

DIPLOMOVÁ PRÁCE

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE – DIVADELNÍ FAKULTA – KATEDRA
ČINOHERNÍHO DIVADLA – OBOR ČINOHERNÍ HERECTVÍ



Záměrné a spontánní v tvorbě herecké postavy

Romana Widenková

Vedoucí práce: Mgr. Martina Preissová

Oponent: Mgr. Lucie Nebeská Trmíková

Datum odevzdání práce: 16. 5. 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA

DIPLOMA THESIS

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE – FACULTY OF THEATRE –
DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE – ACTING OF DRAMATIC THEATRE



The deliberate and the spontaneous in the creation 'of a character

Romana Widenková

Supervisor: Mgr. Martina Preissová

Opponent: prof. Mgr. Lucie Nebeská Trmíková

Date of the diploma's submission: 16. 5. 2023

Degree to be granted: MgA.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala sama za použití zdrojů a literatury v ní uvedených.

V Praze dne

.....

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

V této práci se snažím zmapovat proměnlivost svého přístupu ke zkoušení a svůj osobní a herecký vývoj v rámci celého studia na DAMU. Popisuji, jak jsem vnímala jednotlivé překážky a snažila se je skrz nabyté vědomosti a zkušenosti zdolávat.

Abstract

In this thesis, I attempt to map out of variability of my approach to rehearsals, as well as my personal and acting development throughout my studies at DAMU. I describe how I perceived individual obstacles and tried to overcome them through acquired knowledge and experience.

Obsah

Úvod	2
Poděkování	3
1 V mlžném oparu	4
2 Za sklem	6
3 Frustrace a plnění úkolů	8
4 Nemůžeš to umyslet	10
5 Tělo jako nástroj	13
5.1 Nepřítel?	13
5.2 Poznávání/Propojování	14
6 Napoj se a nemysli	16
7 Diskové opojení	18
7.1 Hrdina západu	19
7.2 Harlekýn je mrtvý	20
7.2.1 Patetické napojení	21
7.2.2 Konkrétnost a přesnost	22
7.3 Instalace/Izolace	23
7.3.1 Tápat a pak nalézat	23
7.3.2 Síla repríz	24
7.4 Netrpělivost srdce	25
7.4.1 Ilona a její cesta	26
8 Kdo jsem? Nebo spíš, kým bych “měla“ být?	29
Závěr	31
Použitá literatura	32

Úvod

Ve své diplomové práci s názvem *Záměrné a spontánní v tvorbě herecké postavy*, bych se ráda zabývala procesem zkoušení a mého přístupu k němu, který se u mě po dobu studia razantně proměňoval. Pokusím se zde zmapovat cestu, kterou jsem ušla a budu se snažit přiblížit její úskalí i momenty prozření. Pojmenovat faktory, které bezesporu zásadně ovlivnily můj přístup k celému tvůrčímu procesu, ale také k budování hereckého sebevědomí. Budu se snažit subjektivně reflektovat celé čtyři roky a zachytit nuance proměn, které se ve mně při jednotlivých úkolech odehrávaly.

To jsou základní body, které souvisí s tématem mé diplomové práce, a jejich problematice se zde budu snažit věnovat. Některé kapitoly budou psány s dostatečným nadhledem a odstupem, jiné však (nedávno prožité) budou chtě nechtě emocionálně zabarvené.

Záměrné a spontánní jako ruku v ruce. Jedno bez druhého nelze. Jde však o správnou kombinaci, o správné načasování a uvědomění, kdy být spontánní a kdy záměrně zkoušet a fixovat to, co již fungovalo. Jakési racio, které je třeba upozadit, onu hravost dostat do popředí.

