavní role v projektu tohoto typu, tudíž velká zkušenost a hlavně obrovská zodpovědnost. Proto bych se této své audiovizuální herecké zkušenosti chtěla věnovat i ve své diplomové práci. A nejen tomuto projektu, i několika dalším, i když tenhle považuji, co se audiovizuální tvorby týče, za nejintenzivnější.

Nejdříve bych chtěla definovat, co dělí herectví v divadle od herectví ve filmu. Uvedu několik základních pojmů, na kterých toto rozlišení vysvětlím. Následně se své vysvětlení pomocí těchto pojmů pokusím obhájit na konkrétních případech z vlastní zkušenosti.

### 1. Vyjádření

- a) V divadle se vyjadřujeme pomocí jednajících postavy.
- b) V audiovizuálním díle se vyjadřujeme pomocí obrazu – formou montáží několika vyobrazení za sebou

### 2. Budování projevu

- a) V divadle budujeme svůj projev dlouhodobě – před zkoušením, během zkoušení, i během repríz.
- b) U audiovizuálního díla budujeme svůj projev pouze krátkodobě – před natáčením a během natáčení, výsledek už není na nás.

### 3. Fixace

- a) U divadla je třeba dlouhodobě fixovat připomínky režiséra do dalších repríz a vstřebávat nové.
- b) Naopak u filmu je třeba krátkodobé fixace na daný záběr. Pokud se zkouší ještě před natáčením, je třeba samozřejmě fixovat připomínky i tam, ale mám tu zkušenost, že je třeba se na ně ne úplně vázat, často se pak stává, že změnou prostředí nebo třeba díky technickým možnostem není možné připomínkám dostat. Ale o tom konkrétněji až později.

#### 4. Herecké prostředky

- a) V divadle herec volí herecké prostředky podle žánru a velikosti prostoru, samozřejmě by měly být technicky zvládnuté v jakémkoliv žánru i prostředí.
- b) U audiovizuálního díla volí herec svoje prostředky podle záběru (detail, celek, polocelek apod.). Samozřejmě i zde záleží na žánru.

#### 5. Práce na postavě – jednání a postava

- a) V představení herec jde s postavou po souvislé linii – během něj vytvoří dramatický oblouk postavy. Postavu tvoří on sám s pomocí režiséra. Má možnost nalézat oblouk a charakter postavy postupně (i během repríz).
- b) V audiovizuální tvorbě se točí na přeskáčku – u audiovize je vytváření oblouku postavy složitější – tvoří ji nejen herec, ale i režisér, skript, střihač, kamera, POSTPRODUKCE. Po natáčení už je oblouk a charakter postavy nezměnitelný. Jednání tvoří charakter postavy.

#### 6. Okamžitá sebereflexe

- a) U divadla herec nemá možnost odstupu, proto je pro něj důležitá pozice režiséra.
- b) U audiovize můžete svůj výkon reflektovat ihned po dotočení záběru (pokud to režisér dovolí, není to samozřejmost).

Jak k tématu divadelního a filmového herectví uvádí ve své knize *Být nebo nebýt...* Radovan Lukavský: „Malířství a sochařství jsou dvě různá umění, protože se odlišují jak technikou, tak materiálem tvorby. Divadelní a filmové herectví se liší jen technikou tvorby, kdežto materiál, z něhož herec tvoří, je v obou případech on sám.

Z téhož důvodu – a to nás možná někdy mýlí – jsou divadlo a film dvě různá umění, protože vytvářejí své obrazy rozdílnou technikou a z rozdílných materiálů. Kdežto filmové a divadelní herectví můžeme označit jako ‘dva obory herecké tvorby’, které mají společný rodokmen, ale liší se tvůrčí technikou a zakládají tedy svéprávné estetické celky“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o filmovém a divadelním herectví*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

### **3. Hledání herecké pravdy: TBH**

Na začátek následující kapitoly je třeba lehce představit tento projekt a svoji roli v něm, aby se čtenář zvládl orientovat v tom, o čem budu psát. Minisérie TBH (zkratka pro To Be Honest – česky: abych pravdu řekl-a.../abych byl-a upřímný-á) pojednává o několika teenagerech ve věku 16-19 let, jež zažili falešný střelecký útok ve škole, kterou navštěvovali. Přičemž samotný střelecký útok zinscenoval jeden z nich (Antonín Klein). Dovedla ho k tomu šikana ze strany spolužáků a spoluhráčů ve florbalovém týmu, kterého byl součástí.

Moje postava, která se jmenuje Vanessa Kubečková (Nessa), je nevlastní sestra Antonína a jedna z „obětí“ (míněno tak, že byla přítomná ve škole, když se incident odehrával) falešného střeleckého útoku.

První díl je samotný útok, další díly buď navazují na to, co se dělo po něm, nebo jsou naopak vyprávěny retrospektivně a vypráví o tom, co útoku nadcházelo a proč k němu vůbec došlo. Je tedy i dost specifické sledovat oblouk mé postavy. Vyžádala jsem si od režisérky seriálu celou hrubě sestříhanou sérii, abych svůj výkon mohla zpětně reflektovat a zjistit, zdali se mi podařilo najít aspoň trochu „té“ herecké pravdy.

#### **3.1 Příprava TBH**

Na hereckou přípravu jsme měli zhruba 2-3 týdny, přičemž první kroky od paní režisérky byly především seznamovací, protože vybrali 10 naprosto odlišných lidí, kteří se mezi sebou neznali. Chtěla, abychom si volali, bavili se o postavách i sami o sobě, abychom si nebyli úplně cizí, což považuji za docela zásadní a strategický krok, pokud s někým mám hrát milence nebo nejlepší kamarádku.

Dalším krokem bylo, že jsme improvizovali tzv. po zprávách – v chatech na různých platformách. To bylo zajímavé, protože nehrajete před reálným publikem, ale musíte myslet jako vaše postava. Psali jsme si na různých internetových platformách jako je whatsapp nebo messenger v roli svých postav v různých situacích (např.: děvčata se baví o tom, co všechno se stalo na včerejší alkoholové sešlosti u spolužáka). Některé dialogy, které jsou v minisérii vloženy na obrazovku touto formou, jsou dokonce upravené podle těchto

improvizací. Takto se údajně scénáristé inspirovali vzájemně i při psaní scénáře. Scénář totiž vznikl v tzv. writers roomu.<sup>2</sup>

Dalším netradičním úkolem bylo sestavit si playlist z písniček, o kterých jsme si mysleli, že by je naše postava poslouchala. Opět to bylo něco, u čeho jsme museli přemýšlet jako naše postava a zapřít svůj hudební vkus, což bylo někdy těžké.

Samozřejmě nesmím opomenout fázi samostudia. To je pro mě nesmírně důležitá část a bohužel také nejvíc ošemetná věc. Často se mi stává, že postavu chci uchopit zajímavě, nějakým novým originálním způsobem, vymyslím si celou koncepci a ve výsledku to může dopadnout tak, že je moje koncepce přemýšlená, těžko pochopitelná a někdy se v určitých aspektech úplně odklání od podstaty postavy. Z toho důvodu nemusí být výkon pravdivý. Dobře to popsal Radovan Lukavský v knize *Být nebo nebýt – monology o herectví*: „Herec, který chce být v pravdivé shodě s rolí, se nemusí vzdát svého práva na subjektivní výklad role, ale nesmí také obejít svou povinnost dbát objektivních stránek role. Ve spojení tohoto práva a povinnosti, v umění subjektivního podání všech objektivních daností role se má projevit jeho tvůrčí svoboda a osobitost“.<sup>3</sup>

Rozhodla jsem se tedy postupovat trochu jinak než obvykle – místo toho, abych si po přečtení textu napsala celý životopis postavy, vymyslela motivace v konkrétních situacích a v podstatě už měla v hlavě nazkoušenou celou věc (přeháním), jsem chtěla znát názor režisérky, aby mi to udalo jistý směr. Samozřejmě hned po přečtení textu má člověk okamžitě nějaký názor, ale snažila jsem se tím neovlivňovat do té doby, než uslyším názor člověka, který to celé vytvořil (mimo jiné to byla i showrunnerka writers roomu). Skvělé bylo to, že s režisérkou jsem mohla vést debatu, byla otevřená mým názorům a postavu se mi snažila dovytvořit tak, aby mi byla co nejvíce blízká.

Po téhle debatě jsem si udělala jasný, ale ne ustálený obrázek. Snažila jsem se být stále otevřená novým podnětům. Psala jsem si poznámky do textu, ale snažila jsem se nebrat je závazně a vlastně to byl dost osvobozující pocit – určitým způsobem se svěřit do rukou

---

<sup>2</sup> Ten je v principu založen na tom, že skupina scénáristů společně vyvíjí námět, až ke scénáři, předává si nápady, vytváří v diskuzi postavy a dějové linky. Pak jednotliví tvůrci píší scénáře, které si vzájemně předávají. Na celý proces dohlíží/podílí se na něm showrunner/ka, aby výsledek tvořil koherentní celek).

<sup>3</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o herecké pravdě*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

režiséra a hlavně člověka, který stál u zrodu postavy. Přičemž neméně příjemný byl pocit, že totéž v podstatě cítí i režisér – cítila jsem, že ve mě vkládá důvěru, co se stavby postavy týče.

Poslední fáze přípravy (týden) byla samotná rozprava o postavách v konkrétních situacích a zkoušení nejdůležitějších dialogů a hromadných scén pomocí improvizace. Improvizace byla oblíbenou disciplínou paní režisérky. Improvizace pro ni byl způsob, jak nás na sebe naladit, abychom společně fungovali jako celek, vnímali se a dokázali na sebe živě reagovat. Zároveň i určitou inspirací, protože podle nich pak stavěla některé hromadné scény, a dokonce se nebála improvizovat s deseti lidmi i přímo na place.

Z této několikadenní intenzivní přípravy vznikla dost jasná představa o tom, kdo má Nessa být před útokem, a kam má směřovat po útoku. Nejprve sebevědomý člověk, který se nebojí jít do věcí po hlavě, je leadrem většiny situací (ať už v pozitivním nebo v negativním slova smyslu) – a když věci nejdou podle ní, začne kopat kolem sebe. Je dost temperamentní – po otci, její rodinné zázemí je značně neharmonické: rodiče se rozvedli, když byla ještě batole. Její mladá matka v urputném snažení najít náhradního otce v podstatě přesunula její výchovu na druhou kolej a otec už čekal další dítě s jinou ženou, když se ona sotva narodila. Naprosto nevhodné prostředí pro určování toho, kdo vlastně Nessa je.

