

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VNĚJŠÍ TVAR A VNITŘNÍ SVĚT  
POSTAVY**

**Barbora Křupková**

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent: MgA. Lenka Šestáková

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**

**EXTERNAL SHAPE AND INTERNAL  
WORLD OF CHARACTER**

**Barbora Křupková**

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová

Opponent: MgA. Lenka Šestáková

Thesis defense: 15. 6. 2022

Degree granted: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

**Vnější tvar a vnitřní svět postavy**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta



## **Poděkování**

Děkuji všem svým pedagogům, kterým jsem během studia prošla pod rukama, za trpělivost, laskavost, vstřícnost, inspiraci, odhodlání i tvrdost.

Děkuji, že jsem se díky vám mohla čtyři roky intenzivně věnovat svému profesnímu i osobnímu rozvoji, a vy jste mě těmi cestami vedli, ale taky jste mě nechali jít samotnou. Děkuji těm, kteří se mnou trávili dvacet čtyři hodin denně, sedm dní v týdnu, a tak se stali mně nejbližšími. A v neposlední řadě děkuji rodičům, kteří mi umožnili jít tuto školu studovat, a celé rodině za podporu.

## **Abstrakt (CZ)**

Práce se zabývá cestou herce k roli. Různými přístupy a postupy režisérů při práci. Zkoumá, co je důležité k tvorbě role a jak ideálně vykreslit vnější tvar a vnitřní svět postavy. Také hledá odpověď na otázku, zda vůbec existuje jedna správná cesta. Příklady uvádí na čtyřech absolventských inscenacích: Přelet nad kukaččím hnízdem, Platonov, Digitální podzemí a Bouře, ale využívá i poznatků z divadelní praxe, konkrétně z Divadla Petra Bezruče. Na konci dochází k závěru, že každého cesta je individuální a hlavně, že proces zkoumání je celoživotní.

## **Klíčová slova**

Vnější tvar, vnitřní svět, postava, emoce, prožívání, vnímání, pozorování, gestus, atmosféra, cesta k tvorbě

## **Abstract (ENG)**

This work explores a journey and relationship of an actor and character by approaches and methods of different directors during this process. It examines all important elements for creating a character, the way to ideally portray the external shape and internal world of the character, and questions if there is only one right answer to achieve that. In this work, you will find four graduation productions as comparisons: One Flew Over The Cuckoo's Nest, Platonov, Digital Underground, and The Tempest. Besides these four examples, this thesis also uses knowledge and notes from the experience of working in the environment of Theatre of Petr Bezruc. Finally, the conclusion is that everyone's journey is individual as it is in life, and the process of exploring this topic is a lifelong experience.

## **Key words**

External shape, inside world, character, emotions, experiencing, perceiving, observing, gestus/mannerism, atmosphere, journey to creation

# OBSAH

1. ÚVOD.....	8
2. TVORBA POSTAVY .....	9
3. MOJE CESTA K ROLI.....	11
3.1. PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM.....	21
3.2. PLATONOV.....	29
3.3. DIGITÁLNÍ PODZEMÍ.....	33
3.4. BOUŘE.....	41
4. PŘEDZÁVĚR.....	48
5. ZÁVĚR.....	49
6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	50

# 1. ÚVOD

Co mě přivedlo k tématu „Vnější tvar a vnitřní svět postavy“? Za celé čtyři roky jsem měla možnost si při herecké práci vyzkoušet různé formy a typy zkoušení. Každý z pedagogů má svůj vlastní, specifický přístup k práci, a logicky tedy i jiný způsob zkoušení. Cesta k tvorbě postavy je tedy s každým rozličná. Někdo chce, abychom začali z vnějšku. Abychom vytvářeli nejdříve postavě chůzi, gestus, způsob mluvy apod. Někdo nás „nepustí dál“, dokud si nebude jistý, že vše je nejprve uvnitř nás, a tedy máme základ, ze kterého můžeme vycházet. Každý z nás je individualita, každému z nás vyhovuje něco jiného a proces „oživení postavy“ je taktéž individuální. Tvorba postavy je velmi důležitá, a stejně tak důležité je zkoušet neustále tvořit věci jinak, nově, a zároveň najít způsob, který je nám blízký a je pro nás efektivní. A právě tímto bych se chtěla ve své diplomové práci zabývat. Toto všechno bych chtěla demonstrovat na zkušenostech ze všech čtyř „diskových“ inscenací svého ročníku. Pojmenovat si, jakým způsobem jsem roli tvořila, jaký na mě měl vliv každý ze čtyř režisérů našich inscenací v Disku a jak ve výsledku všechny role fungovaly.

Vzhledem k mé téměř roční praxi v Divadle Petra Bezruče se určitě na následujících stránkách zmíním i o práci a tvorbě právě tady. Konkrétně o inscenaci Šikmý kostel.



## 2. TVORBA POSTAVY

*„Herectví je umění i dřina. Ale ne každému je to zřejmé“.*<sup>1</sup> Můj věčný spor s lidmi, kteří se tolik nepohybují kolem divadla anebo jej navštěvují sporadicky (nesoudím). Musím se přiznat, že ve většině případů nemám sílu vysvětlovat ostatním, co všechno studium herectví na DAMU obnáší. Jsem alergická na fráze a otázky typu „Kdy budeš hrát v Ulici?“ či „Co se vlastně na tom herectví vůbec učíte?“ Nechci být pokrytec. Před studiem na DAMU jsem určitě netušila, jak moc náročná škola to je. Co všechno herectví obnáší a že to rozhodně není pro všechny. Ale jsem si jistá, že nenastala situace, kdy bych něčí práci či studium zlehčovala. Mnohdy bych velmi ráda dopřála mým kamarádům či známým, aby si zkusili pouhý týden prvního ročníku činoherního herectví, možná by pak mluvili jinak. Anebo bych jim doporučila knihu Radovana Lukavského – Být nebo nebýt.

Radovan Lukavský ve své knize skvěle popisuje určitý přístup okolí k herectví. Protože oproti jiným umělcům má herec jednu nevýhodu. Když vznikne malířský portrét, je to umělecké dílo, stejně jako když někdo složí skladbu nebo zazpívá árii. Ale co za umění je vytvoření postavy? Postavy, která chodí, směje se, pláče, vzteká se, řve... Tohle všechno dokážeme přece my všichni, ne? Když vidíme na koncertě, jak klavírista bravurně vystřihne sonátu, těžko si řekneme, jak jednoduché hraní je a že „to s trochou cviku zvládnou taky tak“. Ale pokud se díváme na film či divadlo, tato věta se může v mysli objevit snáze. Zvláště, když herec působí, že vlastně nic nedělá. A to je právě ono. Je největší odměnou, když herec o herci řekne, že „vlastně skoro nic nedělal, a přesto to fungovalo“. A právě zde dochází u laika k omylu a názoru, že herectví je nicnedělání. Musím se přiznat, že i já sama si občas řeknu, jak to všechno vlastně vypadá jednoduše, a jak je tedy možné, že mně to při zkoušení tak jednoduše nejde. Ale komu ano? Je vůbec někdo, kdo přijde na první čtenou zkoušku a má postavu hotovou? A pokud ano, zůstane postava stejná a nezmění se? Ne. Postava se totiž tvoří a vyvíjí, ale to nikdo nevidí. Kdykoli laik ocení dovednost memorování textu vykouzlí nám tím úsměv na tváři, ale už

---

<sup>1</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

jsem se těmto poznámkám taky naučila přestat smát. Pokaždé jsem říkala, jak je to „vlastně to nejmenší“, respektive až do doby, než jsem z toho dostala strach a sám text mě vytrestal. Ovládnutí textu určitě není jen jednoduchá věc, která by se měla přejít, naopak. Ale tím práce na roli nekončí, nýbrž začíná. Metoda zkoušky a omylu. Práce rozumu a fantazie. Hlava na plné obrátky a práce, která nezná pracovní hodiny. Protože role se těžko nechává na zkoušce. Často nás doprovází domů, vkrádá se do našeho volného času, mnohdy s námi uléhá ke spánku a přinejlepším se nám v noci snaží vehementně pomoci, i když o to zrovna ani trochu nestojíme. Ale u herců se také zapomíná na fyzickou stránku. Sám profesor Lukavský píše o jeho zkušenosti se zkoušením Hamleta. *„Během závěrečných zkoušek na Hamleta jsem v pěti dnech ztratil na váze pět a půl kilogramu: denně za každou hlavní zkoušku kilo a za premiéru kilo a půl“.*<sup>2</sup> Hercovo tělo je zároveň jeho nástrojem. A proto je třeba o něj pečovat tak, jako se hudebník stará o svůj nástroj. Pod onou péčí se rozumí více věcí. Hlas je samozřejmě součástí, ale často se zapomíná na nervový systém člověka. S vlastními nervy totiž musí herec odehrát všechno. Spoustu lidí teď asi napadne: „Vždyť to jen hraje,“ ale pokud mají být jeho emoce a jednání na jevišti pravdivé, musí k tomu naplno využít a propůjčit svou emoční banku a vlastní nervy. Hercův nervový systém je zkrátka dějištěm.

---

<sup>2</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

### 3. MOJE CESTA K ROLI

Cesta k roli je pokaždé jiná a vždy závisí na komunikaci s režisérem. Ten na začátku nastaví pravidla a systém práce a ten se snažím si osvojit. Někdy je mi přístup bližší, jindy zase ne, ale je potřeba s tím vším pracovat. U tvorby postavy záleží na spoustě aspektů. Atmosféra, práce s textem, prožívání a představení, gesto, interpretace, sebevědomí, inspirace, jednání v situaci. Existuje spousta hereckých přístupů, které nám radí „jak na to“, ale přijít na správný způsob je, podle mě, práce celoživotní. A výsledek může být třeba i jejich kombinací.

Pro mě osobně je podstatným prvkem nasátí atmosféry tématu, ve kterém se pak týdně při zkoušení pohybuju. Dozvědět se o daném tématu víc, vnořit se do něj, vzdělávat se. To je, mimo jiné, jedna z věcí, která mě na herecké práci baví. Vzdělávání se, překvapování a zažívání dobrodružství. Takto se člověk neustále posouvá vpřed a nestojí na místě. Protože s každou novou inscenací přichází nové téma. Například když jsme ve druhém ročníku připravovali na klauzury Kafkův Proces, součástí přípravy se stala návštěva Židovské obce v Praze a s ní spojená přednáška. U diskového představení Přelet nad kukaččím hnízdem jsme měli domluvenou návštěvu Psychiatrické nemocnice Bohnice a besedu s MUDr. Janem Pfeifferem. V Divadle Petra Bezruče v Ostravě jsem měla to štěstí hrát hlavní roli v inscenaci Šikmý kostel v režii Janky Ryšánek Schmiedtové. Příběh ztraceného města, téma hornictví, jedno důlní neštěstí a osudy rodin, které v dolech ztratily ty nejbližší. Inscenace, která do tohoto kraje patří. První čtená zkouška proběhla na Dole Michal. Další den následoval výlet ke kostelu svatého Petra z Alkantary (tzv. Šikmý kostel) do Karviné doprovázený procházkou ztraceného města přímo s autorkou knihy Karin Lednickou. Nestává se ale pokaždé, aby se inscenační tým dohodl na podobné akci, besedě či přednášce. Naopak si myslím, je to spíše výjimečné. V tu chvíli je to na herci samotném. Knihy spojené s tématem, navštěvování míst, rozhovory s lidmi. Může to znít banálně, ale pro mě je atmosféra velmi podstatným článkem pro tvorbu postavy.

Práce s textem – přichází s první čtenou zkouškou a končí derniérou. U mě. Mým problémem jsou totiž falešné intonace a, jak říká paní docentka

Salzmannová, „malování“. Proto se musím text co nejdříve naučit a zkoušet v prostoru. Jakmile nevím, co říkám, je to okamžitě vidět. Rozbor samotného textu je samozřejmě také důležitý, jen mám tendence se u něj zdržovat déle, než je třeba. Převážně ze strachu zkoušet v prostoru, protože přichází něco nového a „já ještě nevím, jak to udělám.“ Musím si tedy neustále opakovat: „Zkoušení je od slova zkoušet!“ Důležité je pracovat s textem a nacházet jeho podtext. Text samotný nám ukazuje, co je dáno. Je to „ono“ psané slovo. A naším úkolem je najít jeho hlubší význam (podtext), který je na hercově interpretaci. Odkrýt vrstvy textu. To nám dává více možností jednání a variací situací, a my s režisérem musíme přijít na tu správnou možnost.

U zmíněné práce s textem mě napadá zkušenost z druhého ročníku, kdy jsem v herecké klauzuře ztvárňovala postavu Anny/Sáry v Ivanovovi pod vedením Ondřeje Vetchého. Právě tady jsem se dotkla pedagogického přístupu, který byl jiný než u ostatních pedagogů. Dbal důsledně na obsah textu. Seděli jsme dlouhé hodiny u stolu a rozebírali slovo od slova, repliku po replice. Už jsem nevěděla, jakým způsobem pracovat. Vše mi znělo falešně a já cítila, jak se ve mně něco blokuje. Ale pan Vetchý měl trpělivost a stál si za tím, že až se zvládnutým textem můžeme začít zkoušet v prostoru. Byla to náročná práce, kterou jsme nakonec dovedli do zdárného konce. Zkoušení Ivanova mi ukázalo jinou cestu. Pro mě velmi náročnou. Troufám si říct (dle tehdejších ohlasů ze stran pedagogů), že výsledek byl uspokojivý. Tato zkušenost byla nezbytnou součástí v mé cestě na DAMU. Dokázala jsem sobě i ostatním, že i takováto cesta je možná a funguje. Cesta z vnějšku dovnitř. Funguje, ale já se v ní necítila být svobodná. Každopádně za tu zkušenost děkuji.