Poděkování

V první řadě bych chtěla poděkovat za to, že jsem touto školou mohla projít. Díky ní jsem měla možnost poznat samu sebe. Intenzivně a opravdově i ve chvílích, kdy to nebylo jednoduché. Chtěla bych poděkovat všem pedagogům, které jsem mohla za dobu svého studia poznat a učit se od nich. Konkrétně za trpělivost děkuji doc. Mgr. Martinu Packovi a Mgr. Zuzaně Šimákové. Dále všem svým ročníkovým pedagogům Mgr. Danielu Hrbkovi PhD., doc. Mgr. Tomáši Töpferovi, prof. MgA. Janu Vedralovi PhD., MgA. Zdeňce Sajfertové, doc. Mgr. Tomáši Pavelkovi za všechny naše dialogy a Mgr. Martině Preissové za vedení práce a hlavně za její trefné přirovnání, které nám nesčetněkrát pomohlo najít cestu ven z bludiště. Za oponenturu děkuji Mgr. Lucii Nebeské Trmíkové.

Chci poděkovat celé herecké šatně. Všem kdo do ní přicházel a zároveň tak nacházel oporu a podporu, bez ní by ty špatné dny byly daleko fatálnější. Všem svým spolužákům za to, že mě inspirovali a byli mi skvělými hereckými partnery i ve dnech, kdy jsem jim já dobrým nebyla. A za to, že jsem v mnohých z nich našla přátele.

1 V mlžném oparu

Naučit se zkoušet, může znamenat nespočet věcí. Je to proces, kdy objevujeme sebe sama, své tělo, mysl, emoce a to vše podstupujeme pro jakýsi výsledek. Zjišťujeme, jak uplatnit nově nabyté zkušenosti a vložit je do tohoto procesu, nebát se chybovat a dovolit si poznat nepoznané. Zkoušení je proces, kdy můžeme posouvat hranici toho, kam až můžeme zajít v rámci kreativního hledání. Pro někoho může znamenat učit se soustředěnosti, pro někoho porozumět vlastnímu tělu, nebo se naučit poslouchat a napojit se na partnera. Pro mě to ale znamenalo zapomenout na to, jak si myslím, že se zkouší. Vymazat všechno, co jsem si přinesla. Trvalo mi celý první semestr, než jsem na to přistoupila a dovolila si přiznat, že nevím.

Vytvořila jsem si představu o postavě hned po prvním přečtení textu a nabyla pocitu, že vím, jak ji hrát. Toto dogma ale zabraňovalo zkoušet cokoliv dalšího, paralyzovalo mě. I přesto jsem dál slepě lpěla na své představě. Trvalo zpravidla jen pár zkoušek, než jsem si uvědomila, že je něco špatně. Cítila jsem, že to nefunguje, ale nebyla jsem schopna ustoupit či přiznat si, že chyba je možná na mé straně. Zeď, kterou jsem postavila tak sebejistě, nedovolila proniknout žádným dalším nápadům, či možnostem a variantám.

„V jistém smyslu lze říci: jde o to, aby v herci vznikaly a vedly jej samostatné pocity, nálady, řídil je „pohybující se pohyb“, vznikl a vedl jej rytmus smyslu a sám jazyk, aby vznikl, vyprávěl i byl přijímán.“¹

Nemohla jsem v sobě nic probudit, protože jsem nedala prostor k tomu, aby něco vzniklo. Ukazovala jsem, jak text chápu za doprovod intonací, které nebyly naplněné, a přesto jsem neměla pocit, že bych dělala něco jiného než ostatní. Nebyla jsem otevřená tomu se otevřít. Myslela jsem si, že ano, ale teď zpětně vnímám, jak moc zbrkle jsem vše chtěla hned a vůbec neměla ponětí, že to znamená nejprve naslouchat. Nechat něco vzniknout, vyžaduje právě ono naslouchání. Mé tělo vždy prozradilo nepravdivost mého jednání a nebo naopak spontánně navázalo na partnerovu nabídku. Nedokázala jsem si právě tyto důležité jednotlivosti správně pojmenovat a tak ignorujíc je, jsem znovu a znovu opakovala stejné chyby. Rozhodla jsem se, že si budu zadávat jednotlivé úkoly a postupně je naplňovat. Tím prvním bylo naučit se fungovat v prostoru, vnímat jej a pracovat s ním, zabydlet se v něm a nebát se ho “osahat”. Základem ale bylo do něj vstoupit sebevědomě, to znamenalo mít aspoň malé povědomí o tom, s čím do něj vstupuji a co chci. Vždy když jsem si nebyla jistá, mě opakovaně prozrazovalo tělo, které se nepevně kymácelo jako ve větru. Dávalo najevo, že tam nechce být, nebo ne za těchto okolností. “Vypuštěně“ ze mě vypadávaly repliky, takže jednání slovem pro mě byla velmi vzdálená meta.