A z tohoto prostředí vznikl člověk, který využívá svoje dobré postavení ve společnosti jako náplast na všechny neřešené a neustále potlačované problémy. Ty ale zákonitě musí vyplynout na povrch poté, co jí nevlastní bratr míří pistolí do obličeje. Po útoku se její společenský status (dává to za vinu hlavně nevlastnímu bratrovi) rozpadá, tím i její osobnost. Já jsem ji nazvala „chodícím papiňákem“. Svoje emoce nedokáže ovládat, jsou naprosto nevyzpytatelné. Najednou ji zaplavila lavina otázek, na které za žádnou cenu nechce odpovídat: „kdo jsem?“, „kam vlastně patřím?“. Nejradši by vše vrátila zpět tak, jak to bylo před útokem, ale už není cesty zpět. Projde fázemi jako „za všechno můžou ostatní – já jsem oběť“, „už je mi jedno, co udělám, hlavně, ať se na ten incident zapomene a já můžu žít jako dřív“, „všechno je moje chyba, bude lepší, když se odstěhuju zpět k matce do jiného města“ až po „od problémů se neutíká a pojďme je začít řešit“.

Na konci bychom ji tedy měli vidět její vyspění – proměnu dívky v ženu, která jde vstříc svým problémům, snaží se porozumět sobě i všem ostatním – pokouší se vystoupit ze svého

původního světa, který se řídí „podle sebe soudím tebe“ – tzn. jejími vlastními pravidly. Přijímá, že svět se netočí jen kolem ní. Zjišťuje, že vždy kolem sebe bude mít lidi, kteří ji podpoří a jsou k ní upřímní. To byl koncept postavy před natáčením. Otázkou je, zdali se mi tohle všechno podařilo pravdivě přenést na obrazovku, ale to byl můj záměr.

### **3.2 Tvorba postavy „na place“/v divadle a hledání ideálních hereckých prostředků**

Pro mě je mnohem těžší tvořit dramatický oblouk postavy v audiovizuálním díle, jelikož se točí na přeskáčku a někdy je dost těžké uhlídat návaznosti jednání postavy, když jeden den točíte šedesátý čtvrtý obraz a druhý den obraz třetí. Mimo jiné i proto jsem zvolila jiný druh přípravy. A také nelze ovlivnit to, co s dílem udělá postprodukce – ta vlastně teprve tvoří oblouk postavy. Proto pro mě bylo důležité, určit si, jak moje postava jedná v konkrétních situacích, promítnout si v hlavě, v jaké části příběhu vlastně je – to pro mě bylo určující. Protože jsem Nessu tvořila na základě jednotlivých situací – netvořila jsem ji tolik zvenčí (specifickou chůzí, mluvou apod.), ale nechala jsem se vést právě konkrétními situacemi. Jednání mojí postavy tvoří její charakter.

Naproti tomu v divadelní inscenaci svůj charakter role tvořím celistvě od vnitřních procesů po vnější projevy, je v tom pokaždé určitá míra stylizovanosti (ale co je přirozenost na divadle? O tom už hovoří pan prof. Vostrý ve své knize O hercích a herectví a tohoto tématu se dotknu později v kapitole „Autostylizace x pravda“), snažím se o to, aby hlavní vlastnosti postavy byly vidět. Jaká je moje postava, tak jedná. Charakter postavy nutí k určitému chování.

A zda se mi podařilo najít onu hereckou pravdu, ke které tento rozbor směřuje?

„Pravda je, že se film svou fotografičností k životní pravdě co nejbližší přibližuje, a vyžaduje tedy autenticitu hereckého výrazu. Ale ani ve filmu nemůže dát herec vždycky prostě průchod své autentické přirozenosti. Musí řídit svůj ‚spontánní‘ pohyb přesně od značky k značce, nedbat nepřirozené pozice či blízkosti partnerova těla, když hlavy jsou

v dvojdetailu, zvedat do nepřírozené výše rekvizity, aby byly v obraze, a místo do očí partnera se dívat na mrtvý bod blíže kamery, která tento 'falešný pohled' v obraze nevyzradí, musí se prostě ve skutečnosti dopustit desítky přestupků 'proti přírodě', jen aby v obraze všechno vypadalo přirozeně.

Někdy může mít herec dokonce pocit, že zatímco na divadle zaměřuje celou svou práci na přirozenost vnitřních procesů i vnějšího výrazu, ve filmu jakoby zavládl strach z přirozenosti, strach z jakéhokoli prudšího hnutí, živějšího gesta a výraznější intonace, protože všechno se tu rázem zdá být 'moc', a co je 'moc', to zavání divadlem".<sup>4</sup>

Takto svou zkušenost popisuje Lukavský ve své knize *Být nebo nebýt...* a je to stále aktuální. Přesně s takovými problémy jsem se během natáčení sama potýkala. Někdy je dost těžké být v situaci, když se musíte soustředit na to, že je třeba dostoupit na značku nebo nesmíte tolik sklápět hlavu, aby vám bylo vidět do obličeje, anebo vás prostě rozptyluje velký chlupatý mikrofon nad vaší hlavou, který hledá správné místo, aby nebyl vidět v záběru. Někdy být autentický/pravdivý není úplně jednoduché. Samozřejmě není to jen věc technických věcí, ale už se mi několikrát stalo, že jsem si situaci zkoušela doma a hledala polohy, které by mohly fungovat a měla jsem pocit, že jsou poměrně autentické, ale pak mě prostě rozhodila kamera stojící metr ode mě.

Udělat si ve filmu vnitřní kruh samoty je častokrát mnohem těžší než na divadle. Během reprízy přijdete do prostoru, který navodí atmosféru a diváci jsou skryti ve tmě. Světla – to je věc, která mi hodně pomáhá v tom se oprostít od toho, že mě někdo sleduje a hodnotí. Na jevišti si vytvoříte vlastní svět, ve kterém žijete pár hodin. Naproti tomu na place máte sice kulisy, ale diváci jsou často s vámi v kontaktu na dosah ruky. A nejsou to ledajací diváci, jsou to členové štábu, kteří vašemu řemeslu často rozumí a vy máte pocit, že vás všichni každou sekundu hodnotí. S tím mám většinou na začátku natáčení vždy problém. Mám pocit, že každý čeká na to, co předvedu. A o to je pak mnohem těžší zachovat si pravdivost.

A ačkoliv jsme měli některé situace předem nazkoušené, tak většina z nich se stejně musela přizpůsobit třeba prostředí a technickým dispozicím. Například jsme měli nazkoušenou

---

<sup>4</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o filmovém a divadelním herectví*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.



situaci mezi Nessou a jejím nevlastním bratrem Antonínem, ve které šlo o to, že Nessa chce odejít z města a Tonda se jí v tom snaží zabránit. Neměla v tom být žádná agrese, ba naopak to vlastně byla dosti něžná a intimní situace o odpuštění a nových začátcích. Ale jelikož jsme to točili v exteriéru, kde neustále jezdila auta, museli jsme se tomu přizpůsobit, což ani pro jednoho z nás nebylo jednoduché. Chtěli jsme tomu ponechat intimitu dialogu, ale to pak intenzitou hlasu nebylo pro zvukaře dostatečné, protože slyšel víc auta než nás. Proto nakonec situace byla v něčem akčnější.

Ale jak opět říká Lukavský: „Jistěže ‘zákon divadelní zvětšeniny’ platí a herec musí přizpůsobovat svůj projev optickým i akustickým podmínkám divadelního prostoru. Ale musí se umět přizpůsobit jak velkým, tak i komorním nebo kapesním scénám, neakustickým halám a sálkům s ideální akustikou: prostě herec se musí umět přizpůsobit. A nic jiného na něm nechce ani film, než aby se dále přizpůsoboval proměnlivým vzdálenostem kamery a mikrofonu. Ostatně tato přizpůsobivost je jednou ze základních složek hereckého talentu a musí ji mít jak divadelní, tak filmový herec, má-li se přizpůsobovat různým požadavkům role, různým dramatickým žánrům a režijním stylům. Přejde-li tedy divadelní herec před kameru, nepotřebuje nějakou podstatně novou hereckou schopnost, musí mít jen dost pružnosti, aby svůj projev přizpůbil také zvláštnostem filmového obrazu, aby dejme tomu uměl nejen ‘přehrávat’ ale i ‘podehrávat’“.<sup>5</sup>

Celé studium i během natáčení jsem se snažila vyzorovat, co jsou pro mě ideální podmínky pro odvedení pravdivého a technicky zvládnutého výkonu. Bohužel těch příležitostí ještě nebylo tolik, abych to dokázala s určitostí říct. A když už si myslím, že jsem to našla, tak mě většinou něco nového překvapí. Ale z toho, co jsem vyzorovala, je mi vždy příjemnější pracovat v klidu bez časového presu. To je ale luxus, který mě možná už nikde jinde než v DISKu čekat nebude. Ráda chodím do divadla klidně o tři hodiny dříve, osprchuji se, řeknu si text, nalíčím se, zkontroluji si rekvizity, rozmluvím se, chodím v prostoru, ve kterém ten večer budu hrát a znovu a znovu si kontroluji rekvizity. Mluvím na ně, mám pocit, že vše na jevišti je živé a je to můj partner, proto na všechno okolo sebe musím být příjemná a věřím, že se mi to během představení vrátí.

---

<sup>5</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o filmovém a divadelním herectví*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

Často se mi stává, že vůbec nejsem naladěná na představení, které budeme večer hrát, a proto mi dost pomáhá být tam s předstihem, aby si tělo zvyklo na prostor, kostým, líčení a celou postavu a přijalo ten fakt, že dnes hraju třeba sestru Ratchedovou nebo Viky. Víím, že vždy, když tohle cítím a stále se nedokážu naladit, hodně mi pomáhá kostým, a hlavně boty. Svalová paměť se okamžitě spouští, jakmile si nazuju boty postavy a začnu chodit jako má postava. To je většinou jistota, i když nemám tolik času na přípravu.

Bohužel se mi někdy děje, že přílišná příprava je na škodu. Když mám příliš času, začnu až moc přemýšlet, a pak si to беру i na jeviště. Většinou přemýšlím o tom, kde jsem se minulou reprízu přeřekla a vymýšlím v hlavě katastrofické scénáře, co všechno se může stát. To se pak lehce stane, že se přeřeknu v první větě, jakmile přijdu na jeviště. Nebo začnu přemýšlet, jak u toho asi vypadám nebo se začnu poslouchat. Takže si myslím, že pro mě je ideální přijít včas, připravit sebe i své rekvizity a pokud zbyde čas – povídat si s kolegy, kterým moje přítomnost před představením nevadí (nemyslím to nijak osobně, někteří potřebují mnohem více času na koncentraci a bytí sami se sebou) a až pár minut před představením se začít koncentrovat sám na sebe a vlastně nemít čas přemýšlet nad tím, co bude nebo co by mohlo být.