Prožívání a představování také úzce souvisí s tvorbou postavy. V životě se nám málokdy stane, aby postava, kterou ztvárňujeme, zažila to, co my. Aby měla pouze zkušenosti naprosto totožné s námi a žádné jiné. Nevím, jak ostatní, ale já mám pocit, že už jsem jen za těch pár let (co se v herectví vzdělávám) trochu pracovně deformovaná. Nebo se tomu říká čerpání inspirace? Kdykoliv projdu nějakou emocionálně vypjatou situací (většinou negativní), probleskne mi hlavou, že bych si tu situaci měla zapamatovat. Situaci, moje reakce na ni i reakce lidí kolem. Protože pozorování je také velkou součástí tvoření. A na základě toho, co pozorujeme, vnímáme a co ukládáme,

si můžeme také představovat. Nemusíme pro pochopení role loupit, zabíjet, vážně onemocnět či se dostávat do hlubokých depresí, ale můžeme se pokusit těmto lidem porozumět. Hledat příčiny jejich rozhodnutí, které vedly k tomu, do jaké situace se dostali. Stanislavskij o tomto píše v knize *Moje výchova k herectví* v kapitole *Emocionální paměť*.

Hluboké deprese jsem nezmínila náhodou. Mám z naší generace zvláštní pocit, co se týče zpracovávání vážnějších témat. Čím dál častěji narážím na to, že se mladí lidé chtějí „vrtat“ v temnotě. Jen aby sami sebe prožívali. Není to tak, že bych byla proti zpracovávání těžkých témat a nebrala v potaz katarzi skrze tvorbu role, naopak. Myslím si, že tyto „temnoty dnešní generace“ jsou něco, o čem by se mluvit mělo. Ale jde o způsob a formu. Když jsem se k divadlu dostala trochu blíž (než jsem nastoupila na DAMU a čistě po nástupu), měla jsem pocit, že není možné pravdivě tvořit, pokud nemám rozvrácenou rodinu, problémy sama se sebou a neocitám se v hlubokých depresích. Měla jsem dojem, že tito lidé zažili něco víc, něco, co mohou využít projektováním do své tvorby, čímž ji dělají zajímavější a pravdivější. Ano. Je to také cesta, ale není to cesta jediná. To, co jeden člověk prožije skrze špatnou zkušenost z rodiny, může druhý člověk ve stejné míře prožít například ze zklamání důvěry v přítele. Každý jsme jiný, originální, jinak fungující tvor, a tedy i jinak vnímáme a prožíváme. A záleží jen na nás, jak prožitek uchopíme, jak s ním naložíme, jak jej využijeme. *„Prožívání je cosi naprosto osobního a evidentního, cosi, co se bezprostředně vztahuje k vlastní biografii i ke stále přítomnému tělu našeho žitého a prožívaného života. [...] Umělec, herec se obvykle liší svou silou prožitku, proměnami i rozmanitými druhy prožívání, od člověka ne-umělce, neherce. Umělec zakouší ‚svět‘ s daleko větší silou, hloubkou a často i neodbytností. [...] Zakoušíme vždy ‚něco‘. Jakousi pamětní stopu.“*<sup>3</sup> Je ale důležité, aby byl člověk vnímavý a otevřený všem prožitkům. I k těm (pro někoho) banálním. Protože *„prožívání vytváří terén pro dílo“*.<sup>4</sup> A i ten nejbanálnější prožitek může herci sloužit jako materiál „ke zpracování“, ze

---

<sup>3</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>4</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.

kterého vytvoří událost. U herecké tvorby je tedy důležitá fantazie a představivost. Znovu opakuji – nemusíme pro porozumění role vraždit. Ale je důležité *představit si*, co bych já, jako herečka, asi dělala v takové situaci, jak bych se *já* k situaci postavila.

Stanislavskij říká, že: „Roli je možné prožívat jen jednou nebo několikrát, ozřejmit si vnější formu skutečného smyslového prožitku a naučit se po takovém ozřejmění mechanickému, školenými svaly umožněnému opakování této formy – to je představování“.<sup>5</sup> Představování je tedy jakási reprodukce vnějšího projevu toho, co herec jednou nebo několikrát prožil. Prožíváním ztvárňujeme výraz. Jak už jsem zmiňovala, pokud se herec chce zmocnit své postavy, musí se do ní skutečně vžít, což je poměrně náročný a složitý proces. A nejde to najednou. Jak to ale udělat, aby se postupem času, během reprízování, nestala tato investice zbytečnou, a aby to, co herec do své postavy vložil, nepřišlo vniveč a nezbyly jen jakési mechanické vnější úkony? Myslím, že tento pocit zná každý herec a stejně tak se mechanických úkonů bojí. Stanislavskij chtěl z této degenerace obvinít hercovy momentální indispozice (únava, nesoustředěnost, ...). Není přece možné, aby se člověk pravdivě zamiloval na jevišti, když ho pozorují stovky lidí a on do toho musí ještě dodržovat všechny technické parametry. Našel tedy pojem definující vnitřní stav herce, který musí navenek předstírat něco, co uvnitř necítí. Pojmenoval jej *herecké rozpoložení*. Pak hledal stav tomuto opačný a pojmenoval jej *tvůrčí rozpoložení* (z angličtiny creative mood). Což je jiný duševní a tělesný stav herce na jevišti. Stav z tvořivého hlediska užitečný, nikoli škodlivý. Ale jak k takovému stavu dojít? Stanislavskij zkoušel cestu skrze experiment, jehož cílem mělo být vypracování vnitřní herecké techniky. Bylo mu jasné, že nemůže umělou cestou vytvářet inspiraci, ale šlo mu o to, aby alespoň vytvořil příznivou půdu pro atmosféru, ve které k nám inspirace přichází častěji. Celý tento experiment, dá-li se to tak nazývat, spočíval v tom, že si sám na jevišti zadával úkoly, které na místě plnil. „*Nehrál jsem, ale před očima diváků jsem plnil úkoly, které jsem si sám vymýšlel.*“<sup>6</sup> Říká také, že mu pomáhala pozornost k vlastním

---

<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.

<sup>6</sup> STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. 5., v Odeonu 1. vyd. Přeložil Miroslav DROZDA. Praha: Odeon, 1983.

tělesným pocitům a potlačení jakékoli pozornosti věnované tomu, co se děje mimo jeviště (což je častým problémem nesoustředění). Zde je také původ toho, co známe jako Stanislavského okruh veřejné samoty. Dále Stanislavskij doporučuje maximální soustředění na hru s partnerem, citlivost k impulsům, které přicházejí od partnera k nám a jejich tvůrčí rozvíjení a zpracování. A právě tohle by nám mohlo pomoci zabránit mechanické existenci na jevišti. Herec se na jevišti může zkoušet překvapovat i sám, ale zvláště při zkoušení je dobré překvapovat se s kolegy navzájem. Protože tvorba je především plné soustředění se jak fyzické, tak duševní. Herec by se měl mít neustále na pozoru, protože jedině tak může přijímat tvůrčí podněty, které k němu přicházejí.

Ale s teoriemi o představování a prožívání není spojen jen Stanislavskij. Před ním se těmito pojmy zabývala francouzská herečka a také jedna z nejvýznamnějších osobností 19. a počátku 20. století – Sarah Bernhardt. Ta měla v jedné hře ztvárnit umírající postavu otrávenou jedem. Sarah tedy chodila po nemocnicích a sledovala umírající pacienty. Nesledovala je nicméně pro navození atmosféry, ale aby vyzorovala, jak se tito lidé chovají a ona mohla poté tyto detaily použít a zapracovat do své postavy, aby vypadaly věrohodně. Chtěla představit obraz umírání otrávením. Nechtěla prožívat. Podle Stanislavského totiž okolnost, že herec situace prožil, dělá z představování stále ještě umění (narozdíl od pouhé reprodukce předpokládaného mimoslovního jednání – to už je, podle něj, jen „pouhým řemeslem“).

Když jsem zkoušela postavu Barbory v inscenaci Šikmý kostel v Divadle Petra Bezruče, měla jsem v jedné chvíli představit ženu, která poté, co se dozví o smrti svého muže a syna, musí řešit praktické věci a zodpovídat dotazy úředníků. Na první dobrou člověka napadne pláč, bezmoc, možná až hysterie. Ano, i to se může u některých díť. Pak jsem ale hledala na internetu, jaké posttraumatické reakce mají lidé, kteří si projdou něčím takovým jako je třeba ztráta blízké osoby. Začala jsem reakcí využívat a situace dostávala zase trochu jiný rozměr. Moje postava je tedy v tomto svém stavu spíše v nějakém podivném transu. Nebrečí, ale má upřený, nevnímavý pohled. Navenek vypadá, jako by se vlastně nic nedělo. Ale uvnitř se samozřejmě skrývá koktejl emocí, který se postupně dere ven. A v tom horším případě se některé emoce ven vůbec nedostanou. Postava Barbory je naopak potlačí a emoce se dostanou tak

hluboko, že už je pak nikdy ani není schopna projevit.

Gesto a gestus. Též samozřejmě nezbytná součást tvorby a práce na roli. Pro začátek raději sama pro sebe definuju každé z těchto slov, protože se mi rády pletou. Tedy, gesto samotné je pohyb s významotvorným záměrem. Je také vyvrcholením akce, na kterém se podílí celé hercovo tělo vyjadřující postoj. Kdežto slovem gestus označujeme způsob chování. Výraz celého těla. Je to vlastně soulad jednotlivých gest. S tímto slovem pracuje více lidí. Brecht například využívá pojmu „společenský gestus“, který je vyjádřením společenského sdělení. Michail Čechov pak pracuje s gestem psychologickým. To je takové gesto, jehož cílem je ovlivnit, rozproudit, formovat a naladit celý náš vnitřní svět pro umělecké cíle a účely. V souvislosti s psychologickým gestem mluví M. Čechov o tvorbě/prozkoumávání postavy. A tady existují dva způsoby. Prvním je právě psychologické gesto a druhým analytické myšlení. Podle něj je analytické myšlení jako způsob zdlouhavý a pracný, protože *„rozum není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci.“*<sup>7</sup> Říká, že čím víc o postavě víme, tím je obtížnější ji hrát. Což neznamená, že intelekt není při tvorbě důležitý a měl by být potlačován, ale M. Čechov spíše doporučuje, aby ze začátku zůstával v pozadí, aby se plně projevila tvůrčí individualita.

Gesta dělí na dva druhy:

- 1) přirozené, obyčejné gesto = je užíváno jak na jevišti, tak v každodenním životě
- 2) archetypální gesto = slouží jako původní model pro nejrůznější gesta stejného druhu

Psychologické gesto se řadí do druhé skupiny, protože každodenní gesta nejsou schopna probudit naši vůli – jsou příliš omezená.

---

<sup>7</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.



Pro mě je gestus určitě důležitým prvkem při tvorbě. Někdy více, někdy méně. Někdy častěji a někdy zase ne. S výrazným způsobem chování jsem pracovala například v diskové inscenaci Bouře u postavy ducha Ariela, k čemuž se ale dostanu později, až budu psát o celku. Z mých zkušeností z praxe bych zmínila opět postavu Barbory v Šikmém kostele. Během představení si projdu různými fázemi. Na úplném začátku hraju těhotnou ženu, v další fázi matku čtyř dětí, a ke konci už mám ztvárnit starou nemocnou ženu trpící bronchitidou. Výraz celého těla těhotné ženy je třeba nastavit základně těžištěm, od toho se potom odvíjí chůze i jiné činnosti. Musím říct, že jsem ani nečekala, jak moc mi pomůže umělé břicho, které je přesnou kopií břicha těhotné ženy v 8. měsíci. Je to totiž „překážka“, se kterou musím jako herečka na jevišti pracovat. Každá další činnost, kterou pak udělám, se automaticky mění. Ať už jsou to akce jednoduché či složité. Relativně dlouhou dobu jsem zkoušela bez břicha a vůbec jsem si neuvědomovala, jak moc velký rozdíl to ve chvíli, kdy si jej nasadím, bude. Najednou se člověk jinak ohýbá, nezaváže si tak jednoduše tkaničku na botě nebo se jen tak snadno nezvedne ze země. Jinak leží, jinak se umývá a jinak pracuje s rukama. Měla jsem tendenci si na břicho téměř pořád sahat. I když jsem hrála postavu, která je již počtvrté za sebou těhotná, a tedy má s oním fyzickým stavem zkušenost. A já, jako herečka, jsem těhotenství nemusela tak moc prezentovat. Musela jsem spíše i v takových nuancích hledat tu správnou míru.