Zároveň jsem ale nedokázala jednat, protože jsem nebyla v souladu ani s prostorem ani s partnerem, nemohlo vzniknout nic nového a spontánního. Můj záměr byl však taky nejasný, a tak jsem jen

¹ VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností*. Str. 25

nasávala informace, které jsem ale neuměla zpracovat a možná jim ani nerozuměla. Nevěděla jsem, v čem to spočívá, proč můj pocit, že to uvnitř funguje, navenek nijak nepůsobí. Potřebovala jsem objevit spoustu věcí, ale kvůli utkvělé představě, že vím, jsem pořád stála na startovní pozici. Jakoby byl celý první semestr v mlžném oparu. Než jsem se stačila rozkoukat, byl konec a já jsem zjistila, že nevím vůbec nic a že můj přístup musí projít radikální změnou. Potácela jsem se mezi nejistotou a frustrací a snažila se pochopit, co jsem tedy dělala špatně, v čem byl ten zásadní problém.

Nevím, jestli jsem to potrebovala vědět já a nebo mé ego, ale místo ukřivdění jsem se rozhodla otevřít se, nebo spíš připustit, že se musím otevřít a být k sobě upřímná .A to byl ten nejtěžší úkol.

2 Za sklem

Dlouho jsem si myslela, že když se o herectví bude dostatečně mluvit, o tom, co je třeba udělat a jak to každý jednotlivce vnímá, dojdou k tomu, že naprosto porozumím postavě a budu vědět jak ji hrát a jak přirozeně jednat. Naštěstí jsem zjistila, že je tato teorie nefunkční.

Víc mluvit? Ano rozhodně. Ale nejdříve se musí něco stát, musím na sebe nechat působit magii prostoru, vnímat své tělo a odevzdat se situaci, zkusit ji pocítit. Pak zpětně můžeme rozebírat, co se stalo a proč, naopak to nelze. Uvědomila jsem si, jak moc je důležité mít důvěru ve svého pedagoga a nastavit si společný jazyk. Nejde o vzájemné sympatie, ale myslím, že je zásadní, aby na hodinách herectví docházelo k porozumění toho, co vzniká, co se děje. Jak už v nás samotných, tak taky toho, o co se vlastně snažíme a kam společně spějeme. Je to velice intimní proces, ale bez stoprocentního odevzdání se tomu, co má vzniknout a bez důvěry v konkrétního pedagoga stojíme za sklem, kde zvenku doléhají zvuky velice zkresleně, vidíme se v odraze a to nám stačí. Na to vnímat, co se děje uvnitř, už není čas. Pokud se tam ovšem vůbec něco děje. *Víme, jaký význam přikládal Stanislavskij fyzickým jednáním. Stanislavskij ovšem zdůrazňuje, že to podstatné není obsaženo v samotných těchto fyzických jednáních: to zásadní spočívá vždy v podmínkách zadaných situací a v citech a pocitech, které díky nim v hrájících při jejich akcích a interakcích vznikají.*² Ona představa, o které Stanislavskij píše, pro mne dlouho byla neuchopitelnou. Měla jsem představu, to ano, ale ony příčiny, proč vzniká fyzické jednání v situaci, proč má postava reaguje, jak reaguje a jaký vztah má k jednotlivostem, s nimiž přichází do styku, jsem neměla absolutně zodpovězené. V jedné ze scénických klauzur prvního ročníku má postava Colombiny zametala, tudíž jsem si představila zametající služku. Nezajímalo mě však, proč nebo s čím zametá a jaký význam tato akce v celé hře nese. Samotná akce, tak vypadala ne jen obecně, ale v podstatě nepřipomínala ani samotné zametání, bylo to jen obecné vyplňování. Obecnost na jevišti, které jsem se mnohdy dopouštěla, nepřenesla na druhou stranu vůbec nic, jakoby bych na sebe přehodila neviditelný háv. S pomocí pedagoga a jeho nabídky motivace, která logicky vycházela z daných okolností, jsem došla k něčemu konkrétnímu a tudíž mé působení na jevišti, mohlo být autentické a zcela uvolněné. Měla jsem pocit, že nejprve musím uvnitř něco pocítit, abych mohla fyzickou akci provést, protože jinak mé jednání nebude pravdivé. Touha po autenticitě a opravdovosti na jevišti je asi chtíč většiny studentů, zejména v prvním ročníku. Děsila jsem se toho, že bych “byla moc”, že bych přehrávala, nebo byla v křeči. Nedovolila jsem si překročit pomyslnou hranici pravdy, kterou jsem si sama vytvořila a tak moc jsem se snažila být uvěřitelná, až jsem sama ztratila ponětí, kam se má postava ubírá a kdo vlastně je, jaký je rozdíl mezi tím, co si myslím já a co ona. Jestli jsem ale dosáhla za své studium něčeho pro mě zásadního a osvobozujícího, tak je to právě zbavení se strachu, že přijdu o onu pravdu. Nebát se pokusit se osahat si postavu do extrémů, klidně