A zpět k filmu. Je známo, že na natáčení se pracuje pod tlakem časového limitu. Ano, málokdy jsem zažila, že bychom končili dřív nebo by se nespěchalo, což s mojí teorií „dělat všechno v klidu bez časového presu“ moc nesouzní. Ale vždy se snažím alespoň předejít situaci, že bych měla na place pocit, že se čeká na mě nebo že zdržuji. Pokaždé se snažím minimálně den předem připravit tak, aby možnost toho, že zdržuji, protože třeba umím špatně text, v podstatě neexistovala. Proto jsem si každý večer během natáčení TBH šla zopakovat několikrát text na další den (i když už třeba nazkoušený) a obecně celou situaci, ve které se moje postava nachází. Aby se na mě v tomto ohledu nečekalo a já mohla přijít s čistým svědomím, že jsem se dostatečně připravila. A to byl základní stavební kámen pro můj klid v tom neklidu okolo mě.

Je ale pořád nutné počítat s tím, že se i textově může cokoliv změnit. Jsou to situace, které já nemám moc ráda, ale stalo se mi to několikrát během různých natáčení, že mi změnili text těsně před natáčením obrazu. To pak těžko udržuji klid a suverenitu výrazu, když se soustředím na nově naučený text. Ale přiznávám, že někdy to může být i osvěžující a původně nadrcený text ten nový najednou zlidští. Je to jako když dlouho hrajete něco pořád

stejně a zdá se vám, že to není ono, a pak vám někdo dá úplně novou okolnost a najednou je ta situace jako nová, dává vám větší smysl a objevujete nové možnosti. Kdyby to tak bylo pořád, bylo by to samozřejmě perfektní, ale většinou mi to dodává pocit nejistoty a spíš s výkonem nejsem spokojená.

Během natáčení jsem (podle mě) tvořila nejpravdivěji (a to asi není překvapující), když kamera stála daleko ode mě, když jsme neměli tolik technických připomínek (např.: dojdi na značku; počkej až si umyje ruce, a pak mluv; nemlať si do textu a ideálně nemlať s ničím vůbec, i když jsi naštvaná; hlavu natoč víc do profilu; mluv na značku, a ne partnerovi do očí apod.), když mi situace byla blízká – ideálně jsem dost podobnou zažila já sama. A často mi pomáhala nějaká fyzická akce. Obecně mám problém jen stát a mluvit, bez toho, aniž bych výrazněji gestikulovala nebo si k tomu našla činnost. Mám pocit, že se pak tolik nesoustředím na to, jak říkám text a je to pravdivější. Když nemám možnost činnosti, tak často strkám ruce do kapes, sedám si na ně nebo je „nosím na zadku“, popřípadě si je skládám na prsou. Víím, že všechna tahle gesta něco znamenají, proto se je snažím využít ve svůj prospěch v konkrétních situacích (např.: často zakládám ruce na prsou, když se moje postava zlobí nebo si chce držet odstup) nebo jako charakteristiku postavy (př.: „má“ sestra Ratchedová chodila až moc často jako voják se založenýma rukama na zadku a někteří pedagogové si toho všímali a věděli, že to značilo spíše mou nejistotu). Ale už jsem se octla i v situaci (v jiném projektu, komerčnějšího rázu), kdy ani jedna možnost nebyla možná a režisérovi nepřišla špatná varianta „prostě si povídají, aniž by něco dělali“. V takové situaci jsem byla hodně nesvá a hraní suverénní drzé holky šlo najednou velmi ztuha – začala jsem se pozorovat a poslouchat a nedokázala jsem se od toho oprostít. V takových situacích začnu podehrávat a bojím se udělat cokoli navíc.

### **3.3 Dramatický oblouk postavy – TBH:**

A jak už jsem zmiňovala na začátku, vyžádala jsem si od režisérky všech deset na hrubo sestříhaných dílů (bez nabarvení a hotového zvuku) TBH, abych mohla zpětně reflektovat svůj herecký počin. V této práci se o to alespoň pokusím, přestože, přiznám se, nebylo úplně jednoduché se na sebe dívat s odstupem a brát se jako postavu, nikoli jako sebe hrající postavu.

Musela jsem si sérii pustit dokonce několikrát a někdy to dost „bolelo“. Při prvním shlédnutí jsem příliš řešila to, jak vypadám. Myslela jsem si, že už jsem si zvykla na sebe na obrazovce, ale opět jsem se dokázala překvapit, že tomu tak není. Proto radši hraji ošklivé postavy. Mám pocit, že hrát krásnou postavu je určitým způsobem obrovská zodpovědnost a člověk má pak zbytečně velkou sebekontrolu. Kdežto když může být ošklivý, tak je to svým způsobem velmi osvobozující a může si dovolit cokoliv. Možná je to ale nějaký můj problém.

Když jsem se přenesla přes to, že ne vždy vypadám podle svých ideálních představ, začala jsem se soustředit především na to, jestli se mi (nebo jestli se postprodukcí) podařilo vytvořit dramatický oblouk postavy. Někdy bylo složité to vnímat, protože příběh nejde chronologicky, ale pomocí mých poznámek se pokusím podat zprávu o tom, co jsem viděla, jak na mě postava působila a jestli se mi podařilo vytvořit postavu tak, jak jsem popisovala v kapitole o přípravě.

Výchozí charakteristikou postavy, kterou ale začínáme vidět až ve třetím nebo čtvrtém díle, je Nessa oblíbená v kolektivu, která si jednoduše všechny podmaní, má přirozený a vlastně i docela zdravý respekt. Umí se bavit, má ráda pozornost a dává na oddiv i svojí opravdovou lásku k Lukášovi – ukazuje svoje teritorium. Ale má v sobě určitou citlivost, kterou ukazuje hlavně právě Lukášovi. Když nastane nějaký problém, raději ho rychle přechází nebo ho úplně ignoruje. Na hromadných scénách, aniž by něco říkala, je vidět, že má s určitými postavami problém (se svým nevlastním bratrem a s nejlepším kamarádem Lukáše – Pavlem), ale zatím nevíme, jaký problém to je a z čeho pramení.

Během útoku se Nessin smysl pro ovládání situace ještě několikrát znásobí. Jakmile zjistí, v jaké situaci se nachází, ihned jedná. Sice nelogicky, ale jedná. Vlastně nevíme, jestli jí fandit nebo si o ní myslet, že je směšná a měla by to radši vzdát. Je to taková „Barbie

v maskáčích“. Nepřijímá fakt, že by ji někdo neposlouchal, dává rozkazy, aniž by přemýšlela nad tím, komu a jakým tónem. Pod vlivem stresové situace z případné smrti se pokouší vyznat Lukášovi lásku, v čemž očividně není dobrá. Chvillemi celá situace působí komicky. Když zjistí, že on její lásku neopětuje, opět odkládá problém na neurčito a vrací se „do války“. To je problém, který jen tak ignorovat nejde. Sílicí tenze v ní vyvolává konfliktnost až lehkou hysterii, ale je vidět, že se stále snaží držet si racionalitu (ačkoliv někdy neúspěšně) v počínání i přemýšlení. Když přijde útočník (její nevlastní bratr) do místa, kde se nacházejí, a ona zjistí, že celý útok byl zinscenovaný a nic jim reálně nehrozí, vybijí si veškerý nahromaděný vztek na něm.

Po útoku na mě působí jako takový Evžen Oněgin v ženské verzi – antihrdina. Je temná, moc nemluví, svoje problémy skrývá za cynismus a drzost. Je ale vidět, že v přítomnosti lidí, se kterými se dřív cítila příjemně, už se dobře necítí. Ví, že všichni viděli její slabou chvilku (díky tomu, že jedna z postav – Májka, která se s ní nacházela během útoku v jedné místnosti, citlivou situaci živě streamovala – tím pádem všichni viděli Nessino neúspěšné vyznání lásky). Nessa se pak cítí neustále v ohrožení, proto kope kolem sebe. Zároveň je pořád morálně na výši nad svými kamarády, kteří si z celé události jsou schopni jen dělat legraci a ona si uvědomuje, jak vážná věc to byla a nebojí se vyjádřit svůj názor. Nemá tedy žádné pevné zázemí – původní kamarádi jí nejsou dostatečnou oporou a z celé situace si dělají spíše legraci, doma má nevlastního bratra, který jí mířil pistolí do obličeje a otec řeší spíš jeho. Matka je v jiném městě, daleko od toho, kde bydlí nyní, a ti, co se jí snaží pomoci, k těm se sama otáčí zády. Ale nakonec jí nezbyde nic jiného, než že pomoc jedné z „obětí“ útoku (té, co celou situaci živě streamovala) využije. Tam se ukazuje, že Nessa situaci vůbec nemá pod kontrolou a nevyzpytatelný „papiňák“ bouchne.

Je vidět, že se v celé věci cítí jako největší oběť, a proto hledá vinu i u všech ostatních, jen u sebe ne. Má pocit, že jí nikdo nerozumí. Až konfrontace s Májou, která se na věci nebojí dívat upřímně a otevřeně, jí dodá pocit, že možná obětí není ona, ale Tonda, a že si za celou věc může sama. Poprvé uznává chybu a odhaluje svoje nitro. Chce se změnit, polepšit. Uvědomuje si, že chování skupiny, které před tím „vládla“, nebylo morálně přípustné. Chce za tím vším udělat tlustou čáru a začít znovu s čistým štítem. Máme pocit, že se konečně obrací na tu správnou stranu a že se z antihrdiny nakonec stane hrdina. Poprvé se reálně staví svým problémům čelem – chce vyjádřit svůj názor skupině, se kterou se dřív

kamarádila, možná je navést na správnou stranu, chce odpustit Lukášovi, Tondovi i sobě. Je v téhle situaci dost nesvá, vidíme ji poprvé nervózní a nesuverénní, což postavu okamžitě polidšťuje, je jemnější, sympatičtější, pravdivější, jako kdyby jí spadla ta drsná maska, kterou doteď držela, dokonce se zdá být i hezčí po vizuální stránce.

Jenže jednodušší je něco říct, než to pak reálně vykonat. Během večera, který má vše urovnat, vyplývají na povrch věci, které Nessin původní záměr zbourají jako domeček z karet. „Papiňák“ nezměníš z hodiny na hodinu, a tak místo odpuštění nakonec vytváří další konflikty a dokazuje si, že je ještě něco víc než skupina, se kterou se dřív kamarádila. Navazuje vztah s klukem, který je schopný jí vrátit její původní společenský status. Víra v její polepšení je rázem pryč.

Vrací se opět jako antihrdina v celé své kráse, dokonce možná ještě horší, dekadentnější, až bezcitnější. Chce hrát sama za sebe a neohlížet se na ostatní. Svoje břemeno musí nést sama, ale nedovolí, aby jí někdo říkal, co má dělat nebo jak se má chovat. Vidíme ale, že tohle dlouho nemůže fungovat, ztráta identity je na dosah ruky. Čím víc se snaží zapomenout, tím víc je nesvá a necítí se dobře. Zjišťuje, že v tomhle prostředí je v podstatě nemožné začít od začátku a že možná ona je opravdu spouštěčem pro všechny problémy, proto se stahuje do ústraní, kde dojde k názoru, že bude pro všechny nejlepší, aby odjela z města úplně.