Zajímavé ale bylo také využití psychologického gesta právě na základě myšlení a chování ženy, která je těhotná. Přeci jen, v této životní fázi se ženy díky hormonálním změnám chovají jinak. A kombinace těhotné ženy, jež si ještě ke všemu projde traumatickým zážitkem, je pak i zážitkem hereckým a výzvou zároveň. Druhá – prostřední fáze „po porodu“ – byla fází dospělé ženy, která se nachází ve zlomovém období věku a na bedra jí je nakládáno stále víc a víc, což se pomalu prolíná do fáze poslední. Tam jsem se musela dostat zase do jiného těla. Těla staré a nemocné ženy. Pracovala jsem tedy s pomalejšími gesty a obecně pomalejším pohybem postavy. Musela jsem zkrátka celkově ubrat energii.

Sebevědomí. Součástí veškeré hercovy tvorby a pro mě věčné téma, zvláště pak v souvislosti se studiem herectví na DAMU. Se sebevědomím se člověk

potýká celý život a je zapotřebí na něm pracovat. Mluvím samozřejmě o sebevědomí zdravém. O takovém, které nám pomáhá posouvat se v životě a v tvorbě dál, o tom, které nám pomáhá dosáhnout cíle. Sebevědomí je určitě jedním z předpokladů ke studiu herectví a dost souvisí s poznáním a přijetím sebe samého a svých psychofyzických dispozic. Na internetu jsem našla moc hezkou definici. „Sebevědomí je vědomí vlastní ceny.“ S tím se na DAMU pracuje dost. Na úplném začátku studia je studentovi dopřána možnost poznat se, zorientovat se v sobě a zjistit, kdo vlastně je. Spoustu lidí očekává hned v prvním měsíci zkoušení nějaký tvar, ale myslím, že je velmi brzo vyveden z omylu. *„Znalost sebe sama jsem u studentů preferovala před pilováním herecké techniky od naprostého počátku. Tedy, jinými slovy, dopřát mladému člověku, jenž stojí na prahu herecké kariéry, ten luxus zabývat se v úvodu tím nejdůležitějším, a to je on sám, jeho tělo a jeho psýcha.“*<sup>8</sup> Ano, je to luxus, ale pokud se s tím člověk do té doby (alespoň v nějaké míře) nesetká, je to velmi náročné. Pro mě osobně byl první měsíc na škole jeden z nejtěžších. Měla jsem pocit, jako bych se někde ocitla náhodou a někdo se spletl, když mě přijal. Nebyla jsem schopná pracovat a něco se ve mně zaseklo. Neměla jsem tušení, co se děje. Tehdy, s přijetím na DAMU, moje sebevědomí alespoň trochu povyskočilo. Cítila jsem naději a říkala si, že jsem si snad zvolila svůj obor dobře a že je možné jít touto cestou. A v prváku najednou nastal tento zlom. Jak s tím pracovat? Noví lidé, nová škola, nové město, nové bydlení, nejistota. A nade mnou tlak, abych dokázala, že na to mám. Dokázala ostatním, že to bylo správně – dostat se na herectví. Pokud člověk překoná počáteční nátlak a je schopen se s tím nějakým způsobem vyrovnat, začne zkoumat a pozorovat, jak pedagogové přistupují k práci s námi.

Na DAMU se nechválí. A když, tak opravdu zřídka. To není žádné tajemství. Při práci v hereckých hodinách je většinou poznámkováno, co můžeme zlepšit, co nevypadá dobře anebo co je třeba změnit. Zní to celkem logicky. Ale postupem času, jak se člověk dostává ze semestru do semestru a zažívá osobní hodnocení na každém jeho konci, zjistí, jak moc si musí pomáhat sám. Při každé práci je zapotřebí chvála. Samozřejmě se nemá nic přehánět, ale potřeba je.

---

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

Jak má člověk potom vědět, zda to, co dělá, je správně? Jestli je to práce plodná a zda jde správným směrem? Než si člověk na pedagogy zvykne, je půlka studia za ním, a než přijde na to, jak s pedagogy komunikovat, jak se ptát a na co se ptát, aby mu to k něčemu bylo, píše diplomku a má se vydat do praxe, kde už nebude hájen školou. Velmi často se stane, že se člověk zacyklí. Zkouší, pracuje, chvíli připomínky nedostává a najednou je něco špatně. Co to znamená? Bylo všechno doteď špatně, anebo jsem nedostával připomínky, protože nebyly potřeba, a až teď jsem sešel z cesty? Člověk na začátku toho všeho neví, jak s těmito informacemi nakládat a musí se učit. A při té veškeré nejistotě potřebuje alespoň ujišťovat, že to, co dělá, je na dobré cestě. Přijde mi paradoxní můj pocit větší nejistoty (v rámci sebevědomí) na konci studia než před jeho začátkem. Neznamená to neprogresivní vývoj na škole, to ne. Vývoj vnímám intenzivně. Jak osobní, tak pracovní, ale sebevědomí je zvláštní složka. Odvíjí se od něj samostatný hercův výkon.

Často u sebe narážím na jeden problém. A to je oddělení samotné postavy a mě v souvislosti emocí, naladěnosti. *„Nálada není nějaký předmět, který lze uchopit a pak zase odhodit, na něž se dá jednoduše ukázat, přilákat ho a zase odhodit. [...] Síla a význam nálady jsou v tom, že nás přivádí k sobě samým. [...] Jako by sama hlásala: jsem tady s tebou, stojím při tobě a ty jsi tu, právě protože máš mne, určitou náladu. [...] Přivést se k sobě znamená nastavit se aktuálnímu pocítění, pochopení sebe sama v nastalé, právě se dějící naladěné situaci. [...] Síla emocí má ovšem svou míru. [...] Silné a zvládnuté emoce mají magickou moc: jsou schopny věci měnit, obměňovat a proměňovat“.*<sup>9</sup> Mně se ale často děje, že své emoce tolik nezvládám. Jak se říká, každý den není posvícení. A když přijde propad u mě, například během zkoušení, odráží se to na mém výkonu. Na fakt, že to je vidět, mě upozornil i můj spolužák při zkoušení Digitálního podzemí. Řekl mi, že je mu líto, když mě vidí jeden den hrát přesvědčivě a ve chvíli mé vnitřní nepohody je znát opak. Najednou jsem byla nejistá. Protože je rozdíl, mám-li ztvárnit v představení sebevědomou ženu řídící firmu, přičemž ve mně je toho sebevědomí tak akorát „na vyškrábnutí“, nebo mám-li s tímto pocitem hrát ženu právě s těmito emocemi. Je trochu

---

<sup>9</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.

snadnější dostat se do druhého zmíněného pocitu. V té chvíli je na místě se alespoň pokusit emoce přivolat, pracovat s nimi tak, aby byly užitečnými. Protože (znovu opakuji), aby se herec zmocnil své postavy, musí se do ní skutečně vžít. Neříkám, že už se mi to párkrát nepodařilo. Velkou zkušeností v tomto ohledu pro mě bylo hostování v Disku ve třetím ročníku v představení Poprask na laguně. Ztvárňovala jsem roli mladé ztřeštěné Checcy. V den představení jsem však ne vždy měla právě ztřeštěnou náladu či to správné emoční naladění. V té chvíli jsem se zkrátka hodinu před představením snažila tyto emoce v sobě probudit. V případě Checcy, troufám si říct, bylo navození emocí a pocitů trochu snadnější z jednoho důvodu. Pohybovala jsem se totiž v žánru komedii dell'arte. A typové herectví je v tomto případě (když už na to člověk jednou přijde) trochu jednodušší. Pokud už se mi jednou podařilo „nastavit se“, charakter mi těžko dovolil vystoupit. Tím neříkám, že každé představení bylo skvělé a že jsem nedělala chyby, ale herecké nasazení se lépe udržuje v typu než v civilním herectví.

### 3.1. PŘELET NAD KUKAČČÍM HNÍZDEM

Známý titul proslavený převážně filmem Miloše Formana z roku 1975 nás čekal jako vstup do Disku. Původní román Kena Keseyho „Vyhodíme ho z kola ven“ zdramatizoval Dale Wasserman a dramaturgickou úpravu pro potřebu Disku zpracovala Mgr. Johana Kudláčková. A právě tento text jsme dostali do rukou. Téma svobody a nesvobody. Lidské hodnoty a přátelství. Svázanost doby a strach ze zodpovědnosti sebe samého. Lidská důstojnost. Téma manipulace lidskou bytostí z pozice moci. To vše se objevuje v Přeletu nad kukaččím hnízdem a my jsme měli za úkol veškerá tato témata převést na jeviště tak, aby oslovovala diváka a rezonovala s dneškem.

Právě v Přeletu nad kukaččím hnízdem jsem se nejvíce za celou dobu studia dotkla pojmu „bytí na jevišti“ a v plné míře pochopila, co to vlastně doopravdy znamená. V představení jsme strávili všichni herci na jevišti téměř dvě hodiny. Někdo řekl textu více, někdo méně, to však neovlivňovalo velikost role. Protože právě tady jsem poznala, jak moc náročné je vnímat a být v roli, i když nemluvím. A tenhle úkol jsem měla zvládnout v postavě slečny Martini. Martini je původně role mužská, ale k našim účelům byla přepsána na ženskou. A s ní i role Cheswickové, kterou hrála moje spolužačka Anežka Šťastná.

Martini trpí schizofrenií a žije ve vlastním světě víc než v tom reálném. Velmi ráda maluje, protože právě skrze malování se dokáže vypořádat s pestrou škálou emocí, které vnímá extrémně senzitivně. Velkou oporou je jí nejlepší kamarád George, se kterým velmi ráda tráví čas. Doprovází ji téměř všude, dodává jí odvalu a díky němu pomalu začíná čelit svým strachům. George je však bohužel jen a pouze v její hlavě. V léčebně žije Martini na oddělení společně s šesti dalšími pacienty (Harding, Billy Bibbit, Cheswicková, Scanlon, Bromden a Ruckley), z nichž nejbližší jí je Cheswicková.

První čtenou zkoušku jsme měli už v prosinci 2019 a původně plánovaná premiéra se měla odehrát v dubnu 2020. Času bylo tedy (vzhledem k normálním poměrům) spoustu, a to jsme ještě netušili, že ho bude více, než bychom chtěli. První fáze zkoušení diskových inscenací vždy probíhá na učebně, na což jsou všichni studenti zvyklí z předešlých let, kdy učebny využívají a

odehrávají se v nich herecké klauzury. Rozdíl je ale v tom, že jakmile se na učebně začne zkoušet disková inscenace, musí se počítat s tím, že prostor v Disku je podstatně větší. Musí se tedy prostoru přizpůsobit technicky i sám herec (mluvní technika, míra energie, vyzařování apod.). První zkouška v prostoru Disku byla opravdu výživná. Vybavuji si přesně pocit zkoušení první scény „podávání léků“ (z čehož následně vznikl povel provázející nás až do konce studia: „Takže od léků“), u níž si každý z nás připadal, jako by tři roky na DAMU vůbec neexistovaly. Plácání se v prostoru bez jednání a jakékoliv motivace. Když člověk hraje postavu nemocného člověka, velmi snadno mu přijdou na mysl prvoplánové nápady, jak tuto postavu ztvárnit, čemuž jsem se snažila vyhnout. Od celého tématu jsem chtěla víc. Lákalo mě ponořit se do něj, zkoumat ho, učit se a dovídat se nové.

V lednu jsme absolvovali návštěvu Psychiatrické nemocnice Bohnice s přednáškou pana doktora Jana Pfeiffera a následnou diskuzí, která se konala v kavárně, přímo v areálu léčebny. Kromě toho, jak velkým zážitkem samozřejmě návštěva byla, mám hlavně pocit, že právě tam jsem načerpala onu, pro mne tak důležitou, atmosféru potřebnou k přenesení na jeviště. Celá návštěva objektu byla velmi intenzivní a já si i dnes vybavím, jak celý den vypadal, včetně počasí. Jedna ze zvláštních situací nastala, když jsme dostali pár minut pauzu a šli jsme se provětrat před kavárnu. Tam jsme potkali slečnu/paní okolo pětatřiceti let, která se s námi začala nadšeně bavit. Vyptávala se například, co tady taková skupina hezkých mladých lidí dělá, a tak jí pan doktor Pfeiffer vysvětlil, že jsme studenti DAMU a právě pracujeme na inscenaci *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Načež jsme z jejího výrazu pochopili, jak moc jsme jí přišli do rány. Kromě toho, že se nám pochlubila láskou k herectví, svěřila se nám, jak se připravuje na přijímací zkoušky na herectví KALD, a dokonce nám předvedla i monolog z *Příběhů obyčejného šílenství*. Setkání s touto paní/slečnou ve mně vyvolalo tvůrčí impuls a já začala mít nutkavou potřebu shromáždit co nejvíce informací, abych mohla postavu Martini ztvárnit. K nastudování role však neodlučitelně patří domácí příprava, protože, jak píše Radovan Lukavský: *„Jestliže někdo na škole trpně vyčkává, až z něho ‚udělají umělce‘, místo aby se cílevědomě snažil získat co nejlepší*

*předpoklady pro budoucí profesi, ten projevuje netaalent.*<sup>10</sup> Pustila jsem se tedy do práce.