² VOSTRÝ, Jaroslav. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Str. 112-113

vytvořit “postavičku” se stylizovanou mluvou a gesty, zkusit, kam až je možno zajít. I to, co navenek působí skoro jako karikatura, v herci naopak může probudit a rozeznít pocity, které mohou vést k samotné psychologii postavy. Pak můžeme drobnokresbou docílit oné autenticity.

Režisér tvoří mapu se záchytnými body, ale herec tu mapu vybarví. Jakou barvou, to už je na něm. Je třeba pojmenovat společný cíl a stanovit si, co nejvíc konkrétně jednotlivé situace. Neznamená to však, že herec nemůže objevovat a hledat úplně jiné odstíny, než by bylo pravděpodobné a očekávané. Jsou to dvě různé věci - schopnost nabízet nové a nečekané a zároveň fixovat již fungující a objevené. Skrze své tělo nacházet postavu, kterou ztvárňuji. Při každém dalším zkoušení si to musím připomenout, abych nepropadla skepsi a těšila se z objevování toho, co přijde. Zkrátka a dobře abych si užila celý proces zkoušení a netoužila znát všechny odpovědi na první zkoušce. Aby moje postava nežila za sklem a jediný kontakt neměla jen se svým odrazem.

3 Frustrace a plnění úkolů

Energie je klíč k mnoha dveřím, které vedou k sebevědomému jednání na jevišti. Její důležitost jsem ale nejvíc zavnímala z pozice diváka, při sledování klauzur svých spolužáků nebo jiných ročníků. Pokud chceme diváka vtáhnout do děje, nemůžeme být vypuštění, pokud chceme být dobrým hereckým partnerem, nemůžeme být vypuštění. Otázkou však je, proč mnohdy herec nebo herečka pocítují absenci zmiňované energie. Souvisí to snad s bohatostí vnitřního světa? Nebo s představitostí a fantazií, nebo neschopností napojení se? Tyto otázky jsem si kladla celé dva roky a snažila se silou vůle a přesvědčením sebe sama ji v sobě probudit. Problémem však bylo to, že jsem byla omezená pouze na sebe, nehledala jsem příčinu ani jedné z výše uvedených problematik. Byla jsem přesvědčená, že stejného efektu dosáhnu, když věci budu dělat rychleji, či za větší hlasitosti. Vejití do situace bez povšimnutí, i když je postava důležitým hybatelem děje, je frustrující a stejně tak bylo frustrující takzvané sebe prožívání, které ale navenek nezpůsobilo naprosto nic. Energie, která se spotřebovala na takzvané navození si stavu, byla natolik vyčerpávající, že už nezbylo místo pro nic jiného, focus jsem zas a znovu upírala jen k sobě. Výsledkem se tedy stal hrající stav a ne situace, tudíž