Bere to jako závazné rozhodnutí. S odjezdem přichází i upřímné odpuštění některým lidem – Lukášovi a hlavně svému nevlastnímu bratrovi. Odchází se slovy „beze mě ti bude líp“. Bratr ale nechce dopustit, aby odešla. On sám má pocit, že svůj problém není schopen bez ní vyřešit. Ona už má pocit, že je v neřešitelné situaci, vše na ni tady „padá“ a musí utéct. Když ale vidí, že Tonda to myslí vážně, má naději, že aspoň jeden člověk tu pro ni zůstal. Proto se nechá přesvědčit a zůstane ve městě se svým nevlastním bratrem, kde se společně postaví svým problémům. Snaží se Tondovi porozumět, naslouchat. A nejenom jemu, ale i Lukášovi, Máje, Pavlovi a hlavně sobě. Opět působí mnohem jemněji, v konfliktních scénách najednou jako by ztratila svoji přirozenou schopnost agrese. Na konci ji vidíme jako vyspělou ženu, která má v sobě spoustu citu, empatie a odhodlání pro to řešit problémy ostatních i svoje, chce ovládat ten „papiňák“ v sobě. Staví novou morálně silnou skupinu lidí. Je to hrdina.

Celý oblouk postavy se zdá být trochu naivnější a jednodušší, ale JE. Mám pocit, že to ve většině případů i dobře emočně navazuje, takže za mě se postprodukcí podařilo vytvořit celistvou postavu, která jde vcelku úspěšně od bodu A do bodu B.

### **3.4 Herecká pravda v TBH**

Ale co pravdivost v mém hereckém jednání? Oblouk se sice docela podařil, ale to stále neznamená, že jsem našla hereckou pravdu ve svém projevu. A proto jsem se na potřetí soustředila hlavně na konkrétní situace a můj herecký výraz.

Budu spíš popisovat situace, které se mi nepovedly nebo jsem si myslela, že budou vypadat jinak, nebo co dokáže kouzlo střihu.

Mým hlavním problémem bylo vyjadřování jemnějších emocí, jako je vděk, láska a obecně něha. Při scéně „útok“ jsem měla výhodu v tom, že celá ta situace má být v něčem absurdní a tragikomická. Takže když to ve výsledku působilo směšně nebo legračně, tak to vůbec nevadilo, ale když přišla situace, kdy to bylo bráno vážně, bylo vidět, že se „necítím“, hlas mi zapadnul někam dozadu. Slovo „miluji tě“ je pro mě nejtěžší replikou. Jediné štěstí mám v tom, že to bylo v souladu s postavou (pro níž něco takového vyslovit bylo stejně těžké), takže to divák možná ani nepozná.

Často byla scéna sestříhaná tak, že byl záběr zrovna na toho, kdo poslouchá, a zvuk toho druhého byl jen jako doprovod obrazu. Několikrát se mi stalo, že to, co říkám mimo obraz, nedává smysl, není to konkrétní nebo se to neshoduje s emocí, kterou jsem měla v obraze. Další věc je i technická stránka věci, jakmile jsem mluvila, aniž by mi bylo vidět na pus, měla jsem někdy problém rozumět sama sobě. Víím, že je to jistý projev nejistoty, o kterém jsem se už zmiňovala. Jakmile jsem nervózní nebo si nejsem jistá tím, co hraju, začnu podehrávat a tím se oslabí i moje mluvidla a zapadne mi hlas. Zatím se z těchto situací neumím dostat sama. Ale víím, že mi pomáhá, když mi režisér nastíní situaci ještě z jiného úhlu a mně se pak otevře nový obzor. Ale ne vždy se to bohužel podaří.

Střih je též nevyzpytatelný článek/pomocník. Dokázal mi několikrát v projevu pomoci, ale byly i případy, kdy tomu bylo naopak. V tom lepším případě mi třeba pomohl dát autoritu

– příklad: točili jsme vyhocenou situaci mezi Nessou, Lukášem a Pavlem. Pavel zakřičel na Nessu, Nessa mu odvětila, k tomu přisadil Lukáš a pokračovalo se bez pauzy dál. Ve střihu ale mezi Nessinu repliku a pokračování dialogu vložili pauzu a pohled mezi Nessou a Pavlem, což pak vypadá, že má Nessa nad Pavlem navrch a přispělo to její panovačnosti. Několikrát byl ve snímku použit i takzvaný „Kulešovův efekt“<sup>6</sup>. Některé moje emoce mohou vypadat podobně, ale díky prostřihu na jinou osobu či věc dostávají nový a konkrétní nádech. Bohužel byly i případy, kdy tomu bylo právě naopak a měla jsem pocit, že střih mi ubírá na pravdivosti. Například z jednoho dialogu mezi Nessou a Lukášem se stal v podstatě monolog Nessy a věty působí šroubovaně a nepřírozeně, protože jsem je původně neříkala v jednom tahu.

U zhlédnutí některých záběrů jsem došla k názoru, že je lepší se pro jistotu pokaždé ptát, zdali točíme detail, polodetail, celek apod., protože i podle toho bychom měli volit své herecké prostředky. Jedna scéna byla natočená z poměrně velké dálky a ve výsledku vůbec není vidět, co zažívám za emoci, a vypadá to, jako když prostě strojeně sedím a poslouchám partnera.

Pamatuji si, jak mě často pedagogové napomínali, že si pokyvují hlavou nebo přitakávám rukou do rytmu a zvláště při textech, které mají určité zákonitosti, jež by se měly dodržovat, jako je blankvers nebo alexandrin. Bohužel jsem to dokázala i během zkoušení Přeletu nad kukačím hnízdem a ten rozhodně veršovaný není. Poprvé jsem to mohla vidět právě v TBH, opět v situacích, kdy jsem si nebyla tolik jistá, jsem si přitakávala rukou nebo jsem si do textu kývala hlavou, jako kdybych si ho snažila odsouhlasit. To na pravdivosti moc nepřidalo. Naštěstí se to v celém snímku objevilo jen párkrát.

---

<sup>6</sup> Lev Vladimirovič Kulešov byl patrně vůbec prvním filmovým teoretikem a vedoucí osobností sovětské stříhové teorie. Podstata Kulešovova efektu spočívá v tom, že tentýž záběr herce je vždy kombinován s jiným významným snímek. Tím je možné pozorovat různé účinky na obecenstvo. První je ten, že člověk už podvědomě zařazuje sérii záběrů do jednoho logického celku; druhý spočívá v tom, že člověk má podvědomou tendenci očekávat od člověka na plátně tutéž psychologickou reakci jako má sám divák. Pokusné obecenstvo například uvedlo, že výraz obličeje herce se vždy měnil v závislosti na emotivním náboji, který vyzařoval ze snímku, se kterým byl snímek herce kombinován – ač se snímek obličeje herce neměnil – Lev Kulešov. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Lev\\_Kule%C5%A1ov](https://cs.wikipedia.org/wiki/Lev_Kule%C5%A1ov)



Paní režisérka má ráda opravdu autentické momenty, takže se nebojí používat třeba přeřeky nebo jinak nepovedené záběry. Často jsem přemýšlela, proč si vybrala zrovna tenhle záběr, když vím, že tam bylo několik dalších, které byly čistší. Ale u některých situací to bylo zajímavé sledovat. Víím, že při natáčení hromadné scény jsem se nemohla soustředit na svůj text, protože v pozadí mluvilo dalších deset lidí a při jednom záběru jsem se prostě zasekla v půlce věty, protože jsem se nedokázala přes ten hluk koncentrovat, ale nakonec jsem to dokončila. Věděla jsem ale, že je tam několik dalších taků, které by měly být lepší. Nakonec je ale ve snímku použit právě tento záběr. Nejdřív jsem se divila, proč, když jsme natočili i lepší, ale pak jsem si to pustila několikrát za sebou a došla k názoru, že to vlastně dost odpovídá rozpoložení postavy, a nakonec jsem výběr režisérky kvitovala.

Abych to celé shrnula, myslím si, že se mám v otázce pravdivosti projevu ještě rozhodně co učit a pro každého můj výkon pravdivý nebude, to už tak prostě chodí. Na druhou stranu mám pocit, že jsem odvedla obrovský kus práce, ve kterém jsem nechala kus sebe. A v tom případě můj výkon aspoň z nějaké části pravdivý je. Musím říct, že dívat se na sebe je ohromná škola, ale postupně už si na sebe zvykám, sleduji, jak působím, a snažím se to využívat v dalších projektech. V mnohých případech pak nejsem překvapená ze svého výkonu, protože víím, že přesně takhle jsem to zahrála a chtěla zahrát už ve chvíli, kdy se natáčelo.

## **4. Hledání herecké pravdy v divadle**

Otázka herecké pravdy na jevišti je dle mého názoru poněkud komplikovanější. Být pravdivý na jevišti bohužel neznamena, že jednáme stejně jako v reálu. Přirozenost na jevišti bude vždy nějakým způsobem stylizovaná.

Ale záleží na mnoha aspektech – například velikosti divadelního prostoru. Asi nikoho nepřekvapí, že nelze hrát stejně v A studiu Rubín jako v Národním divadle a obráceně. Jak už jsem jednou citovala Lukavského, herec musí být přizpůsobivý/pružný (Lukavský, 1985). Také záleží na žánru divadelního představení. Přestože si myslím, že dnešní doba je velmi pokroková a boří se různé divadelní konvence (i v herectví), ale např. komedie od Feydeaua se hrají pořád dost podobně. Kdežto Psychózu 4.48 od Sarah Kane pravděpodobně nebudete hrát stejně jako Dámu od Maxima. V téhle kapitole bych se tedy chtěla zaměřit na to, jak se mi hledala herecká pravda v Disku nebo v méně tradičním divadelním odvětví, jako je imerzivní divadlo.

### **4.1 Autostylizace x pravda**

Ještě před tím, než se pustím do rozebírání konkrétních prací v divadle, bych se ráda zastavila u myšlenky, co vlastně znamená pravda na jevišti? Při čtení kapitoly Přirozenost a stylizace z knihy „O hercích a herectví“ od J. Vostrého (Vostrý, 2014) jsem se zastavila nad myšlenkou autostylizace v dnešní době. Vostrý popisuje Bridgite Bardot jako herečku, která ve filmech v podstatě hraje samu sebe, ona sama je svým vlastním typem/oborem. V reálu prý vystupuje stejně jako ve filmech, autostylizuje se. Ve své době byla ikonou, dalo by se říct i stylem, ale s přibývajícím věkem přestal její typ fungovat a její kariéra skončila ve čtyřiceti letech. Jako další příklad autostylizace uvádí Vostrý rozdíl mezi herečkami Claironovou a Dumesnilovou. Uvádí to na rozdíl v přijímání návštěvy. Dumesnilová přijala hosta neupravená, uprostřed domácích prací, srdečně a bezprostředně, na nic si nehrála. Kdežto Claironová nechala hosta čekat, patřičně se nalíčila a učesala (tak jak se na herečku jejího postavení sluší a patří), a pak teprve byla schopna přijmout návštěvu. „Uvedený

příklad dosvědčuje, že se herci z tohoto hlediska dělí na dvě kategorie: na ty, u kterých herecké vystupování souvisí se stylem jejich vystupování 'v civilu', a na ty, mezi jejichž chování 'v životě' (tedy civilním) a jevištním chováním existuje zásadní rozdíl; ti jako by se v okamžiku, kdy vystoupí na jeviště, opravdu proměnili v někoho docela jiného".<sup>7</sup>

A to mě přivádí k myšlence: čím výkon je tedy více pravdivý?