Je mnoho cest, kterými se dá dojít k roli. Škola nám, díky „točení se“ pedagogů v hereckých hodinách během dvou a půl let, dává nahlédnout do různých metod, ale ve výsledku je na každém z nás, jakou cestu zvolíme. V tomto případě jsem chtěla zkusit se opravdu naplno ponořit do tématu a propojovat vnitřek s vnějškem zároveň, i když ve většině případů se snažím nejprve zaměřovat na vnitřní stav postavy. Začala jsem si číst o schizofrenii, to byla jedna z prvních věcí, kterou jsem udělala. Chtěla jsem znát její charakteristické příznaky. Jak se projevuje, jak vzniká, jakým způsobem se léčí, jaká je úspěšnost léčby. Někde vzadu v mysli mě neustále nenechávala chladnou jedna myšlenka. Chtěla jsem se osobně s někým takovým potkat a o schizofrenii se s ním pobavit. Otevřela jsem webovou stránku Youtube.com a začala hledat tam. Po pár hodinách jsem narazila na slečnu, která o své nemoci otevřeně mluvila, a to celkem dopodrobna. O pár videí později jsem zjistila, že studovala na DAMU. Chvilí jsem nad celou situací přemýšlela, následně jsem se pustila do hledání, až jsem se dopracovala ke kontaktu na ni. Napsala jsem slečně e-mail, ve kterém jsem vysvětlila, o čem jde, a zeptala jsem se jí, zda by byla ochotná se se mnou potkat. Nakonec můj návrh přijala a o pár týdnů později jsme se skutečně sešly. Odehrávalo se ve mně jakési vzrušení. Cítila jsem, že tato část cesty k tvorbě postavy mě baví. Nechtěla jsem, aby slečna měla pocit zvířete v kleci. Vytáhnout si notýsek, začít ji zkoumat a hrnout na ni všetečné otázky mi proto přišlo nepatřičné. Jen jsem s ní *byla*, vnímala ji, a hlavně jsem ji upozornila, že pokud bude něco, o čem mluvit nechce, ať to nedělá. Samozřejmě mě zajímalo, jak nemocný člověk vnímá psychózy, do jaké míry si uvědomuje jejich skutečnost, jestli ona sama někdy zažila léčbu elektrošokem a zda se setkala s pavilonem č. 27 zvaným Neklid (neklid.net, také zajímavé počtení ke studiu). Svěřila se mi tehdy, co se jí dělo během psychóz, které prožívala, a sdílela se mnou i nepříjemné zkušenosti, a to hlavně z léčebny v Bohnicích. Některé její příběhy mě přivedly na znepokojivou myšlenku. Jak je možné, že od doby vzniku románu, jež je předlohou pro *Přelet*

---

<sup>10</sup> LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

nad kukaččím hnízdem, se až doteď některé věci nezměnily? Rozdíl několika desítek let a určité scény odehrávající se v představení jsou i v dnešní době stále aktuální. Silný zážitek. Pro mě víc než inspirativní. Ale všim tím, co mi popsala, mě například dovedla k tomu, aby postava Martini malovala a skrze tuto činnost se vypořádala s temnotami a halucinacemi, protože přesně toto dělala v takovýchto chvílích i ona sama. Také mi popsala, jak na ni účinkovala antipsychotika, a i tímto mi hodně pomohla k postavě Martini zvenku. Setkání bylo velmi výživné a já měla pocit, že se posouvám vpřed a snad i správným směrem.

Ve většině případů si u postavy nepotřebuji psát životopis, vědět dopodrobna jakou práci vykonávají její rodiče nebo jaké měla postava dětství. Ale v tomto případě jsem touhle cestou šla. S režisérem Vítkem Malotou a dramaturgyní Kateřinou Studenou jsme si na to dali čas. Sedli jsme si a shodli se na tom, že potřebujeme vědět, co se Martini stalo. Co ji přivedlo do léčebny a jak se jí rozjela schizofrenie. Lidé se s touto nemocí mohou narodit anebo se jim může objevit během života. Třeba na základě špatné zkušenosti. A to jsme potřebovali zjistit. Začala jsem se do Martini víc a víc ponořovat. Doma jsem se snažila „vymalovat se“ z negativních pocitů, více jsem začala zkoumat Art brut<sup>11</sup> a taky navštívila v Rudolfinu výstavu belgického umělce jménem Michaël Borremans, jehož tvorbu dost ovlivnily halucinace, kterými sám trpěl. Inspirace tedy bylo víc než dost.

Jak už jsem zmínila na začátku, zkoušení Přeletu bylo opravdu z velké části o *bytí* na jevišti. Jakožto pacienti léčebny jsme tam byli (většina z nás) celý hrací čas. Některé scény vycházely dokonce z improvizčního cvičení, které spočívalo v pouhém fungování v prostoru v postavách a jejich vzájemné interakce a jednání, což bylo cvičení velmi plodné. Zkoušeli jsme, jak navazovat kontakt s ostatními, tak fungovat sami se sebou a s rekvizitami, s nabízenými prostorem. Várnice, časopisy, knihy, společenské hry, papír, pastelky, stoly, židle, jezdící vozíky. Postava Martini je lakonická a je spíše jen pozorovatelkou okolního dění, na které reaguje či nereaguje. Pro mě, jako herečku, bylo těžké najít si přesné průběžné neverbální jednání. Měla jsem kolikrát potřebu

---

<sup>11</sup> umělecká díla vytvářená především lidmi s duševními poruchami



neustále něco hrát, ale to nebylo ono. Vždyť když člověk poslouchá, nemusí při tom v obličeji během tří minut sehrát zděšení, nadšení, nesouhlas, souhlas apod. Měla jsem ze začátku tendenci myšlení postavy příliš mimicky ilustrovat. „*Uvažujeme-li o předpokladech nezbytných k tomu, aby člověk mohl někoho zaujmout, musíme skutečně na prvním místě uvést okolnost, že jaksí opravdu je. Tím samozřejmě nemyslíme prostou existenci nebo fyzickou přítomnost: tento člověk je jaksí doopravdy, jako by větší měrou, silněji, intenzivněji než druzí; jinak řečeno, projevuje se už svou pouhou přítomností, aniž na sebe jakkoli upozorňuje: tento rozdíl mezi projevem osobnosti a exhibováním si dobře zapamatujme.*“<sup>12</sup> A to byla právě ta věc, kterou bylo nutno se zabývat. Profesor Vostrý dále pokračuje a klade otázku, na čem taková míra přítomné existence závisí? „*Nepochybně nás napadne, že musí souviset s určitým lidským obsahem. Také se přece o takovém člověku říká, že z něj něco jde. Víme ovšem, že někdo může mít hluboký lidský obsah, a přesto ho neprojevuje. Nám jde ale právě o takový projev: herec je někdo, kdo umí silněji, intenzivněji být nikoli vskrytu a jaksí vůbec, nýbrž naprosto zjevně, zde a teď.*“<sup>13</sup> Sloveso „exhibovat“ ve mně vyvolává spíše negativní emoce, ale myslím, že se právě pod tímto slovem skrývá to, co spousta z nás dělá, když neví, co dál. Já osobně mám někdy pocit, jako bych měla dělat víc. Napadá mě, jestli to, co dělám, stačí, ale myslím, že právě tady je ta chyba. Pokud vím, co dělám, a vědomě *jsem*, nemohou mě tyto myšlenky napadat. A právě tohle je můj častý problém. Herec se má přeci projevit už jen pouhou přítomností, tady a teď. Ale co to vůbec je to tady a teď“? Josef Vinař říká, že „*Ted' je fenoménem jedinečné přítomnosti.*“<sup>14</sup> Ano, myslím, že je to právě ten pocit, který vystihuje totální přítomnost člověka/herce. Není to o tom, že herec nic nedělá. To, že na scéně „jen“ stojí nebo „jen“ sedí, skrývá samozřejmě něco víc. Protože co nás fascinuje na takovém člověku, když říkáme, že z něj stejně „něco jde“? Je to jakási energie, něco hercem prostupujícího, něco na nás působícího. Uvnitř něj samotného se totiž musí něco dít, aktivně. „*To, že nic nedělá, je v protikladu (v napětí)*“

---

<sup>12</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-566-5.

<sup>13</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-566-5.

<sup>14</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.

*k tomu, o čem tušíme, že by udělat mohl, a proto na nás i jeho „nicnedělání“ působí jako významné.*<sup>15</sup> Toto je vnitřní svět postavy. Je to něco, co je na první pohled divákovi skryto, ale herec tím vládne. Energie, emoce a pocity, které se mísí v herci, musí být samozřejmě nějakým způsobem řízené, ale díky nim můžeme být pravdiví. Někdy se taky stane, že postava, kterou ztvárňujeme, je nám natolik podobná (prožívá třeba stejné emoce, řeší problémy, které ve stejnou chvíli řešíme taky), že si říkáme, jak skvělé souznění to je. Ale opak je pravdou. Tenhle stav jsem zažila a musím říct, jakým překvapením pro mě bylo zjištění opravdu velkého pocitu nekomfortu. Bylo to zvláštní, protože jsem zkoušela s lidmi, kteří mě za ta léta znali pomalu víc než moje rodina. Věděli o právě probíhajícím problému, o němž jsem vlastně zároveň hrála. Tak jak je možné, že je mi nepříjemné hrát to, co je v danou chvíli pravda? Taky se může stát, že o problému, který se prolíná se mnou i s mou postavou nikdo neví, a já mám najednou určitý stav ukázat. V tu chvíli mi to je však nepříjemné, protože se před ostatními ukázat nechci. A důvodem je pocit, že se tím najednou odkryju. Přitom ten dojem je jen ve mně. Tomuto pocitu se říká odhalení. Najednou je něco řečeno nahlas, bez skrupulí. Hraní/představování totožných emocí mě – Barbory herečky, a mě – jako postavy. Vnitřní svět postavy se tedy zároveň prolíná s vnitřním světem mě samotné, ovlivňuje vnější tvar, chtě nechtě se mi podobá a já se cítím být obnažená. Většinou si toho běžný divák ani nevšimne, protože nás nezná. Neví, co prožíváme, jak žijeme a jací jsme. A v tom je kouzlo a zároveň největší obtíž herectví.

V Přeletu byla jedna scéna, která mi dělala velký problém a neustále jsem se v ní cítila nejistě. McMurphy vede dialog s Hardingem a McMurphy se mu snaží vysvětlit, co je slečna Ratchedová zač. V tu chvíli jsme byli na jevišti i ostatní pacienti – během celého dialogu, který trval relativně dlouho. Probírala jsem si tu scénu několikrát. A napadala mě spousta otázek. Poslouchá Martini nebo je ve svém vlastním světě? Rozumí tomu, co říkají, nebo ne? Věří tomu, co říkají? Doteď mám pocit, že jsem na všechno nepřišla. Ale snažila jsem se to zkusit různými způsoby. Pro mě například zafungovalo, když se moje postava snažila kreslením zachytit energie mezi McMurphym a Hardingem.

---

<sup>15</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

Jestli máme s Martini něco společného, je to rozhodně senzitivita (a do jisté míry i naivní představa o světě). Senzitivita a občasná přecitlivělost, která se dá ale velmi těžko ovlivnit. Je citlivost člověka nevýhodou nebo darem? To nedokážu určit, ale docela dobře vím, jak je tato vlastnost náročná. Vyšší citlivost neznamena, že jsou tito lidé slabí, ale že intenzivněji vnímají energie, nálady, okolní vlivy (či více vlivů najednou) a taky emoce – jak pozitivní, tak negativní. V obou případech se od nich ale nedokáží příliš distancovat. Pokud jde tedy o případ negativní emoce, lidé se snadno mohou dostat do depresí či úzkostí. Na druhou stranu se takoví lidé nicméně dokáží radovat z maličkostí a z toho, co by jiný člověk třeba jen přehlédl. A právě tohle je Martini. Jakákoliv hádka či popichování ji dokáže rozhodit. Vnímá situace intenzivněji než ostatní, a zároveň se umí extrémně radovat ve chvíli, kdy ji něco potěší. Může to být darování obrázku nebo třeba jen to, že ráno vstane a může si jít malovat.

Ve druhé polovině hry se odehrávala scéna, kdy se Martini potýká s frenetickými halucinacemi<sup>16</sup>. Netrvala dlouho, ale věděla jsem, že to nebude jednoduché. Scénu jsme delší dobu odkládali, ale po nějakém čase na ni přišla také řada. Na zkoušce jsme zůstali jen já, Anežka (představující Cheswickovou, která Martini z halucinací probere) a Vítek, režisér. Upřímně jsem na začátku moc nevěděla, jak na to všechno půjdeme. Ale Vítek si pomalu připravoval půdu už od naší první individuální zkoušky, na níž probíhala různá cvičení, abychom se s Martini více poznaly a já se do ní mohla snadněji vcítit. Aby mi pomohl, pustil zvuk šumící televize. Říkal, že takový nějaký zvuk si představuje v Martini hlavě při této situaci. Ve mně tento zvuk vyvolává chaos, zmatenost a prázdnotu zároveň. V těchto těžkých momentech zkoušení se snažím „nastartovat se“ vzpomínkou na nějaký (alespoň podobný) zážitek odpovídající dané situaci. Pokud je to negativní stav, jako frenetické halucinace, lovím negativní zkušenost. Ale rozhodně to není tak, že si navodím emoci a tím to hasne. Je to jen nějaký začátek, jenž mi pomůže pustit se do toho, pak se musím emocí ideálně nechat vést. S odstupem si taky říkám, jak je zvláštní, kolik času člověk stráví nad nazkoušením jedné takové situace, která ve výsledku trvá třeba minutu. Jak intenzivně se musí ponořit do postavy, aby to fungovalo, a jak musí najít způsob soustředění, aby pak mohl opakovaně při

---

<sup>16</sup> frenetický stav = stav silného vzrušení

reprízách znovu a znovu scénu odehrát.