nebylo místo pro rozehrání ničeho dalšího. Zpětně jsem se dozvěděla, že si někteří pedagogové mysleli, že mě to nezajímá a nebaví, že má “vypuštěnost“ není nevědomost, ale spíš jen ostentativní postoj. Byla jsem zmatená a nutně potřebovala záchytný bod, o který bych se mohla opřít. Něco, co by mi pomohlo v soustředěnosti a aktivizaci celého těla. Vykoupení přišlo v podobě alexandrínu, Moliérova Celimena mi pomohla pojmenovat momenty, které jsem díky ní ucítila a pochopila, jaký je rozdíl mezi hraním stavu a tím, když se herec opře o text, který ho nese, uvěří v sílu verše a nechá se unášet rytmem. Melodie, kterou alexandrín vytváří, mi dovolovala cítit svobodu a prostor pro zkoumání poloh. Opřít se do textu a nebát se přehnat míru s jakou do prostoru vstupuju, totiž nedovoluje postavu příliš psychologizovat, nebo se prožívat. Stylizace slova se přesune i do celého postoje a vytvoří se jakýsi odstup či nadhled. Cítila jsem, že vytvářím postavu a nelimituji se tím, že bych ji potřebovala obhajovat a ztotožňovat sama se sebou. Energie proudila ven, nedusila jsem, ve snaze vyždímat emoce, nic uvnitř sebe. Po tomto zážitku jsem cítila úlevu a radost a byla přesvědčená, že jsem v sobě něco probudila a nemůžu to zapomenout. Opak byl ale pravdou. Následující semestr se nesl v duchu psychologického realismu a jakoby nic z toho, co jsem zažila, neproběhlo. Pocit jistoty a sebevědomí vystřídal zmatek a frustrace. Nabyla jsem dojmu, že jde tedy jen o plnění úkolů, že pro kreativní objevování není místo a pro chyby už vůbec ne.

O dva roky později stojím na jevišti v divadle DISK a hlavou mi proběhne vzpomínka na toto období. Snažím se zamyslet nad tím, co je jinak. Je to vše pouhou zkušeností a nabytým sebevědomím? Ptám se a u toho se pozoruji, jak zpracovávám připomínku pedagoga, že musím víc nahlas: „Klidně řvi, nebude to moc, věř mi“, říká mi a já mu věřím. A tak se nadechnu a svůj monolog začnu křičet. V

hlavě mi ale jede paralelně druhý, o tom jak se stalo, že to nezpochybňuji, že se nebojím, že se nepozoruji a prostě zkouším. Když to nebude fungovat, tak se vrátím k tomu, co bylo. Nebude to zbytečné, protože každý nový impuls v těle něco zanechá a něco otevře. Uvědomím si, že neplním úkoly, ale tvořím a to mě naplňuje optimismem. Konkretizovat svým jednáním to, co autor nechává napospas nekonečným možnostem a fantaziím samotného tvůrce, se stává uchopitelným a pojmenovatelným cílem.