Kdybych se sama měla rozhodnout, který typ herce je mi bližší, bude to určitě typ Dumesnilové. Jakákoliv autostylizace se mi zdá nepravdivá, směšná, někdy otravná, a hlavně často lehce prohlédnutelná. Někdy je mi toho člověka dokonce líto, mám pocit, že nebýt nebo nemoci být sám sebou je jedna z nejhorších věcí, která člověka může potkat. Ptám se, jak pak vlastně jejich výkon může být pravdivý, když nejsou pravdiví ani sami k sobě v reálném životě. A většinou pak ani nedokážu být objektivní k posouzení jejich hereckého výkonu, protože sice jednají na jevišti v podstatě stejně jako v reálu, ale cítím, že pravda je ještě někde úplně jinde, hlouběji. To se samozřejmě většinou týká lidí, které znám osobně nebo je sleduji víc než jen na jevišti nebo na obrazovce. Na druhou stranu, jak to, že člověk, který působí v reálu nějak, na jevišti pak působí úplně jinak. Je tedy tento výkon pravdivý? Jak už jsem psala, přirozenost na divadle bude vždy stylizovaná, tzn., že i člověk, který působí v běžném životě jinak, může být na jevišti uvěřitelný, i když najednou působí jako úplně jiná osoba. Jak píše právě Vostrý, přirozený může být i výkon, kdy se herec na jevišti pohybuje tanečním krokem, když tím ukazuje jistou charakteristiku postavy, má to smysl a není to pouhá nacvičená choreografie bez obsahu, herec tím dotváří svůj výkon. Vždyť by se dalo říct, že je to podstata herectví, že se herec převtěluje do někoho jiného, bere na sebe podobu své postavy. Z toho, zdá se, vyplývá, že herec, který se autostylizuje, má omezenou škálu možností pro tvorbu svých postav, protože vychází především sám ze sebe, a to po nějaké chvíli přestane fungovat – viz B. Bardot.

Nepravdivý herecký výkon mohou podat samozřejmě oba typy herců. Také záleží na vkusu a určité empatii diváka. Myslím, že velké množství celebrit se v dnešní době autostylizuje a myslím si, že je to právě kvůli představě diváků o tom, jak by měl herec vypadat a působit. Nebudu lhát – i na mě to někdy doléhá a občas si kladu otázku, jestli bych neměla vystupovat jinak a chovat se víc jako někdo jiný, protože mám pocit, že mu to určitým

---

<sup>7</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví; v kapitole: Přirozenost a stylizace*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

způsobem dopomáhá třeba k dosáhnutí další práce nebo pozornosti diváků, ale vždy dojdou ke stejnému závěru: radši být sám sebou a mít jinou (možná složitější) cestu než být nešťastný.

## **4.2 Hledání pravdy v imerzivním divadle**

Další specifickou hereckou „disciplínou“, které bych chtěla věnovat tuhle kapitolu, je imerzivní divadlo. Ve zkratce se jedná o divadelní tvar, kde divák přichází většinou do nedivadelního prostoru, kde se může pohybovat, jak se mu zlíbí, sledovat jakékoliv události podle svého výběru nebo jednotlivé postavy. Já sama jsem se s imerzem potkala i jako divák i jako herec. A musím říct, že je to obrovská herecká škola.

Náš projekt se jmenoval „Lístky, prosím...“ a zkoušeli jsme ho s většinou našeho ročníku po konci druhého ročníku na DAMU pod hlavičkou *Pomezí* jakožto letní rezidenční inscenaci. Děj se odehrával ve fiktivní zemi s fiktivním politicko-historicky kulturním kontextem. Jakmile jste vstoupili do budovy, ocitli jste se ve fiktivním městě, které bylo měsíc a půl před volbami nové hlavy státu. Podle informací, které se k vám postupně dostávaly, jste si sami měli na konci zvolit, ke kterému politickému hnutí se přikloníte. Ve hře figurovalo 8 postav – Stavros jakožto kandidát na post nové hlavy státu; Kristýna – jeho pravá ruka; Jáchym a Sofie – odboj proti Stavrosovi; manželé Královi, kteří se politicky rozdělili; a sourozenci Kolbenovi, kteří byli na honbě za pravdou a též nebyli v názorech jednotní. Já jsem hrála právě jednoho ze sourozenců – Petru Kolbenovou, která svým způsobem byla nejbližší divákům, co se výchozího bodu týče – nevěděla, na čí straně je pravda a neměla jasně utvořený názor na politickou situaci, stejně jako divák.

K hraní této inscenace se ještě dostanu, ale pojďme ještě na začátek, a to k procesu zkoušení. Jako celá inscenace, i proces zkoušení byl specifický a pro nás všechny nový (včetně režisérů-dramaturgů). Pevný text neexistoval, režijně-dramaturgický tým (Vít Malota, Kateřina Studená a Kateřina Popiolková) přišel s příběhem, obrysem postav a scénosledem. Nejdřív jsme se tedy – na základě příběhu – snažili více vykreslit svoje postavy, vymysleli jsme jim minulost, v jaké společenské „kastě“ jsou zařazeni, jaké mají vztahy mezi sebou. Dokonce i konkrétnější kontext doby vznikl až během zkoušení, což byl

trochu problém, protože celý fiktivní svět jen tak nevznikne během tří týdnů. Na základě těchto informací o postavách, které jsme si vybudovali, a znalosti toho, kam se mají dostat a koho na své cestě potkají, jsme začali zkoušet v prostoru. Zkoušeli jsme pomocí řízené improvizace, bylo to dosti podobné některým cvičením, které popisuje Čechov ve své knize *O herecké technice*. „...Bez ohledu na to, kolikrát bude skupina stejnou improvizaci opakovat, její začátek a konec by měl vždy zůstat jasně a přesně určený. Při skupinové improvizaci není třeba stanovovat další body mezi začátkem a koncem. Budou postupně nalezeny a vykrystalizují, jak bude improvizace pokračovat a dané téma a zápletka růst a rozvíjet se. Jakmile dosáhne improvizace podoby dobře nazkoušené skeče, mohou se členové skupiny rozhodnout ozvláštnit ji dodáním několika nových okolností – atmosféry, charakteristiky postav, různého tempa...“<sup>8</sup>

Vždy jsme věděli výchozí bod, co musí v dialogu zaznít a jak má skončit, vše mezi tím jsme improvizovali. A tehdy jsem poznala, jak krásná, ale zároveň zrádná může improvizace být, zvláště co se pravdivosti týče. Když jsme určitý dialog zkoušeli improvizovat poprvé, vypadalo to, že zkoušení půjde docela hladce. Jste v dané situaci, víte, kam máte dospět a daří se vám to. Máte pocit, že dialog má smysl, je v něm vše obsaženo, včetně herecké pravdy. Ale jakmile se měl dialog zopakovat v podstatě stejně, přestalo fungovat to, co fungovalo před tím. Abychom si připadali pravdivě, začali jsme si přidávat věty, které však jen zbytečně znečišťovaly dialog a ten najednou ztrácel spád.

Tato tendence odpovídá tomu, co zmiňuje Čechov na jiném místě své knihy: „Začnete-li při improvizaci cítit, že se stáváte nepravdivými a nepřirozenými, můžete si být jisti, že je to důsledek toho, že do své činnosti zapojujete logické uvažování, nebo že používáte příliš mnoho zbytečných slov. Musíte mít odvahu naprosto se spolehnout na své improvizční schopnosti. Sledujte *psychologický tok vnitřního života* (citů, emocí, přání a dalších

---

<sup>8</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice; v kapitole: Improvizace a vnímání partnerů*. 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.

impulsů), který k vám promlouvá z hlubin vaší tvůrčí individuality, a brzy se přesvědčíte, že tento „vnitřní hlas“ nikdy nelže“.<sup>9</sup>

Nejdřív to byla poměrně děsivá zkušenost, že dokážeme zaimprovizovat dialog jenom jednou a víckrát se nám to nepovede, pak jsme ale přišli na způsob, jak dialog postavit. Po několika improvizacích dialogů na stejné téma jsme zjistili, co má ve finálním dialogu zaznít a čistili jsme ho, pak v podstatě vzniknul daný text, podle kterého jsme se ve výsledku řídili. Takto vzniklo celé naše dialogové jednání. Když jsme měli hotové veškeré dialogy, tak pak nastalo docela běžné zkoušení a cizelování.

Na co jsme se ale nedokázali připravit, byly reakce diváků, a také na naši společnou interakci. To na tom bylo nejděsivější, protože divák je schopen čehokoliv (viz performance Mariny Abramovič v roce 1974 nazvaná „Rhythm 0“, kde skončila polonahá, pořezaná, s pistolí mířící sama na sebe, a to jen díky divákovi, protože mu dala tu možnost – nechci to srovnávat, dělali jsme jiný divadelní tvar, jen chci poukázat na to, kam až je divák schopný zajít). A během repríz jsem si opravdu ověřila, že to s diváky zvláště v takovém tvaru může být často dost těžké. Stávalo se, že nám kradli rekvizity, které jsme potřebovali pro další vývoj děje, kladli nám záludné otázky, vyzrazovali nám věci, které jsme měli vědět až o půl hodiny později, nebo v mém případě chtěli pustit z objektu ven, protože moje postava pracovala jako uvaděčka. Pravděpodobně si mysleli, že to je mojí náplní práce, což vnímám pozitivně, co se mého hereckého výkonu a jeho pravdivosti týče.

Vyhnout se tomu v tomto případě nemůžete, protože jakmile se tomu vyhýbáte, pro nikoho nejste zajímavý ke sledování. To jsem si ověřila během veřejné generálky a premiéry – měla jsem takový strach z komunikace s divákem, že jsem se jí vyhýbala, jak to jen šlo, a uzavírala se před divákem tím, že jsem si okolo sebe často stavěla čtvrtou stěnu (to je další kouzlo imerzivního divadla – herec si může postavit čtvrtou stěnu, kdykoliv se mu zachce, a tak nemusí komunikovat s divákem). Jenomže mě potom skoro nikdo nesledoval a najednou moje postava začala postrádat smysl. Takže se nabízel opak, otevřít se, dát divákům úplně

---

<sup>9</sup> ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice; v kapitole: Improvizace a vnímání partnerů*. 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.

vše, ukázat Petru Kolbenovou ve všech světlech, dát jim možnost nahlédnout do jejího nitra, v tomhle případě i do mého nitra, protože jsem byla v přímém kontaktu s divákem.