Každá tvorba inscenace je náročná. Člověk si pokaždé před premiérou říká, že by potřeboval ještě pár dní navíc. U Přeletu jsme si poprvé nic takového neřekli. Byli jsme šťastní, když jsme mohli v červnu (půl roku od první čtené) odpremiérovat, vypustit představení do Disku a tím započít naši sezónu v Disku. Ačkoli jsme tušili, že covid nám nic zadarmo nedá a sezónu nám celou asi taky nenechá.

## 3.2. PLATONOV

Platonov A. P. Čechova byl naší druhou diskovou inscenací. Vzhledem ke covidové situaci jsme se domluvili, že ji nazkoušíme během prázdnin, abychom v září mohli premiérovat. Režii měl tentokrát v rukou profesor Jakub Korčák.

První čtená zkouška nás čekala 1. července a já měla za úkol ztvárnit ženu Platonova – Sašu. Dostali jsme přesný ferman zkoušení, který se (jak jsme po pár zkouškách zjistili) přesně dodržoval. Tohle zkoušení bylo nové tím, že s námi pracoval poprvé někdo úplně jiný než naši herečtí pedagogové či naši režiséři. Na to jsme nebyli za ta léta zvyklí, a tak nám chvíli trvalo navyknout si zase na systém někoho jiného. Ale tak to v divadle chodí.

Saša pro mě byla podobnou čechovovskou postavou jako Anna/Sára z Ivanova. Začala mi ji čím dál tím víc připomínat i v rámci techniky zkoušení. Potřebovala jsem je začít striktně odlišovat. Obě jsou Čechovovými, bohatě psychologicky strukturovanými ženskými postavami. Nechtěla jsem, aby Saša v mé interpretaci vycházela hloupě, protože tato postava rozhodně hloupá není. A tak bylo potřeba si zmapovat její vnitřek. Rodina je pro ni hlavní prioritou a ona se snaží udělat cokoli, aby ji udržela. S Platonovem má syna Gríšu, o kterého se bojí. Je vůči němu velmi přecitlivělá a k tomu všemu jí manžel péči o něj rozhodně neulehčuje. Saša nechodí tak často do společnosti, tuto funkci zastává Platonov. Je velmi starostlivá a důvěřivá a možná z tohoto důvodu dlouho nevidí, co jí Platonov za jejími zády provádí.

Pro mě osobně to byla práce dost náročná. Profesor Korčák s námi pracoval velmi technicky. Začínal od přesného stanovení mizanscény a aranžmá situací. A byl v tom striktní a direktivní. Ze začátku jsem se na to snažila zvyknout, ale musím říct, že mě to časem začalo svazovat. Netušila jsem také, jak moc mě ovlivní fakt, že zkoušíme o prázdninách. Zkoušky jsem neměla denně, ale s různými prodlevami, takže jsem nebyla schopná se do zkoušení od začátku dostat naplno. K tomu mě léto začalo značně rozptylovat. Svě tomu taky přidávala první vlna covidu, kterou jsme si prošli. Člověk totiž najednou vypadl z režimu a bylo pak víc než náročné se dostat zpět tam, kde skončil. Nebyly to regulérní podmínky. Ale to všechno jsem se snažila hodit za hlavu, nastartovat

se a dát do toho vše.

Strávili jsme asi měsíc zkoušením na K222 a poté jsme se přesunuli do dekorace, která už pro nás byla připravená v Disku. Výhoda zkoušení během prázdnin byla, že jsme se mohli na jeviště Disku dostat podstatně dříve než obvykle. To už bylo mnohem příjemnější, a tam pro mě také práce začala být intenzivnější. Na zkoušky docházela jako dozor docentka Salzmannová, a když viděla, že je třeba pomoci, pomáhala. Jak už jsem psala, profesor Korčák měl určitou představu, kterou chtěl do nejmenších podrobností naplnit. Nebyl prostor pro to, abych určitou situaci zkusila třikrát jinak, podle toho, jak ji cítím. Spíš jsem ji zkoušela třikrát podobným způsobem a hledala jsem jeden, ve kterém se budu cítit nejlíp, a který bude zároveň pro režiséra přijatelným. Bylo pro mě náročné, že profesor Korčák lpěl na, do té doby pro mě nezvyklých, nuancích a detailech. Objevovala jsem tedy něco nového. Zpětně se malinko stydím, protože mám pocit, že jsem si to někdy dělala těžší i já sama. Jsem tvrdohlavá a často mám tendence do zkoušení zasahovat. Víím, že jsem v pozici herce a ne režiséra. Ale pro mě je ideální rovnováhou režisérova připravenost (což profesor Korčák splňoval perfektně) s určitou volností a svobodou tvoření v hranicích postavy režisérem určených. A víím, že možné to je. Absolutně nehaním způsob, jakým zkoušení probíhalo. Snažím se jej jen co nejobjektivněji rekapitulovat a najít to, co mi bránilo, či naopak pomáhalo v tvorbě postavy.

Gestus Saši jsem se snažila vytvořit poměrně jednoduše. Já sama mám velmi často problém s plevelnými pohyby. Někdy slouží jako inspirace a pak je třeba jen určitého filtru, ale k Saši se to rozhodně nehodilo. Hledala jsem postoj, který mi pomůže vykreslit ji jako ženu z dobrého společenského postavení. Určitým způsobem vyrovnanou – ne roztěkanou. Základem byl pevný, vyrovnaný postoj, vzpřímená hrud' vestoje i vsedě. Tomu jsem pomohla rukama, které jsem téměř po celou dobu nechávala spojené. Vsedě v klíně a vestoje na úrovni břicha.

Doteď si velmi intenzivně vzpomínám na zkoušku, kdy jsme stavěli situaci Platonova a Saši. Platonov svou ženu poměrně dost uráží a ona s tím po svém bojuje a snaží se přijít na příčinu chování svého muže. Tuto situaci jsme aranžovali snad déle než hodinu. Nevěděli jsme jak na ni. Docentka

Salzmannová zrovna seděla v hledišti a byla nápomocna zkoušení. Začala na nás s Petrem Urbanem, který ztvárňoval Platonova, mluvit. Popisovala náš vnitřní stav nahlas. Ale popisovala ho vždy ve chvíli akce jednoho z nás. Petr se jako Platonov měl ke mně, Saše, postupně začít chovat hrubě. Nepamatuji si už přesně, jaké věty padly, ale vím, co v nich bylo. Hrubost a urážky. Přesně to, co měl uvnitř Platonov. To, čím se bránil. „*Proč nejsi moucha? Se svým rozumkem bys byla ta nejmoudřejší moucha mezi mouchami. Co by sis počala, kdybys nebyla tak nádherně hloupá? [...] Tvá nevědomost je naše štěstí. Já mám rodinu... [...] Jak se nám to jenom povedlo, že jsme spolu dokázali zplodit Gríšu? Ne, ty už nerod' malé Gríšenky, radši plácej vojáčky z těsta, má drahá polovičko.*“<sup>17</sup> V tu chvíli paní docentka začala popisovat Platonovovu vnitřní situaci a překládat repliky do „naší řeči“. Místy to bylo velmi ostré a čím déle jsme se se situací trápili, tím krutější to bylo. Měla jsem téměř slzy na krajíčku, protože ačkoli jsem v hlavě přesně věděla, co paní Salzmannová po hercích chce, nemohla jsem se ubránit tomu, abych si věci začala vztahovat na sebe. Podobné stavy jsem prožívala v prvním ročníku. S tím rozdílem, že tehdy jsem nechápala. Teď už ano, a stejně jsem se s tím nedokázala poprat. Pamatuju si, že ve výsledku tato intenzivní motivace měla samozřejmě pozitivní dopad, ale ustát to v té chvíli je někdy víc než těžké.

Během reprízování pak bylo zajímavé pozorovat reakce diváků. V inscenaci bylo mnoho závažných a hořkých scén. Lidské vztahy mají různé šablony, které se po staletí opakují, takže hrát Čechova v dnešní době není něco, co by lidé nechápali. Boj několika mužů o jednu ženu, milovník, podváděná žena, podváděný muž, místní šašek... Nic, co by dnešní společnost neznala. Nerozuměla jsem, jak se lidé můžou smát ve chvíli, kdy se Platonov vlastně sám přizná Saše, že ji téměř podvádí s jinou, a ještě se u toho prořekne, že je zamilovaný do druhé. Ale pak mi to došlo. Ta situace je postavena tak, že odkryje přesně tu absurditu, kterou v sobě skrývá.

---

<sup>17</sup> ukázka z Platonova

- SAŠA: Románek je u konce?
- PLATONOV: U konce? Co je to za výraz, ty měšťačko?!
- SAŠA: Není u konce?
- PLATONOV: Jak to říct? Žádný románek se nekoná, jen se to všechno tak nějak divně zašmodrhalo... Ale už to brzy skončí.
- SAŠA: Kdy?
- PLATONOV: Doufejme, že brzy! Sofie se ke mně nehodí! (*Saša vstane a zavravorá*) Sašo, co je ti? Sašo!
- SAŠA: Ty... se Sofií, a ne s generálovou?
- PLATONOV: To ti ještě nikdo neřekl?<sup>18</sup>

Poslední replika vzbuzovala v obecnstvu smích. Bylo v té chvíli těžké nevnímat reakci diváků, ale občas mám pocit, že se tím smíchem brání, protože na jevišti vidí něco, co se jim samotným třeba někdy stalo, ale nechtějí si to připustit k tělu.

Na zkoušení Platonova i po všech peripetiích, jež práci provázely, vzpomínám ráda. Protože mi přineslo další zkušenosti, ze kterých člověk do budoucna čerpá. Mrzí mě, že jsme se s Platonovem nerozloučili plnohodnotně. V červnu byla možnost inscenaci přenést do studia Švandova divadla, abychom tím mohli prodloužit náš zkrácený rok v Disku. Ale po všech úvahách jsme přišli na to, že i Platonov měl své místo. A to bylo v Disku. A chtěli jsme, aby to tak i zůstalo. Bohužel, čas byl neúprosný a finální rozhodnutí padlo před poslední červnovou reprízou, ze které jsme tedy těsně před představením udělali derniéru.

---

<sup>18</sup> ukázka z Platonova



### 3.3. DIGITÁLNÍ PODZEMÍ

*„Horský penzion. Zaměstnanci IT startupu přijíždějí na teambuilding. Nebo spíš oslavit úspěch. Vyvinuli totiž produkt, který nemá nikdo na světě. Ale ve firmě nepanují ideální vztahy. Hlavní programátor má problém s otcovstvím, jeho kolega s maskulinitou, manažerka lidských zdrojů dotáhla feminismus tak daleko, že nenávidí ženy, a kluk přes sociální síť je vtipný asi jako operace slepého střeva... Jenže do penzionu přijel ještě někdo. A ONA má tak trochu problém s celým lidstvem.“<sup>19</sup>*

Třetí diskovou inscenaci pro nás napsal Kryštof Pavelka a režírovala ji docentka Eva Salzmannová. Digitální podzemí, takový byl název. Nikdo netušil, co bude text zač, ale všichni jsme se nemohli dočkat první čtené zkoušky. Kryštof se s námi, s celým ročníkem, setkal jednou, než celý proces psaní odstartoval, aby nám přiblížil jeho představu. Chtěl po nás, abychom mu poskytli materiál ve formě např. našich konverzací, společných zážitků a případně i osobních vztahů. Podle všeho chtěl zkrátka přenést – co nejméně – vztahy a příběhy našeho ročníku do party členů digitálního startupu. Tehdy jsme se malinko vyděsili, protože jsme si nedovedli představit, že veškeré naše ročníkové příběhy (které třeba chceme, aby zůstaly jen mezi námi) či osobní konverzace (jak soukromé, tak ze společného messengerového chatu zvaného Schindlerův) půjdou před lidi, ač to může být ku prospěchu uvěřitelnosti inscenace. Nakonec to ale dopadlo tak, že se spíš zveřejnilo pár historek ze školy, které si Kryštof napasoval do příběhu podle svého, a zbytek byl na něm.

Pamatuju si přesně, jak jsem se cítila, když jsme se všichni sešli na první čtené zkoušce na učebně K222. Měli jsme pocit, že máme před sebou velký rodinný projekt. Tehdy jsme dost kličkovali covidem a snažili se schytat co nejméně ran. Zvládli jsme už odpremiérovat Přelet nad kukaččím hnízdem a Platonova. Toto měla být premiéra třetí, na kterou jsme se opravdu hodně těšili, ale všichni jsme tušili, že zřejmě nebude možno odehrát ji v plánovaném termínu.