4 Nemůžeš to umyslet

“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 role.”³ Emoce jsou pro herce důležité, bez nich nemůže tvořit. Stejně tak ale umění mít odstup. To ovšem neznamená každou reprízu jen naučeně opakovat text. Při zkoušení si tělo zapamatuje, jak se cítilo v daných situacích díky emocionální paměti a ono objevené se znovu dostaví. Ponor do role a do sebe sama, nám při zkoušení dovolí objevit zážitky z onoho prožívání, na kterých následně můžeme stavět dál. V určitém momentě na ně ale musíme zapomenout a zkoušet s čistým štítem- s jakým si odstupem od onoho zážitku. Jen tak můžeme zůstat v situaci s partnerem, otevření novým věcem a ne pohroužení sami do sebe. Jako divák se většinou dojmů, či prožívám s hercem jeho příběh, když vidím, jak se snaží jít proti tomu, co se mu děje. Jen tak dosáhnu ztotožnění, nakloním zrcadlo a můžu přemýšlet o tom, proč jsem cítila tak intenzivní a povědomý pocit, proč jsem šla s hlavní postavou a ve skrytu duše ji fandila, když je jednoznačně špatná. Může ale být jednoznačně špatná či dobrá? Jak řekl T. Ostermeier v jednom z rozhovorů o své inscenaci - Richard III. “*Pro mne to je, jako bychom vyslali jednoho z nás na jeviště, aby tam za nás rozvíjel naše nejčernější přání a touhy, naše nejhrůzuplnější sny. Vycházel jsem z přesvědčení, že všichni v sobě máme určité puzeň ke zlu a že naše soužití v rámci civilizované společnosti je možné jedině proto, že těmito touhami a pudům – sexuálním, k zabíjení, k agresivitě... – nepodléháme, nevykonáváme je. Setkat se na jevišti s někým, kdo nás přitahuje svým humorem, erotickým nábojem, rokenrolovým přístupem do té míry, že mu vlastně fandíme, problém je. Kevin Spacey hrál Richarda v prostředí plném nacistických vlajek s hákovými kříži... Ano, i to je možné. Ale je to nesmírně zjednodušující rovnice. Fašismus je strašný, Richard také dělá strašné věci, rovná se: Richard je fašista. Nestaví diváky před žádnou výzvou: ti se od Richarda zcela distancují, neboť málokdo považuje sám sebe za fašistu.*”⁴ Vytváření černobílých postaviček souvisí s hercovým obhajováním postavy, kterou ztvárňuje. Často to vychází z toho, že po nástupu do prvního ročníku máme potřebu vybrat si cestu, dogma, které bychom následovali a mohli mít jakýsi muštr na to, jak se “herectví dělá správně”. Jako první se nám do rukou dostává *Stanislavskij*, tudíž většina posluchačů prvních ročníků chápe ztotožnění herce a postavy, jako jedinou možnost, jak uspět. Svoboda, která musí mezi hercem a postavou vzniknout, aby na ni mohl nahlížet kriticky a v celé její hloubce, se kvůli tomuto návyku buduje dost složitě. Obhajování postavy za každou cenu a pomíjení jejích špatných stránek, podle mého názoru vede k hercovo prožívání se, litování se. Ven se nedostane nic, emoce uvízne někde mezi, na půli cesty a divák zůstává odpojen.