To pro mě nebyl úplně snadný úkol, ani dnes necítím úplnou svobodu ve vyjadřování jakýchkoli emocí, jak v divadle, tak v běžném životě. Postupem repríz jsem ale nabírala na jistotě a otvírala se čím dál tím víc, tvořila jsem si mezi diváky i svoje stoupence tím, že jsem jim ukázala, že jsme na tom úplně stejně a máme stejné problémy, které můžeme řešit společně, vzájemně jsme si radili. Oni mě zase podporovali v „běžném životě“ Petry Kolbenové, když viděli, že mám problém se svým bratrem nebo jsem se jim sama svěřila a tím jsem jim dala potřebnou informaci do jejich mozaiky. Stávalo se mi, že se mnou zůstávali, aby mi byli oporou na konci hry, kdy zjistím, že můj bratr se zabil. Nosili mi kapesníky, objímali mě, drželi za ruce a v tomhle jsem spatřovala obrovskou pravdu. Protože i když jsem každou reprízu skončila stejně a reakce diváků se v tomhle ohledu tolik nelišila, tak tohle v běžném divadelním představení nezažijete. Cítíte na vlastní kůži, že divák jde opravdu s vámi a dokážete ho přimět k empatii. A i když reflektuji všechny ty nepříjemné překážky, které nám diváci kladli, chápu, že většinou každý takový divák jednal v rámci představení, protože ho pohltilo a chtěl pomoci jiné postavě tím, že té druhé v něčem zabrání. A to je důvod, proč si myslím, že kapitola imerzivní divadlo patří do téhle práce: protože v imerzivním divadle pravdu neschováte. Vidíte i to, když divák není spokojený a nebaví se nebo nesympatizuje, ale je to autentický moment, a proto považuji tuhle zkušenost za cennou.

#### **4.3 Hledání herecké pravdy: DISK – Přelet nad kukaččím hnízdem**

V rámci tématu této práce nelze opominout naše absolventské inscenace v Disku, přinejmenším tu, ve které jsem absolvovala – a to Přelet nad kukaččím hnízdem, kde jsem ztvárnila roli sestry Ratchedové. Nebudu lhát, upřímně bych se k této kapitole studia nejraději vůbec nevracela. Bylo to pravděpodobně to nejhorší, co jsem na škole zažila. Pokusím se následujícím zamyšlením udělat očistný rituál a jednou pro vždy tuto kapitolu uzavřít.

Předpokládám, že sestru Ratchedovou a samotnou předlohu nemusím dlouze představovat. Existuje jen málo lidí, kteří neviděli kultovní Formanův film *Přelet nad kukaččím hnízdem* nebo neslyšeli o jeho předloze s názvem „*Vyhoďme ho z kola ven*“ od K. Keseyho.

„Randle Patrick McMurphy, zrzavý irský hráč, rebelant tělem i duší a profesionální karbaník, se nechá prohlásit za psychopata a přeložit do oregonského ústavu pro duševně choré, aby se vyhnul práci na nápravné farmě. Ale moc si nepolepší – dostane se do péče Velké sestry, ‘staré matrony se zafixovaným plastickým úsměvem’, která s pomocí trojice černošských lapiduchů tyransky vládne nad svou pochmurnou říší. Mack nesnese pohled na utápnuté pacienty, kteří jsou v rukou despotické sestry pouhými loutkami, v nichž byla ubita poslední špetka hrdosti, poslední jiskra života, a pustí se s ní do nerovného souboje. V průběhu dramatického zápasu se mu podaří vlít do ulekaných dušiček chovanců novou energii a pomoci jim k znovuzískání lidské důstojnosti. Vyhrává nad sestrou jedno kolo za druhým – mimo jiné prosadí zřízení herny na oddělení, zorganizuje celodenní rybářský výlet, uspořádá večírek přímo na klinice. Mack doslova obrátí blázinec vzhůru nohama a stěny ústavu se otřásají jeho hřmotným smíchem a životním elánem. Ale síla mašinérie, zosobněné Velkou sestrou je příliš drtivá...“<sup>10</sup>

Postava velká sestry je tedy zosobněním totalitních režimů i samotného fungování v tehdejších psychiatrických léčebnách – člověk, který stojí za zrodem té velké mašinérie, celé oddělení se řídí jejími pravidly a když ne, podnikne jakékoliv kroky k tomu, aby dotyčný změnil názor. Žena, u které si nikdy nemůžete být jistí tím, co si myslí a co za chvíli udělá. Svým manipulativním chováním si podmanila i doktora, který je sice pracovně na vyšší pozici, ale i přesto o celém chodu oddělení rozhoduje ona. Svoje postavení, sílu i osobnost ztrácí až během pobytu rebelantského McMurphyho. Během celého příběhu můžeme vidět postupný rozpad její osobnosti. Tudíž věřím, že každou herečku, kterou tahle úloha potká, musí nutně potěšit. I v mém případě tomu nebylo jinak. Měla jsem obrovskou radost, že si mohu zkusit tak pestrou postavu jako je sestra Ratchedová a zároveň jsem z toho měla obrovský respekt.

---

<sup>10</sup> KESEY, Ken. *Vyhoďme ho z kola ven*. Přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Odeon, 1979. Soudobá světová próza (Odeon).



Nikdo z nás nechtěl přípravy pro první Diskovku podcenit, tudíž byly vydatné. Absolvovali jsme různé přednášky – například v Bohnicích, kde jsem (ke svému zděšení) zjistila, že systém, který panoval v psychiatrických léčebnách dříve, má své dozvuky dodnes. Například v používání klecových lůžek, které mají pacientovi zabránit v pohybu. Dokonce proběhla kampaň proti jejich používání, bohužel se v některých psychiatrických léčebnách používají dodnes. A některé sestry to stále považují za pomocný prostředek k vyléčení pacienta. Dále jsem často volala se svojí matkou, která je psycholožka, a rozebírala jsem s ní, jak probíhají skupinové psychoterapie, jak se má terapeut chovat (nebo nechovat) na terapiích, jak se projevují jednotlivé psychické nemoci i jak se léčí. Dokonce jsem našla na youtube videa lidí na terapii s různými psychickými poruchami.

Byl to zkrátka ten typ přípravy, o kterém jsem se zmiňovala v kapitole o TBH. Všechno jsem si sepsala – kdo je moje postava, jaká je, proč se tak chová – co se jí stalo v minulosti, jak vystupuje na terapiích, všechny nemoci jednotlivých pacientů a jak se manifestují i léčí (včetně konkrétních léčiv), vztahy ke každé z postav a veškeré motivace v jednotlivých situacích – a to všechno hned na začátku zkoušení. Dost brzy mi vznikl docela jasný obrázek o tom, kdo má moje postava být, což se na začátku nejevilo jako problém. Byli jsme i v jasné shodě s Vítem Malotou (režisérem) a Kateřinou Studenou (dramaturgyní). Sestra Ratchedová pro nás byl člověk, jenž si je vědom svého postavení a s ním přicházející moci, kterou užívá ve prospěch svého dobře promyšleného systému. Samotný systém je pro ni důležitější než člověk sám a jakmile se ho snaží někdo narušit, je schopna použít veškerou moc proti němu. Ne nadarmo dostala L. Fletcherová za ztvárnění Velké sestry ve Formanově snímku Oscara za nejlepší herecký výkon – i my jsme sympatizovali s jejím provedením, přestože režisér nechtěl, abychom se na film dívali. Chtěli jsme zachovat její ledový klid ve vyhrocených situacích. V knize postavy popisují, že její úsměv dokáže vyjádřit nespočet emocí. To byl jeden z výchozích bodů pro její vyzařování a gestus – klid, za každou cenu vypadat, že mám vše pod kontrolou, a nenechat se ničím a nikým vyvést z míry a naopak tím ostatní vyvádět z míry, což je čím dál tím těžší v přítomnosti rebelantského McMurphyho.

A s touhle představou a velkým množstvím informací jsme „šli do prostoru“. To je fáze zkoušení, která mě děsí a těší zároveň. Vždycky se těším na to, až se zvedneme od stolu a rozjijeme postavy v prostoru, ale zároveň mám strach z toho, že mi to nepůjde, že se vydám

špatnou cestou, ale také je to vzrušující: co když to bude právě naopak a objevím něco nového a zábavného?

U Přeletu hned na první zkoušce přišla fáze kolektivního trapna. Po dvou a půl letech studia jsme nevěděli, co dělat, jak začít. Myslím, že to bylo také způsobeno tím, že hned v první situaci nás bylo tolik (v podstatě většina obsazení) a nikdo nevěděl, jak má hrát svoji psychickou poruchu a jestli ji vůbec hrát. Zatím neexistoval klíč k tomu, jak poruchu ztvárnit a mně bylo nepříjemné být v pozici, kde mám návrh a jsem v podstatě vůči všem v opozici. Takže jsme se v tom společně „plácali“ a bez nějakých velkých emocí jsme jen aranžovali, kdy, kdo kam má přijít. Což jsme nemohli dělat věčně, ale když jsme se pokoušeli vytvářet situace na základě jednání, nešlo nám to.

Říká se, že s první diskovkou přichází ročníková krize, nevím, jestli je to mýtus, ale u nás to tak skutečně bylo. Když jsme zkoušeli, nefungovalo to a všichni na sebe byli nepříjemní. Dodnes zcela nevím, proč tomu tak bylo, ale ono občas stačí, aby byl jeden nebo dva články ve špatné náladě a přejímá ji celý kolektiv. To bylo zajímavé sledovat, pamatuji si, že jsem šla na zkoušku s dobrou náladou a řekla jsem si, že se budu snažit dělat vše pro to, aby zkouška probíhala příjemně a produktivně. Dokonce jsem cítila totéž od většiny svých spolužáků, ale stačili dva z kolektivu, kteří nebyli dobře naladěni, možná si udělali i něco vzájemně, a během zkoušky ta špatná nálada postupně vcucla všechny ostatní. Pamatuji si, že jsme zrovna zkoušeli první skupinovou terapii. Člověk by řekl, že to může být ohromně inspirující, takhle přece můžou vypadat reálné terapie – bohužel nepromítalo se to do toho divadelního světa. Nebyli jsme napojení, nikdo nevěděl, co má dělat, bralo to všem veškerou energii, až to dospělo do toho bodu, kdy jsme si řekli, že už to takhle nejde dál a uděláme si opravdovou skupinovou terapii.

Nebyla to skupinová terapie v tom pravém slova smyslu, dalo by se to nazvat určitým niterným hereckým cvičením, které si pro nás připravil Vítek (režisér).