---

<sup>19</sup> anotace z programu Digitálního podzemí

V tomto představení mě čekala křížová alternace šéfky startupu Jany a sekretářky Viki, ve které jsme se měly střídat s Martinou Jindrovou. Na samém začátku (a vlastně ještě před ním) jsme s Martinou věděly, jak málo času na vytvoření inscenace bude. Měla jsem opravdu velký respekt ze zkoušení dvou rolí najednou a moc jsem si nedovedla představit, jakým způsobem postavy budeme tvořit. Jestli půjde každá jinou cestou nebo jednu postavu vytvoří Martina a druhou já. Jestli si vzájemně budeme „půjčovat“ nápady nebo to takhle fungovat nebude. Také jsme byly obeznámeny s tím, že se jako alternace musíme domlouvat na všem spolu. Když bude zkoušet jedna, předá to druhé a naopak. Komunikace jsem se však, naštěstí, konkrétně s Martinou nebála. A s paní Salzmannovou jsem měla zkušenosti z práce na dvou hereckých klauzurách, takže jsem zhruba věděla, jaký typ práce přijde. A těšila jsem se.

## **Jana**

Jana je šéfkou digitálního startupu, jež má při sobě neustále pravou ruku – Viktora (Tomáš Weisser). A pod sebou dalších šest členů týmu. Nemá partnera ani rodinu, ale ve svých necelých pětadvaceti letech vybuodovala kariéru. A už chybí jen kousek k tomu, aby vypustila do světa produkt, jenž bude největším objevem za posledních sto let. Navenek tedy působí jako sebevědomá žena, která zvládá vše, nač sáhne, ale co je uvnitř? Funguje to tak, že jak člověka vidíme, takovým doopravdy je?

Replika, která byla pro mě jako herečku zásadní pro pochopení Jany, a která ji (podle mě) dokonale charakterizuje, je v dialogu s Viktorem:

*„Jenže já mám zodpovědnost. Řídím tenhle bordel a dělám, co můžu, aby se mi to nerozpadlo pod rukama. Nechlastám s váma, takže jsem divná. Chlapi se mě bojejí. Nebo se já bojím jich, nevím. Klepu se kvůli výročním zprávám, honím vás kvůli pičovinám, tlačím deadliny, chodím domů ve dvanáct a vstávám v sedm. Už jsem si to neudělala ani nepamatuju.“<sup>20</sup>*

S Janou jsem cítila jisté sympatie v zodpovědnosti. Troufám si říct, že tohle je věc, kterou máme stejnou. Pokud se u nás v ročníku něco domlouvalo a nikdo se k tomu neměl, ve většině případů jsem to byla já, kdo se podílel na

---

<sup>20</sup> ukázka z Digitálního podzemí

organizaci. Ačkoliv je Viktor hlava toho všeho, Jana ho musí řídit, aby k určenému cíli došel. Já měla někde vzadu v hlavě myšlenku náklonnosti Jany k Viktorovi. Párkrát jsme se o tom společně pobavili na zkouškách, ale nijak moc pozornosti jsme tomu do budoucna nevěnovali. Měli jsme jen jemný náznak z Viktorovy strany v situaci teambuildingu, kdy Viktor zmiňuje, že umělou inteligenci nasměroval k ženské identitě. Jako u každé role je třeba čerpat inspiraci a nasávat atmosféru daného tématu. „Ajtáctví“ je pro mě opravdu vzdálené téma. Jsem ráda, že na notebooku ovládám základní věci, které potřebuju, a tím to pro mě hasne. A tady jsem najednou měla hrát někoho, kdo celou IT firmu řídí. Zkoumala jsem víc příběh Marka Zuckerberga, který jako mladý student Harvardu založil Facebook. Protože i právě jeho zmiňuje Jana ve svém zásadním monologu ke konci hry.

## Viki

Viki je tohoto IT startupu sekretářkou. Je tajně zamilovaná do kolegy Ludka (Samuel Toman). Touží po „princi, co přijede na bílém koni,“ a do té doby zkouší různé vztahy. A taky asi není úplně nejchytřejší.

U Viki bylo oříškem vytvořit její roli tak, aby to nebyla karikatura, protože charakter a kostým k tomu sváděl.

DAMU mě naučila jedné věci. Pozorování. Jak píše docentka Salzmannová ve své knize „Chvála pedagogickému bláznovství“ v pasáži o vnější charakterizaci postavy, že charakterizace je spojena se schopností nápodoby. A ta je spojena s uměním pozorovat. Dřív jsem pozorování nijak zvlášť pozornost nevěnovala, ale postupem času zjišťuju, jak jednoduše jde tuto důležitou schopnost trénovat. Člověk je denně ve styku s různými osobnostmi na ulici, v dopravních prostředcích, obchodech a na různých jiných místech. V souvislosti s jednou scénou z Digitálního podzemí, která byla pracovně nazývána „hroši“ (poměrně zvrhlá živočišná párty ve druhé polovině hry), se mi vybavuje zážitek z jednoho obyčejného nákupu v Bille na Letenském náměstí. Tehdy, v covidové době, se člověku denně stávalo, že do obchodu nemohl vejít, pokud neměl v ruce košík. Tvořily se tedy dlouhé fronty čekající na pána, který vyjde ze vchodu od pokladen, kde košíky dezinfikoval, a následně je přivezl k hlavnímu vchodu, aby mohl pustit do obchodu další várku nakupujících. I já jsem se v jedné takové frontě ocitla, ale naštěstí jsem nečekala dlouho. Vkročila jsem na

„košíkové“ území a zamířila k zelenině. A protože mi občas nakupování trvá déle než normálním lidem, zůstala jsem tehdy z nějakého důvodu stát u rajčat. Odtud jsem pozorovala lidi, kteří se venku nelidsky prali o košíky, rvali je pánovi z rukou, aniž by ho nechali je nejdřív položit na zem. V té chvíli už asi pracovníkovi Billy praskly nervy (s největší pravděpodobností takováto situace nenastala poprvé) a velmi rázným, zvýšeným hlasem se zeptal, zda je nutné, aby se všichni chovali jako zvířata. Odpovědi se nedočkal, ale vypadalo to, že se snad alespoň někteří trochu zastyděli. Měl naprostou pravdu. Já sama jsem se styděla, a přitom jsem neměla za co. Nebyla jsem přímým účastníkem, ale cítila jsem zodpovědnost. A taky jsem cítila stud. Co je donutilo se v té chvíli chovat jako zvířata? Myslím, že dokážu – vzhledem ke covidové době – odpovědět, ale ani tak mi to nepřipadá jako pádný argument. Tenhle zážitek popisuju z jednoho důvodu. Je to názorný příklad toho, jak může být okolní svět inspirací pro tvorbu role či nějaké jedné konkrétní situace. Protože právě v této scéně v Digitálním podzemí se naše postavy proměňují ve zvířata. Cosi nebo kdosi je začne ovládat díky jedné malé lidské chybě. A oni se nechají. Téměř bez boje. A téměř všichni. Až na Janu.

Pozorování jsem však využila i při tvorbě postavy Viki. Daleko víc jsem si všímala venku slečen, které mi ji připomínaly, a nechávala jsem se jimi inspirovat. Jedna ze scén důležitých pro Viki byla hned na začátku hry, a to dialog jí a Anety (Renáta Matějčková). Vymyslely jsme společně s Martinou (a teď si nechci připisovat zásluhy, které mi nenáleží, protože už si přesně nepamatuju, čím nápad to byl), že by mohla Viki twerkovat.<sup>21</sup> Snažila jsem se teda na youtube nastudovat tento styl tance, ale musím říct, že na videu působil jednodušeji, než když jsem se ho snažila předvádět v praxi. V mém případě to byl ve výsledku twerk v kombinaci se cvičením. Ale alespoň jsem se naučila zase něčemu novému.

Vrátím se ale na začátek k samotnému zkoušení. Náš systém práce s Martinou byl takový, že jsme obě chodily na každou zkoušku, kde byla Jana nebo Viki. Vzhledem k tomu, že Jana měla více dialogů s Viktorem, které byly

---

<sup>21</sup> twerk = provokativní taneční styl, při němž tanečník na populární hudbu třese a pohupuje hýžděmi

složitější, domluvily jsme se, že když jedna bude zkoušet, druhá se bude dívat a pak se zase vyměníme. Paní Salzmannová nám v tomto opravdu nechávala volnou ruku a věřila, že se spolu dohodneme. Ale na začátku to vypadalo víc než složitě. Ta, co seděla, si většinou psala poznámky. Nevýhoda však byla, že věci věděla pouze teoreticky. Živá situace na jevišti je vždy jiná. A když už přišla na řadu praktická část, byla ta druhá vždy v méně výhodné situaci, protože neměla tolik času. Neprošla si tím „nacházením“ situace, ve většině případů musela nejdříve zopakovat nazkoušené a až posléze si postupem času případně přidávala své. V tom byla ale i výhoda. Většinu herců při sledování svých kolegů (jak na jevišti, tak při představení) napadá spousta nápadů. Říkají si, jak by tu či onu situaci na jejich místě zahráli líp. V tomto případě jsme to tedy mohly s Martinou praktikovat a zároveň si věci následně vyzkoušet na jevišti. Měla jsem ale dilema. Nevěděla jsem, jestli si můžu „nechávat“ věci, které třeba Martina na jevišti vymyslela. Prve jsem nechtěla. Snažila jsem se situaci vytvořit nově, podle sebe, ale někdy na to prostě nebyl čas. Zásadní byla domluva. „Půjčování“ nám nevadilo. Naopak, přišly jsme na to, že nám tenhle systém ušetří spoustu práce a my tak budeme moct postupovat rychleji.

Moc dlouho jsme na učebnách DAMU nezůstali a covidová situace se opět začala měnit. Z hodiny na hodinu jsme tedy museli vystěhovat K222 se všemi rekvizitami a „praktáky“, a protože se paní Salzmannová nabídla, najednou měla celé Digitální podzemí na zahradě. Neměli jsme moc času, protože jsme věděli, že další den už se do školy nedostaneme, a netušili jsme ani, jak dlouho situace potrvá a jak budeme postupovat dál. Bylo to tedy nejschůdnější řešení. Následující den jsme odjeli na víkendové soustředění na Dražov.

Na Dražově přišly na řadu monology jednotlivých postav. Ke konci hry měl totiž každý z nás velký prostor ukázat vnitřek postavy právě v monologu. Pro nás s Martinou to opět byla dvojitá práce. A právě u monologů každá z nás začala pracovat trochu jinak. Celkově se během zkoušení naše charaktery v rámci hranic postavy trochu lišily, což bylo za mě naprosto v pořádku. I když jsme v situaci jednaly stejně, nikdy to stejné nebylo. Začaly jsme monologem Viki. Na začátku jsme samy netušily, jak bude monolog vypadat. Jediné, co jsme věděly bylo, že se při něm budeme nějakým způsobem měnit. Vytvářet si jiný kostým nebo chystat rekvizitu, která nás vizuálně oddělí od postavy, kterou

jsme hrály do té doby. Byla to zkrátka příprava na večírek, který bude pro děj zlomovým a podstatným. Šla jsem tedy do prostoru první a naproti mně seděla na židli paní Salzmannová a Martina. Připadala jsem si, jako bych se vrátila zpět na přijímačky, takže to bylo ze začátku malinko nepříjemné. Ale to jsem řekla hned nahlas, a tak jsme si udělaly ze situace srandu a začaly jsme stavět. Text jsem se samozřejmě naučila dopředu, protože jsem věděla, jakým způsobem na něm budeme pracovat. Nevěděly jsme ještě, co přesně budeme při monologu dělat, a tak jsme si zadaly okolnost „upravování se“. A najednou mi začalo opět dělat problém soustředit se na text a do toho se upravovat. Možná právě proto jsem si připadala jako na přijímacích zkouškách. Ale pozitivní bylo, že právě zde se odstartovala jinakost postav díky stavění monologů. A paradoxně u jeho poslední části: „*Luděk nevypadá na dementa. Je takovej tajemnej, jakoby nebezpečnej. Líbí se mi to.*“<sup>22</sup> Měla jsem tendenci ukázat Viki v dobrém světle. Ukázat, že i ona má city a není to jen „blbka“ z kanceláře. Konkrétně na replice „líbí se mi to“ jsme s Martinou najednou Viki (pro nás docela zásadně) odlišily. Já si repliku nechala v tomto znění a Martina si ji na pasovala na její Viki. A ta na konci řekla: „A to teda dost můžu.“

Janin monolog byl poměrně delší a náročnější. Nebylo to stěžování si na kolegy v práci či pomluva. Byla to vzpomínka, která se vázala k dospívání, konkrétně do jejích třinácti let. V monologu popisovala její reakci na neštěstí v Bhopálu. Jak velkou cítila nespravedlnost. Skrze slova varuje před nebezpečím dnešního světa a taky popisuje následky vzniku Facebooku. Mimo jiné ale taky na monologu vysvětluje svůj postoj k práci a ke světu a obhajuje a vysvětluje tím její následné rozhodnutí.

Po soustředění na Dražově přišly nucené covidové prázdniny pro téměř celý náš ročník, takže se zkoušení na čtrnáct dní úplně pozastavilo. Když jsme se vrátili, bylo jasné, že premiéra se v daném plánovaném termínu určitě neuskuteční pro veřejnost. Ale tlačil nás čas zkoušení poslední „diskovky“, a tak vedení rozhodlo, že představení bude pouze pro pedagogy našeho ročníku, ale bude, abychom jej mohli považovat za dokončené. Oficiální premiéru jsme nakonec měli až 5. a 6. 6. 2021. S ohledem na koprodukcí s Městskými divadly

---

<sup>22</sup> ukázka z Digitálního podzemí

pražskými (dále jen MDP) nám pan Dočekal nabídl, abychom Digitální podzemí od nové sezóny nasadili právě v jeho divadle. Vedení nám chtělo pomoci a alespoň z části nahradit čas, po který jsme hrát nemohli.

Musím říct, že bylo velmi zvláštní pozorovat nás všechny při hraní posledních repríz v Komedii. V MDP jsme měli počet repríz podstatně nižší, než bychom bývali měli v Disku, kdybychom tam na podzim ještě byli zůstali (dohrávali jsme též Bouři i Přelet nad kukaččím hnízdem). To ale nikdo z nás nemohl vědět. Chyba nebyla ani na jedné straně. Šlo o kombinaci provozu MDP a našich závazků.

U tohoto představení mě mrzí jedna věc. Neměli jsme šanci si inscenaci vyhrát a myslím, že by si to zasloužila. Pro nás s Martinou to bylo ještě o něco málo složitější. Jistěže nás napadla varianta, aby si jedna nechala Janu a ta druhá Viki, ale zároveň jsme věděly, kolik práce zkoušení stálo, a bylo nám líto jednu z nich pustit, když už jsme si na obě zvykly. Znamenalo to však ještě míň času pro každou v rámci repríz. Mně osobně bylo na jevišti lépe v postavě Jany. Cítila jsem se v ní líp, byla mi bližší, ale zato jsem byla nervózní pokaždé, když jsem ji hrála. Bylo pro mě náročné se do ní vždy po určité pauze znovu dostat. Navíc v inscenaci byla jedna, pro mě jako Janu, těžká situace, již byl teambuilding. Dlouhá scéna, kdy Jana s Viktorem oznamují, co za úspěch se jim podařilo stvořit. Na scéně jsme byli všichni kromě chatařů a Summermute. Jana celou situaci táhla, proto to bylo tak náročné, a i proto jsem vždy před reprízou až nesnesitelně na všechny apelovala, abychom si teambuilding zopakovali.

Momentálně jsem v situaci, kdy máme po derniéře Digitálního podzemí v Komedii. A jsem ráda, že se tak stalo a že o tom něco málo můžu napsat i do diplomové práce. Tohle představení pro mě bylo velmi důležité. Myslím, že se vymezovalo vůči tomu, pod čím si mnozí lidé představují tradiční činohru. A já jsem vděčná, že jsme ji mohli uvést jako naši diskovou inscenaci. Zpětně ale vidím, jak důležité místo měla právě v Disku. V budově DAMU. Mělo velký smysl uvádět Podzemí právě tam, a proto je mi i trochu líto, že jsme se s ní nakonec loučili v Komedii. Domnívám se ale, že velkou roli hrál i fakt, jak moc jsme se všichni semkli a pracovali, abychom představení vůbec mohli uvést. A všechna

ta energie kulminovala v Disku. Jedna z věcí, která nás ovlivnila, byl prostor. V Disku jsme při představení, které trvalo asi hodinu a čtyřicet minut, byli nuceni po celou dobu zůstat na jevišti (ač to bylo místy i za scénou), a to dost napomáhalo našemu napojení a společné energii. Digitální podzemí bylo pokusem o autorské generační divadlo a pro mě bylo motivující a důležité si takový žánr zkusit.



### 3.4. BOUŘE

Poslední diskovou inscenací byla Shakespearova Bouře v režii Viktorie Čermákové. Stál přede mnou těžký úkol v podobě ztvárnění ducha Ariela. Už po přečtení obsazení jsem věděla, že to nebude tak jednoduché, protože Ariel je vlastně takový druhý Puk ve Snu noci svatojánské, a já neměla pocit, že bych se narodila s komediálním talentem. První čtenou zkoušku jsme měli v listopadu hned po neveřejné premiéře Digitálního podzemí. Celý náš covidový poslední rok byl samozřejmě náročný a naše „zkoušení do šuplíku“ (a to jsme si ani nebyli jistí, jestli ty šuplíky stihneme do června otevřít) bylo vyčerpávající a demotivující. Ale nevzdávali jsme se, a tak jsme se pustili i do Bouře.

V té době jsme nemohli do školy, takže první čtené zkoušky probíhaly v pronajatém prostoru Paláce Akropolis. Měli jsme tu čest, aby s námi na jedné z nich byl přítomen profesor Martin Hliský, jehož překlad ležel před námi svázaný na stole. Setkání s profesorem Hliským je vždy zážitek. Do té doby se nám tak poštěstilo už jednou, ve druhém ročníku, kdy jsme začínali shakespearovský semestr. Tehdy jsem ztvárňovala postavu Ofélie v Hamletovi a dodnes si pamatuju jednu věc, kterou profesor Hliský řekl a silně mi utkvěla v paměti. A to že Ofélie má rozštěpení mysli. V jedné její pŕlce uctívá a miluje Hamleta, a ve druhé otce. To byla má vzpomínka na minulou besedu s profesorem Hliským a s tou jsem se těšila i na besedu o Bouři. Po tomto setkání s panem Hliským následovalo ještě pár čtených zkoušek a poté už jsme se – na zkoušky v prostoru – přesunuli zpátky do Disku.

Viktorka se už před samotným zkoušením chtěla s námi všemi potkat, aby zjistila, kdo hraje na jaký nástroj, a tudíž bylo jasné, že bude chtít pracovat s živou hudbou na jevišti. Tohle mě dost zaujalo. Propojení hudby a herectví pro mě osobně na jevišti funguje, a chtěla jsem si to jednou zkusit i na vlastní kůži. To jsem však nevěděla, jak moc velkou výzvou (ano, je to dost používané slovo, ale na začátku zkoušení pro mě definicí výzvy bylo právě zvládnutí Bouře s tím vším kolem, co si Viktorka představuje) zkoušení bude. Také padla otázka, zda se bojím výšek, protože původním nápadem bylo, aby se Ariel při počáteční a závěrečné scéně pohyboval na šálách. Z toho nakonec z časových důvodů sešlo, a tak se hledaly různé jiné alternativy. Slaňování. To se však uskutečnit

také nemohlo, protože, jak nám vysvětlila naše choreografka Karolína Gilová, s nulovými zkušenostmi to sama za necelé dva měsíce nezvládnu. Nakonec jsem byla tedy spuštěna na laně s pomocí technika.

Co se týče hudby, Viktorka chtěla, abych při představení hrála na hoboj. Trochu mě to vylekalo, protože jsem s hraním na nástroj na jevišti do té doby neměla nijak velké zkušenosti, a tady toho prostoru – podle všeho – mělo být dost. Ale začala jsem se těšit. Chtěla jsem konečně využít svoji dovednost hraní na hoboj a spojit ji s něčím, co mám ráda a na čem pracuji tak, abych se tím v budoucnu třeba mohla živit. Na druhou stranu, někdy je velmi těžké vysvětlit, že hoboj není kytara (ve vsí úctě k tomuto nástroji). Musím teď udělat odbočku, abych alespoň trochu vysvětlila, jak tento nástroj funguje a taky popsala rozdíl mezi ním a klarinetem. Protože (nejenom mně) se velmi často stává, že narazím na lidi, kteří můj nástroj klarinetem nazývají. A za těch pár let, co na hoboj hraju, se to stalo nesčetněkrát. Mám tedy touhu věnovat mu alespoň malou část diplomové práce (a taky proto, že byl součástí nejedné diskové inscenace) a vysvětlit, jak se s tímto nástrojem pracuje, protože si tu pozornost zcela jistě zaslouží.

Hoboj patří do skupiny dřevěných nástrojů a má – oproti jiným dechovým nástrojům – vyšší požadavky na hráče (především dechového rázu). A proto se na základních uměleckých školách vyučuje jen málo. Hráč na hoboj totiž spotřebovává málo vzduchu, a tak v plicích zůstává odkysličený vzduch. Hobojový tón je tvořen „strojkem“ (od slova sestrojít), který musí být předem zvlhčený, ale zároveň není dobré, aby byl „přemáčený“, protože dřevo pracuje a opotřebovává se, tudíž se může měnit jeho kvalita a tím i kvalita zvuku. Hoboj bývá u běžných posluchačů často zaměňován s klarinetem (o čemž jsem se přesvědčila na vlastní kůži na zkouškách). Má totiž podobnou velikost i systém klapek. Na první pohled ho však můžeme rozlišit tím, že hoboj má nahoře úzký strojek, který je mnohem užší, než je nástroj sám. Kdežto klarinet má „hubičku“ s jedním plátkem. Nástroje můžeme rozeznat také podle zvuku. Klarinet má totiž oproti hoboji zvuk temnější, kdežto hoboj jasnější.

Strojek je velmi důležitá část hoboje, a proto je třeba o něj pečovat, a hlavně s ním nanejvýš opatrně zacházet. Bez něj nevyhloudíme z nástroje tón.

Výroba samotného strojku je velmi složitá. I zkušený hobojisté říkají, že než se jim podaří vyrobit první použitelný strojek, předtím jich nejprve několik desítek nevydařených vyhodí. Samozřejmě se opotřebovávají hraním a, jak už jsem zmínila, péče o ně je velmi důležitá. Dřevo zaznamená například i to, když se na něj hraje rty namalovanými rtěnkou (což bylo u postavy Ariela součástí výtvarné koncepce).

Neméně důležitá je teplota nástroje, dřevo je náchylné na její změnu. Pokud není nástroj zahřátý na teplotu lidského dechu, srazí se v něm dech, který se přemění ve vodu a ta se dostává pod polštářky klapek, což okamžitě poznáme na zvuku. Vodu je pak třeba dostat ven pomocí cigaretového papírku, který musí mít každý hobojista neustále u sebe. Zahřívání se odvíjí od teploty místnosti. V zimě je dobré nejdřív nástroj temperovat na pokojovou teplotu a až poté jej připravit ke hraní.

Mechanika nástroje je velmi jemná a složitá. Při skládání či rozkládání jednotlivých dílů hoboje může dojít snadno k poškození, a to může mít za následek špatný ozev některých tónů, dokonce i nemožnost hry vůbec. Proto jsem velmi dbala na to, kde bude mít nástroj (během toho, co budu na jevišti bez něj) své místo. Nakonec naše scénografka a kostýmní výtvarnice Pavlína Chroňáková umístila na každou stranu jeviště dva černé tubusy, které měly na spodní straně stojany, do nichž se nástroj dal odložit, a zároveň tak byl chráněn po celé jeho délce. Bylo to tehdy nejschůdnější řešení, ale i to přineslo problémy. Při rychlém odložení nástroje do tubusu se samozřejmě párkrát stalo, že v polotmě nebylo možno vidět, je-li nástroj pevně ukotven ve stojanu nebo se nachází někde mezi ním a tubusem. Také se přihodilo, že se jedna z klapek zkřivila a neumožňovala mi hrát určité tóny. Ale to jsem tehdy ještě neznala příčinu toho, proč nástroj nehraje. Když se mi to stalo poprvé, byla jsem v dost velké panice. Měla jsem ne zcela funkční nástroj a asi deset dní do neveřejné premiéry. Pan Šlupka Svěrák, který na inscenaci hudebně spolupracoval, tehdy obvolal všechny své známé a já měla večer číslo na hobojistku Jaroslavu Tajanovskou. Ta ovšem nebyla tou dobou k zastížení v Praze, a tak mi pomáhala vyřešit problém přes videohovor. Ani tak jsme na to však nepřišly, a ona, pro mě zcela neznámá osoba (a taktéž i já pro ni!), mi nabídla vypůjčení vlastního staršího nástroje, dokud se nevrátí zpět do Prahy. A tak jsem měla já i Bouře

velké štěstí. A Bouře i já jsme měly v tomto štěstí i do budoucna, protože Jaroslava mi následně pomohla s každými problémy, které se během zkoušení i následného reprízování vyskytly. A za to Jaroslavě opravdu moc děkuji.

Na konec ještě jedna zvláštnost. Výkonní hráči nazývají hoboj často v češtině *ten* i *ta* hoboj. Používají tedy rodu mužského i ženského. Pravidla českého pravopisu sice hovoří pouze o mužském rodě, ale hovorově se využívá *ten* hoboj i *ta* hobojka.