Vítek obecně na začátku zkoušení obvykle jde takovou trochu experimentálnější cestou pomocí cvičení, která se vydávají až do nitra člověka, abychom našli co nejpravdivější inspiraci k tvorbě. Občas jsou ta cvičení dle mého názoru za hranou, ale když Vítek najde tu správnou hranici, stojí to za to. Například se spolužačkou Bárou Křupkovou dělali cvičení pro rozvíjení postavy Martini, u které si určili, že byla v dětství znásilněná, spočívající v tom,

že se snažili co nejvíce přiblížit té představě. Zavřeli se na učebně, Bára ležela se zavřenýma očima a Vítek jí říkal, co si má představovat. Nejdříve to měly být její reálné vzpomínky z dětství, pak do nich začal projektovat Martinin příběh, aby si to dokázala živě představit, a aby se přiblížila pocitu situace. S touhle nově nabytou zkušeností pak zkoušela zahrát situaci, kdy se jí zhmotňuje halucinace v podobě násilníka. Pamatuji si, že mi říkala, že to bylo intenzivní, ale dost jí to pomohlo v chápání její postavy.

„Terapeutické skupinové cvičení“, na rozdíl od výše zmíněného cvičení, nebylo zaměřené na rozvíjení postav, ale na posílení kolektivu. Bylo o odpuštění sobě samému i druhým, o očištění. V tomto případě nechci zabíhat moc do detailů, tohle je zkušenost, kterou bych si chtěla nechat spíše pro sebe. Každopádně splnilo svůj účel, očistilo nás a my jsme měli pocit, že můžeme začít znovu s čistým štítem. A opravdu se začalo něco dít, bavilo nás to, začali jsme tvořit situace, vzájemně se poslouchali, postavy začínaly mít svůj obrys.

Já hledala ten ledový klid, o kterém jsem psala na začátku, jeho barevnost a jak ho mohu použít. Víím, že jsem to dokonce zkoušela i v reálném životě, abych prověřila, že takový ledový klid je dobrá zbraň – např.: pamatuji si, že jsme uklízeli třídu K332, zametala jsem a můj spolužák z legrace hodil na zem další smetí, abych to uklidila a v tu chvíli jsem se rozhodla zkusit sílu ledového klidu. Zatímco on se smál, začala jsem se na něj upřeně dívat, bez emocí, jen jsem se dívala a on to nakonec sebral sám a dokonce dozametal zbytek místnosti, aniž bych cokoliv řekla. Obecně: ticho je obrovská zbraň i pomocník, zvláště když chcete z někoho něco dostat. Ale musí být podloženo osobnostním vyzařováním, vnitřní silou a energií, nestačí jen bezúčelně vypuštěně mlčet.

Vypozorovala jsem, že je to typické pro určité povolání – například u produkčních to vnímám jako zbraň. Moje první zkušenost s natáčením a domlouváním honoráře byla taková, že se mě paní produkční zeptala, kolik bych si představovala peněz za natáčecí den. Udala jsem částku. Ona mlčela a jen se na mě dívala. Okamžitě to ve mně vyvolalo pochyby, cítila jsem se trapně, naprosto mě to odzbrojilo, donutilo mě to položit otázku „je to moc?“. Ona jen přikývla a já už se nedokázala „bránit“. Naopak třeba u psychologů to vnímám jako pomocníka - nebo prostě jen u lidí, co mají empatii. Někdy je třeba u lidí, co mají určitý problém, jen naslouchat. Nepotřebují radu, potřebují vyslechnout. Sestra je taková „produkční psycholožka“. Používá ticho jako zbraň v obou výše zmíněných případech, a to je dosti charakterotvorné. Měla jsem pocit, že jsem přišla na něco funkčního a chtěla jsem

to zkoušet v různých situacích, jenomže v tu dobu přišel covid a s tím i neplánovaná dvouměsíční pauza. Zkoušení mojí nově objevené dramatické zbraně se muselo odložit.

Často jsou pauzy i ku prospěchu věci. Člověk si na chvíli odpočine, rozezkoušená práce si takzvaně „sedne“ a herec přichází na zkoušky s novou energií a novými nápady. S novou energií jsme po dvouměsíčním lockdownu přišli, ale nemělo si moc co „sednout“. Začínali jsme skoro od začátku, ale měli jsme vůli něco dělat, když jsme byli dva měsíce zavření ve svých bytech a nemohli jsme zkoušet. Zároveň nikdo v tu dobu nevěděl, co se bude ještě dít. Nevěděli jsme, jestli už je konec covidu, nebo jestli přijde druhá vlna. A pokud přijde, zda opět budou tak přísná opatření. V podstatě jsme nevěděli, jestli inscenace vůbec někdy spatří „světlo světa“, což je trochu demotivující, když před sebou máte ještě měsíc a půl zkoušení (uzavřená premiéra byla plánovaná na 25.6. 2020). Jen pro orientaci, jak dlouho jsme vlastně tuhle inscenaci zkoušeli - 12.12. 2019 byla první čtená, okolo 13.3. 2020 byl vyhlášen celoplošný lockdown. A faktická premiéra byla 23.9. 2020. To znamená tři čtvrtě roku.

Hledání začalo v podstatě nanovo. Ale ledový klid byl stále podstatou mojí postavy. A další důvod, proč pořád dokola mluvím o „ledovém klidu“, byl ten, že když jsem četla předlohu „Vyhodíme ho z kola ven“, která je psaná očima Indiána Bromdena, jenž má podle všeho katatonickou schizofrenii<sup>11</sup>, až do půlky knihy jsem polemizovala s myšlenkou, že sestra Ratchedová opravdu není zlá, jen Bromden ji tak vnímá, protože má zkreslenou představu o realitě, díky své nemoci. Občas takoví pacienti mají pocit, že jsou všichni proti nim, a tak se brání zlu, které vlastně neexistuje. Samozřejmě se pak ukázalo, že to tak úplně není, ale ta myšlenka mi přišla zajímavá a chtěla jsem jí zachovat i v hereckém výkonu. Chtěla jsem, aby moje sestra byla divákům co nejdéle sympatická, aby si je získala na svoji stranu. Aby to vypadalo, že její systém je funkční, oprávněný, ona má přirozený, zdravý respekt a postupně se tento idylický obrázek rozpadal.

---

<sup>11</sup> Psychická porucha projevující se především motorickými poruchami. V produktivní fázi pacient provádí bizarní pohyby, je motoricky hyperaktivní a jedná impulzivně. V této fázi mohou mít pacienti snové stavy a živé halucinace. Druhá fáze se nazývá stuporózní. Projevuje se strnulostí, kdy tělo a končetiny pacienta zůstávají v neobvyklých polohách, ve kterých běžně člověk nevydrží - například v pozici typické pro sezení na židli, ovšem bez té židle – Katatonní schizofrenie: O katatonní schizofrenii. *Rodicka.cz* [online]. [cit. 2022-05-13]. Dostupné z: <https://www.rodicka.cz/katatonni-schizofrenie/>

Skoro tři týdny jsem měla pocit, že se mi docela daří budovat to, co jsme si na začátku s režisérem nastavili. Ani neměl tolik připomínek, proto jsem si myslela, že jsem se vydala správnou cestou. Měla jsem pocit, že moje sestra byla vlídná, klidná, ale nevyzpytatelná a v tom spočívalo to kouzlo, že nikdo nikdy neví, kdy přijde ta „bouře“ - a tím je držela v šachu. Ale nic není tak jednoduché, jak se na první pohled zdá. Na zkoušku přišli pedagogové. A úplně mě vyvedli z konceptu – řekli, že mojí postavě vůbec nerozumí, mají pocit, že jsem bez energie a McMurphy nemá soupeře. A tak začali chodit pravidelně a často se střídali, což byl podle mě kámen úrazu. Víím, že mi chtěli pomoci, to nezpochybňuji, ale přeci jen má každý trochu jiný názor. Ale charakter sestry Ratchedové jsem musela vytvořit jenom jeden.

Nejdřív se ze mě snažili dostat více energie např. tím, že jsem vyvíjela mnohem větší nátlak na pacienty během terapií. Mohla jsem cokoliv – chodit k nim, řvát na ně, mlátit věcmi, prostě zveřejňovat ten neklid, který sestra neustále skrývá za svůj klidný úsměv, aby tím moje energie byla neustále poháněna. Myslím, že v tu dobu jsem si ale moc neuvědomovala, proč to dělám. Věděla jsem, že tak to dělat nechci. Ale plnila jsem zadání pedagoga. A tak to nemohlo splnit svůj účel. Takže jakmile jsme „jeli“ situaci znovu, ale už tak, jak měla doopravdy vypadat, energie, kvůli které jsme cvičení dělali a kterou všichni chtěli, se nedostavila. Proto pedagogové po mě všechno chtěli víc. Sama jsem ale pocítila, že se mi – zvláště při terapiích, kde jsem jen seděla – nahazuje energie hůř. Takže jsem vstala a začala zkoušet nové věci. Jenomže pak už přicházely dílčí připomínky typu: nestůj za židlí, to tě oslabuje; neopírej se o židli, musíš držet postoj; nenos ruce na zadku; takhle sestra určitě neseď; mluv pořádně; nevidím, co si myslíš (to byla poznámka, nad kterou dodneška polemizují: když má být postava nevyzpytatelná, není dobře, že divák občas neví, co si myslí?) apod. Může se to zdát jako malichernost, ale v tu chvíli jsem potřebovala prostor pro nalezení trochu jiné cesty pro sestru Ratchedovou, než byla původně v plánu, a takové hledání obsahuje i chyby jako povolení postoje, nebo technicky nedokonalá mluva. Ale v tu chvíli jsem to ještě neměla nalezené, a tak jsem se víc začala soustřeďovat na vnější a techničtější atributy než na ty vnitřní a začala jsem se pozorovat a poslouchat. První krok k bloku.

Druhý krok byl ten můj konstrukt postavy v hlavě – cokoliv, co po mně chtěli pedagogové, absolutně nesouznělo s tím, co jsme měli s Vítkem vytvořené, takže jsem měla vytvořený

obraz postavy v hlavě, který se někdo snažil rozbourat zvenčí a absolutně to dohromady nedávalo smysl. Můj mozek to tehdy nebyl schopen pobrat, takže když se po mě chtělo, abych byla víc, což nutně nemuselo být v rozporu s mým obrázkem (postava může být i víc nevyzpytatelná), u mě to vypadalo tak, že jsem „byla“ víc nahlas.

A proč bylo důležité zmínit, že na zkouškách se pedagogové střídali – často se stávalo, že už jsem plnila nějaké zadání jednoho pedagoga, přišel druhý, řekl v podstatě opak a třetí, který tam seděl s ním, mu to vyvrátil a řekl něco dalšího. A to vám pak nasadí brouka do hlavy. Jak to tedy má být správně? Nedělala jsem to před tím líp? Kdo z nich má pravdu? A proč režisér už neříká vůbec nic? Byli jsme tam častokrát do noci a rozebírali větu po větě a já stejně další den nebyla schopna ničeho nového, pravdivého, protože jsem měla v hlavě obrovské množství informací, které jsem nedokázala vstřebat. Výsledek byl takový, že jsem si vytvořila obrovský blok a nechť k celé postavě. Měla jsem pocit, že se „prořávám“ inscenací, ani nevím proč.