Nyní se vrátím zpět a ráda bych se věnovala interpretaci a práci s textem. Práce s textem je důležitá u každé přípravy na roli, ale pokud jde o Shakespeara, Moliéra či jiné druhy veršovaného dramatu, příprava musí být obzvláště pečlivá. V tomto případě jsem šťastná za hodiny mluvy s paní Reginou Szymikovou a za její individuální práci s námi. Ať už jsme se chystali na klauzury Hamleta či Sen čarovné noci, vždy nám byla při ruce a nabízela svou pomoc. Už od té doby, co jsem přičichla k divadlu, a následně i poté, co jsem se mu začala intenzivně věnovat, jsem nabývala dojmu, že neumím interpretovat poezii či jakýkoliv vázaný text. Zněla jsem sama sobě falešně. Dle mého názoru byla důvodem nedostatečná pozornost a neschopnost odhalovat podtext. Nicméně paní Szymiková mi dost pomohla. Docentka Salzmannová mi jako první ukázala, jak nakládat s blankversem. Když jsem tedy dostala text Bouře, byla jsem na tom o něco lépe než dva roky zpět, ale protože je vždy na čem pracovat, dohodly jsme si s paní Szymikovou individuální práci nad textem. Probírala se mnou slovo od slova a ukazovala mi, na kolik způsobů se jeden verš dá říct, s tím, že bude pokaždé znamenat něco jiného. V mnoha případech nechávala významové akcenty na mně. Odkryla mi možnosti, ale nechala rozhodnutí na mně, protože význam potom ovlivňuje interpretaci. A tu jsme tvořily společně s Viktorou. Učila jsem se také technické disciplíně mluvy na port. Ta musí být ještě o dost preciznější a pomalejší než bez něj. Pokud si člověk tyto věci nepohlídá, riskuje, že bude na hranici srozumitelnosti. Nejvíc práce bylo na monologu Ariela, kdy mu Prospero dá za úkol sehrát harpyji a vystrašit tím šlechtice. Monolog byl poměrně dlouhý a já si do doby, než přišla paní Salzmannová na zkoušku s tím, že mi není nic rozumět, myslela, jak dobře mluvím na port neovládám. A opravdu jsem neovládala. Musela jsem si hlídat víc než normálně délky samohlásek a záměrně je ještě víc protahovat a

přehánět („...a mÝmi Ústy vÁm oznamujÍ, že vÁs čekÁ zkÁza“).<sup>23</sup> Dál také doslovování a výrazné oddělování slov, která končí a začínají stejným písmenem („...a moře se váM Mstí...“).<sup>24</sup>

Práce na Arielovi se diametrálně lišila od práce na jiných postavách do té doby. Nejdřív to pro mě byl trochu šok. Viktorka nechávala převážně tvořit mě samotnou. Očekávala ode mě aktivitu a já tedy nečekala na podněty a tvořila. Ze začátku jsme si obecně o postavách s režisérkou dost povídaly. Pojmenovaly jsme si s Viktorkou, jak by měl Ariel fungovat. Povídaly jsme si o jeho vnitřním světě. Padla důležitá slova pro podstatu Ariela jako všudypřítomnost, těkavost, věrnost, všeživelnost, proměna, proces, cesta. Řekly jsme si, že jeho cílem je svoboda, což znamená opustit Prospera. A to se mně osobně prolínalo s koncem a odchodem z DAMU. Celé studium jsem si užívala, ale někde vzadu a nějakým zvláštním způsobem chce člověk být svobodný, dospělý, vystudovaný. Ariel slouží celou dobu Prosperovi jen proto, aby se dostal na svobodu, aby nebyl spoutaný. Avšak ve chvíli, kdy přijde ta možnost „být volný, najednou nechce. Protože přes to všechno má svého pána rád. Obdivuje ho a taky se ho malinko bojí, i když někdy zároveň trochu rebeluje a snaží se vzbouřit. Ale jen z jednoho důvodu. Může si to dovolit. Je „pod ochranou“. Toto propojení mezi mnou a Arielem bylo opravdu silné. Viděla jsem tam velkou spojitost a byl pro mě metaforou mé životní etapy na DAMU a jejím následným koncem. Navíc, Prospera hrál Tomáš Weisser, se kterým jsme od prvního ročníku prošli snad každou hereckou klauzuru spolu, ne-li v páru. A troufám si říct, že mezi námi bylo opravdové napojení. Vydřené, ale zasloužené. A proto, když v závěru přišla scéna, kdy Prospero propouští Ariela ze svých služeb s replikou: „Budeš mi chybět, něžný Arieli,“ byl to pro mě velmi silný okamžik. Zvlášť pak na derniéře.

Hodně lidí si může myslet, že se blankvers memoruje těžko. Ale musím říct, že když už text do hlavy jednou nasázím a mám v něm systém, udává mi určitý rytmus, a tedy nevypadne tak snadno jako text nevázaný.

Práce s tělem u Ariela byla další nezbytnou součástí práce na postavě. Ariel

---

<sup>23</sup> ukázka z Bouře

<sup>24</sup> ukázka z Bouře

je duch, nadpřirozená bytost. Čemuž mimo jiné pomohl výrazný kostým a líčení. Na úplném začátku jsem na sobě měla modrou pracovní kombinézu. Takový Ariel pomocník (pracovně jsme mu říkali „puberták“). Do polohy pubertálního kluka se mi pomohlo dostat díky pohodlné kombinéze s kapsami a teniskám. Po první scéně mu Prospero nařídí, aby se převlékl za vílu, a tak jsem se vracela v růžové tylové sukni, růžovém body a černými kozačkami na velmi vysokém podpatku. Paruku jsem měla od začátku stejnou – krátké, barevné, nakrátko ostříhané vlasy. Ve „víle“ už jsem zůstávala až do samotného konce hry. Vytvořit Ariela v poloze „víly“ bylo vcelku zábavné. V základu je to stále tentýž pubertální kluk jako na začátku, jen si na sebe dá jiný kostým a podle něj se snaží chovat. Bylo důležité zachovat princip toho, že pod vílou se stále nachází někdo jiný, kdo však na sebe nechává dopadat tíhu úkolu, a tak se vlastně pomalu ve vílu proměňuje, protože ta čistota v něm někde uvnitř je. Někdy jím ale stále probleskne ten klučina, drzoun a rebel. Třeba u scény, kdy Kaliban spřádá plány a popisuje Trinkulovi se Stefanem, jak ovládnou ostrov, zabijí Prospera a Mirandu si jeden z nich vezme za ženu. V tu chvíli Ariel ve druhém plánu vše poslouchá a následně si zavolá své pomocné duchy, s nimiž ventiluje emoce skrz krátký živočišný tanec. A právě v tuto chvíli, v ostrých, prudkých pohybech se probouzelo malé zlo Ariela, který brání svého pána a je kvůli němu ochoten klidně i zabít.

Málokdy postavě nejprve vytvořím gestus a až potom jej promítnu do vnitřku. Většinou se to děje naopak, nejinak tomu bylo i v Bouři. Nedokážu ani určit, v jakou chvíli jsem Arielovi dala pohybový rámec, ale trůfám si říct, že se narodil. Ona sama chůze na podpatcích taky hodí své. A pokud je to duch, který se v takových botách učí chodit, většinou to opravdu samo vzniká. Bylo si jen důležité uvědomit, kdy jsem Arielem, který se snaží být vílou na podpatcích a víc ho to otravuje, než aby by si roli užíval, a kdy jsem Arielem, kterým pomalu víla a dáma začíná prostupovat. U této postavy byla nesmírně krásná volnost, hravost a rozmanitost pohybu, kterou jsem mohla využít. Mohla jsem být prakticky všude, kde jsem chtěla, a dělat vše, co jsem chtěla. Když byl někde nějaký technický problém (jak při zkoušení, pak i při reprízách), bylo potřeba něco někam přinést, odnést, mohla jsem to zachránit. Protože Ariel přece může cokoliv. Musím říct, že jsem se asi nikdy v roli necítila tak svobodná a zároveň tak zatížená zodpovědností, abych vše zvládla, jako tady v Bouři. Ale

u zkoušení jsem se nebála zkusit téměř cokoliv, protože u nadpřirozené bytosti přece hranice nejsou. Měli jsme na scéně taky zavěšená odporová lana, takže i s nimi jsem mohla improvizovat a vymýšlet různé akce. Nejvíc jsem je ale využila, když jsem spojila dvě k sobě a udělala z nich houpačku. A takhle vznikaly nápady. Z hraní, hravosti a z ní vyplývající improvizace na jevišti.

Celkově na Bouři vzpomínám velmi ráda, protože to byla pestrá inscenace, ačkoliv velmi náročná zároveň. Než se Bouře do Disku vůbec dostala, prošla si taky několika fázemi. Právě kvůli covidu, který na našem ročníku nešetřil překážkami. Jak už jsem zmínila na začátku, první čtené zkoušky probíhaly v Akropoli. Poté jsme se přesunuli do Disku. Následně ale přišel další problém, takže se Bouře díky našemu pedagogovi Michalu Dočekalovi mohla přemístit do zkušebny MDP, kde nakonec měla neveřejnou předpremiéru, jestli se to tak dá nazývat. Tato inscenace byla technicky opravdu nemálo náročná a neustále se někam stěhovala. I když nakonec vše dobře dopadlo, moc dobře si vzpomínám, jakou beznaděj jsme v zimě 2021 pociťovali, když jsme měli předvádět „polotovar“ pedagogům ve zkušebně. Uvědomuji si zpětně, co všechno pro nás dělali, aby nás udrželi v procesu a my jen neseseděli doma s rukama složenýma v klíně a zoufáním si, že nebudeme mít práci. Ačkoliv jsme si náš poslední rok v Disku nepředstavovali zrovna takhle – nakonec s největší snahou nás všech, včetně pedagogů, kterým patří obrovský dík za to, jak se o nás starali – diskovky svůj účel splnily a všichni jsme dostali divadelní práci. A u mě to byla právě Bouře, která mi přinesla angažmá u Bezručů. Víím, že to všechno stálo za to a neskromně říkám, že jsme si to opravdu vydřeli.

## 4. PŘEDZÁVĚR

*Velmi často si v posledních dnech přemítám slova pana Buriana na začátku přijímacích zkoušek. „Tahle profese je řehole, jste v neustálé nejistotě. Teď se chcete dostat na DAMU, když se dostanete, budete se snažit, abychom vás nevyhodili, když vás nevyhodíme, budete se snažit zdárně dokončit školu. Pak se budete snažit najít si práci, pokud ji najdete, budete bojovat tam, a tak to bude celý život.“ Přemýšlím o tom v poslední době čím dál víc. Frustrace ze situace, která nás teď všechny obklopuje, tomu samozřejmě přidává velkou část. A já jsem si čím dál více vědoma pravd, o kterých člověk během studia neustále slyší. Dokáže si jen zhruba představit, jak to vypadá, ale vždycky si řekne: „Ještě je to daleko.“ Tak je to tady. A my jsme v trochu netradiční situaci, na to, že máme končit studium. Nemáme možnost premiérovat a reprízovat. A já cítím, jak je to důležité. Uvědomuju si to jen na příkladu nazkoušení Digitálního podzemí na podzim. Následovala velká pauza a v březnu jsme Podzemí oprašovali a natáčeli. Pauza tomu, dle mého názoru, velmi pomohla. Ta postava ve vás totiž žije, i když třeba zrovna spí. Čerpá další zkušenosti a vyvíjí se. Text se ukládá a následně je pak více tvárný. A bylo povzbuzující zjistit tuto skutečnost. Pak si ale říkám, jak moc by se samostatným reprízováním postavy mohly posunout za normální situace. Ale nechci plakat. Nějak je, a já věřím, že k reprízování se snad ještě dostane.*

*(psáno během posledního ročníku, v první fázi práce na diplomové práci)*

**A dostalo se.**



## 5. ZÁVĚR

V poslední kapitole „Závěr“ bych měla nějak shrnout vše, čím jsem se v celé práci zabývala. Uzavřít téma. Zabývala jsem se tvorbou role. Různými přístupy. Snažila jsem se podrobněji rozebrat, jak k roli dojít, jak ji pojmenovat, co je pro mě nezbytnou součástí tvorby. Ale jak už jsem zmínila během práce, neexistuje jedna jediná varianta. Herec se učí každým novým zkoušením, každou novou zkušeností, každým novým setkáním s někým inspirativním. Skládá mozaiku toho, co mu vyhovuje a co je funkční. Nemůžu tady tedy teď pojmenovat tu jednu *onu* správnou cestu, protože taková není. Protože ta *ona* cesta, která se pro jednoho může jevit jako špatná, může znamenat pro druhého opak. A hlavně. Toto zkoumání nekončí mou diplomovou prací, já doufám, že bude pokračovat dál. Nejlépe dokud budu dělat divadlo. Nepíšu tedy odpověď, jaký vnější tvar a který vnitřní svět postavy je ten správný. Píšu tohle.

Na konci čtvrtého ročníku v červnu jsem podepsala smlouvu a od září 2021 nastoupila do angažmá do Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Tam jsem stihla za necelou sezonu přebrat a nazkoušet krásné role. Zinu ve Spalovači mrtvol (režie Jakub Nvota), Belinu ve Zdravém nemocném (režie Vladimír Morávek), Andulu v inscenaci Lásky jedné plavovlásky (režie Jan Holec), Grušeňku v Bratrech Karamazových (režie Jan Holec) a Barboru v Šikmém kostele (režie Janka Ryšánek Schmiedtová). Tohle všechno bych nezískala, pokud bych za sebou neměla ty (pro mě tak důležité) čtyři roky intenzivní a individuální práce na DAMU. Děkuji.

## 6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

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.

KORDOVÁ, Jana. Dvouplátkové dechové nástroje, jejich historie a metodika hry na hoboj, 2014. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Teologická fakulta, Katedra pedagogiky.

LUKAVSKÝ, Radovan. Být nebo nebýt: monology o herectví: příručka pro hudebně dramatické oddělení konzervatoří. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

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

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

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. 5., v Odeonu 1. vyd. Přeložil Miroslav DROZDA. Praha: Odeon, 1983.

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.

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady hereckého projevu. Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-566-5.