Logicky mi to bylo velmi líto, první role v Disku, navíc absolventská. Ten pocit po první premiéře v Disku (myslím tu červnovou) jsem si představovala trochu jinak. Víím, že jsem minimálně hodinu nechtěla vylézt ze šatny. Takhle silný pocit ze špatně odvedené práce (i když času jsem/jsme na tom strávili/a dost) jsem cítila poprvé a vůbec jsem nevěděla, jak se s tím v tu chvíli vyrovnat. Špatné klauzury jsem zažila též, ale ty se zahrály jednou, a pak už nikdy. Tohle se mělo hrát celý rok. Věděla jsem ale, že přijdou dva měsíce klidu a doufala jsem, že to bude ten klíč k vysvobození z tohoto špatného snu.

A určitým způsobem mi to opravdu aspoň z části pomohlo. Během léta jsem se psychicky nastavila na to, že se to prostě hrát bude, tím pádem k tomu nemůžu mít tak negativní přístup, jinak budu při každém představení velmi trpět. Řekla jsem si, že se budu snažit hledat. Aspoň trochu, neznamena to měnit aranžmá, ale hrát jednotlivé situace s trochu jinou/novou nuancí. Což se díky dvouměsíční pauze dělalo snáz, protože jsem některé návyky a aranže zapoměla, a to mi lehce pootevřelo dveře k tomu cítit se v tom svobodněji.

O tom, že jsme to po letních prázdninách zahráli dvakrát, a pak přišla druhá covidová vlna, už netřeba psát. Přelet jsme skoro víckrát oprašovali, než reálně hráli před živým publikem.

Každopádně mým cílem i pro těch pár repríz bylo: nalézt svoji ztracenou svobodu v tvaru, který je nějak nastavený, hledat si důvody, proč to mít ráda.

Od spousty zdrojů jsem měla ověřené to, že moje sestra působí zle hned od začátku, a proto nemá kam stoupat. A já nemohla jinak než souhlasit. Chtěla jsem tedy vrátit sestře její milou tvář, ale neztratit na energii. Terapie brát jako poslání, které sestru náramně baví. Baví ji, dokonce se až vyžívá v tom, že z lidí dostává informace (ačkoliv si neuvědomuje, jakým způsobem) – od toho tam přeci jsou, aby se dobrali jistého výsledku. Zůstává tam energie, ale ubírá se vnější agrese. Občas mi prostě pomohlo jen to, že jsem přišla odjinud a v podstatě jsem tím překvapila i své kolegy. A hned nám to vytvořilo novou svěží situaci. Jenže se mi občas stávalo, že jsem měla pocit, že u jedné reprízy jsem udělala krok dopředu, ale při další jsem se znovu vrátila do staré nesvobodné formy a nešlo mi to nijak změnit a opět mě to nebavilo. Dodnes nedokážu rozklíčovat, jaké faktory toho byly příčinou. A trochu se bojím, že i kdybych to dokázala, nevím, jestli bych to zvládla zvrátit.

Přelet tedy nebyla úplně nejšťastnější kapitola mého studia, ale musím říct, že mě to dovedlo k jinému přemýšlení nad rolí nebo spíše k jinému přemýšlení o přípravě nad rolí. Psala jsem o tom už v kapitole o TBH. Když jsem si to zpětně reflektovala, říkala jsem si, k čemu mi bylo tolik množství informací k postavě? K čemu mi bylo, že jsem věděla, jak se každá nemoc léčí, když jsem to reálně nikde nevyužila?

Pamatuji si, že podobný pocit jsem měla u Shakespearovských klauzur v prvním semestru ve druhém ročníku. Měli jsme přes letní prázdniny přečíst několik Shakespearových děl, k tomu několik knížek, které jeho dílo vykládají a zhlédnout pár jeho zfilmovaných předloh. Všechno jsem přečetla a zhlédla. Myslím, že jsem tenkrát byla dokonce jediná, kdo to zvládnul úplně všechno, takže jsem na sebe byla patřičně pyšná. Ale během semestru jsem čím dál tím víc zjišťovala, že nově nabyté informace nijak nevyužívám. A já je chtěla hrozně využít, když už jsem je měla. Cítila jsem se podvedená. K čemu mi bylo zaobírat se celé prázdniny Shakespearem, když nazkoušet jeho hru jde očividně i bez toho nebo jen s krátkým dramaturgickým úvodem? A možná dokonce i líp. Teď to cítím jinak. Cítím, že informace, které se týkají tématu hry a postavy, nemají člověka zahlcovat. Nemusím je nutně promítat do role. Mají člověka kultivovat a inspirovat.

Nevím, jestli je to tak správné, ale od té doby, co jsem vyšla ze školy, mám pocit, že jsem se stala jiným „druhem“ herečky, než jsem bývala ve škole. Cítím větší svobodu. Cítím, že jdu jiným směrem, což nemusí být špatně. Mám pocit, že škola mi dala hlavně technickou přípravu pro to herecké „řemeslo“ a teď k tomu hledám svobodu, PRAVDU. Ale s tím, že se snažím využívat nabytých dovedností ze školy. To jsem si uvědomila docela nedávno, když jsme derniérovali poslední diskovou inscenaci převedenou do Komédie – Digitalní podzemí. Když jsem studovala, byla to moje oblíbená diskovka. Hrála jsem to (a nejenom já) moc ráda, cítila jsem, že je to napsané pro nás a měla jsem pocit, že se s tím mohu lehce ztotožnit. Když jsme to hráli po půl roce (18.4.2022) naposledy, tohle už jsem vůbec necítila. Cítila jsem jen obrovskou křeč, nepravdu, tohle nejsem já, ten výkon není úplný, chybí tam svoboda. Vlastně jsem se cítila jako při hraní sestry Ratchedové. Bylo mi to líto a moc jsem v první chvíli nechápala, proč se mi to děje, ale myslím, že je to prostě tím, že po škole se každý vydá jinou cestou a uvědomí si, že některé věci, které na škole dělal běžně, mimo školu už dělat nechce, tyčí si novou vlastní cestu.

A to nepovažuji vůbec jako negativum, naopak. DAMU mi ukázala možnosti a já si z toho vzala, co bylo potřeba, i když třeba i zpětně. Možná jdu teď špatnou cestou, to se během let ukáže, ale to hledání mě baví. A zatím mám okolo sebe lidi, kteří mi to umožňují. Také si myslím, že se tato každého „cesta“ bude vyvíjet i s člověkem, pokud se chce vyvíjet, a že se ještě několikrát změní. Teď se hodně nechávám na jevišti unášet impulsem, nepřemýšlet logicky, kdy, co mám udělat a proč. Občas je to tak osvobozující – nedebatovat několik hodin o jedné akci, kterou pak stejně nejste schopni udělat, protože máte v hlavě příliš informací. Prostě udělat něco, co v danou chvíli cítíte. A ani nejste schopni stoprocentně říct, proč jste to tak udělali, ale máte pocit, že je to tak správně. A zároveň může přijít další nový impuls, kterému jste otevření a můžete si vybírat. Můžete chybovat. Konstrukt postavy tvořím až během celého zkoušení. „Konečný“ výsledek je až na premiéře a ten se samozřejmě ještě vyvíjí s reprízami. Čím méně informací, tím větší prostor v hlavě pro nové přicházející impulsy a připomínky. Neznamená to upustit od jakékoliv přípravy, je důležité se zajímat v oboru daného tématu, ale nepočítat s tím, že to musím nutně využít během zkoušení. Mohu mít na začátku v hlavě utvořený jistý obrázek postavy, ale je důležité se na něj neupínat a mít důvěru v režiséra, nechat se jím vést, zároveň poslouchat své tělo



v jednotlivých situacích při zkouškách. Což samozřejmě není vždy jednoduché, ale když máte důvěru v režiséra a cítíte se před ním komfortně, snáz věříte i sami v sebe.

„V nesnázích s pravdivostí výrazu může herci pomoci zrcadlo. A nejen skutečné. Také režisér-zrcadlo, kritik-zrcadlo. Řekne-li někdo herci o jeho výkonu jen to, co prostě viděl a slyšel, může mu posloužit víc než sebeduchaplnější analýzou. Člověk-zrcadlo má ovšem jedno nebezpečí: dívá se subjektivně a nemusí vždy mluvit pravdu. Velice tu záleží na osobních vztazích a na hercově důvěře v upřímnost a pravdivost „zrcadla“. Ale jsou i zrcadla naprosto objektivní. Herec se může slyšet ze zvukového záznamu nebo i vidět na plátně či obrazovce“.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o herecké pravdě*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

## 5. Závěr:

Musím říci, že je rozhodně zajímavé psát diplomovou práci během celého roku. Navíc během roku, kdy už jste mimo školu. Za jeden rok se toho může tolik změnit. To, o čem jsem chtěla zprvu psát, se ve většině vytratilo. Ale přišlo mi velmi zajímavé, jak se můj názor a pohled na herectví formuje. Je dost možné, že až si za další rok přečtu svoji diplomovou práci, nebude z ní téměř nic aktuální.

Mám pocit, že na konci diplomové práce by člověk měl přijít s nějakým řešením, závěrem nebo výsledkem, ale s tématem jako „hledání herecké pravdy“ je těžké přijít s nějakou obecně platnou tezí. Herecká pravda je ošemetná věc a každý ji vnímá jinak, vyvíjí se spolu s námi. To, co se jednomu zdá pravdivé, druhému může připadat jako křeč. Nebo máme pocit, že jsme objevili něco pravdivého, funkčního a za pár let už to pro nás nebude dostatečné.

Mám svým způsobem radost z toho, že dnes hodnotím věci jinak než před rokem. Ukazuje mi to, že se vyvíjím, posouvám, dělám kroky vpřed i vzad, ale nestojím na místě. To je pro mě jako pro člověka, i jako pro herečku nesmírně důležité. Neustrnout, hledat, učit se novým věcem, chybovat (i když je to často nepříjemné), pozorovat. Spolu s námi se mění i herecká pravda. A k jejímu nalezení je třeba neustálého hledání...

Jak píše Radovan Lukavský: „Bez krásy není umění – ale není krásy bez pravdy. Jenže umění na rozdíl od vědy pravdu nedokazuje, umění ukazuje, že pravda je krásná. Umělci nestačí získat náš souhlas pravdou, chce v nás probudit radost z pravdy. Umělcův vztah k pravdě je vztah citový. Umělec má být milovníkem pravdy, chce-li se domilovat její krásy. Jinak mu zůstane mezi prsty jen padělek krásy, pouhá líbivost“.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří; v kapitole: Monolog o herecké pravdě*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

## 6. Seznam použité literatury

- LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví : příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- 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.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.
- DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
- KESEY, Ken. *Vyhoďme ho z kola ven*. Přeložil Jaroslav KOŘÁN. Praha: Odeon, 1979. Soudobá světová próza (Odeon).
- SALZMANNOVÁ, Eva. *Chvála pedagogickému bláznovství*. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-507-8.
- 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.