³ STANISLAVSKIJ, K.S. *Moje výchova k herectví. Str. 38-39*

⁴ OSTERMEIER, T. *Divadlo ztratilo hrdost (Divadelní noviny)*

Dlouho jsem si myslela, že když si dovedu dané věci v textu zdůvodnit, budu je určitě umět i zahrát. Že stačí pouhá obhajoba postavy, abych se s ní mohla ztotožnit. Taky jsem věřila, že je strašně důležité, abych ukazovala, co cítím, co se ve mně zrovna odehrává. Když to divák uvidí, znamená to, že ho to zasáhne. Touhle rovnicí jsem se velmi dlouho řídila a měla pocit, že dává naprostý smysl. Má racionální stránka mi totiž nedovolila se do ničeho propadnout. Nebyl to strach z toho, že bych neměla situaci a sebe sama pod kontrolou, spíš jsem byla přesvědčená o tom, že když to všechno chápu, je to to stejné, jako když to cítím. Stejně jako je důležité svou postavu poznat a zjistit kontext, ve kterém se pohybuje, tak je také důležité v určitý moment na všechno zapomenout. Unést se jakousi pudovostí a nechat na sebe působit okolnosti dané situace, zkrátka a dobře poddat se tomu. Právě tomuto “odevzdání se” postavě mi často zabraňoval stud, který jsem se snažila podvědomě zamaskovat tím, že jsem nutně potřebovala o postavě nebo samotném textu mluvit a vracet se k “nejasným” motivacím. Vnímám jako velmi zásadní při zkouškách poslouchat své tělo a dát mu přednost před hlavou. Každý jeho impuls, který propásneme, protože máme pocit, že to ještě nebyl ten správný, je pokaždé o level horší. Prvotní reakce, gesto, je vždy pravdivé a vychází z podstaty věci, lepší už nepříjde. Pokud dojde k této vzájemné symbióze, tedy propojení fyzická a racia, dokáže se herec po jevišti pohybovat svobodně a přijímat nové impulsy bez toho, aniž by však ignoroval vztyčné body, na kterých inscenace, či jednotlivé charaktery stojí. To vnímám jako ideál, jako takovou hereckou *Kalokagathiu*. *“Rozum, vůle a cit mobilizují silou jim vlastní všechny vnitřní prvky. Představivost, pozornost, úkoly, záměry, pravda a víra, emocionální paměť, všechno je v tvůrčí pohotovosti, povzbuzováno hybnými silami, které se vlivem zpětného působení zaktivizovaných prvků stávají samy ještě aktivnější a činorodější.”*⁵

Na škole se student neustále setkává s pojmy, které jsou směřovány k jeho herectví, ne vždy je chápe a ne vždy se odváží zeptat, jak se vlastně vztahují k tomu, co právě “předvedl” na jevišti. Zkreslenost jednotlivých pojmů a samotná misinterpretace, vede jen k dalšímu předvádění, nikoli existenci. Snaha ukázat to, co nám bylo vytknuto, je přirozená, ale ze své vlastní zkušenosti vím, jak je důležité, abychom si pojmenovali, co pro nás konkrétně jednotlivé pojmy znamenají, jak je chápeme a co si pod nimi představujeme bez ohledu na to, jak dlouho nám to bude trvat. Díky návštěvě jedné z hereckých hodin mladších spolužáků jsem se přistihla při tom, jak mi některé věci spínají až teprve teď. Jakoby se spojily díky času a zkušenostem a já jsem poprvé nahlas zformulovala odpověď, kterou jsem dlouho hledala. Pozorování někoho, kdo zdolává stejné překážky, jako jsem zdolávala já, nebo respektive stále zdolávám, mi pomáhá v jakési rovnováze pochybností o sobě sama a uvědoměním si, že přílišná sebekontrola vede jen k další obecnosti, nevznikne pocit ani pouto s partnerem, pokud se neotevřeme možnosti, že budeme chybovat. Pokud se situaci neotevřeme a nevytyčíme si body, které jsou nám z našeho každodenního života známé, nemůžeme proniknout do světa postav, které

⁵ LUKAVSKÝ, R. *Stanislavského metoda herecké práce*. Str. 64

ztvárňujeme a tudíž ani rozvinout jejich příběh. Budeme jen plytce předvádět emoce, které spadají do škatulek bez toho, aniž bychom si uvědomili, že bohatost každého z nás skýtá nespočet reakcí, emocí výrazů.

*„Herci při vyjadřování emocí na jevišti často podléhají určitým divadelním modelům. Chci je upozornit na to, že ve skutečném životě na některé situace reagujeme úplně jinak, než jak jsme se to naučili v kurzech herectví”.*⁶

⁶ OSTERMEIER, T. *Divadlo ztratilo hrdost (Divadelní noviny)*

5 Tělo jako nástroj

Do určité míry je pro mne divadlo definováno hlavně pohybem. Ať už jde o velká stylizovaná gesta, nebo detaily dotvářející postavu, hledání a objevování toho, co nám poskytuje a jak můžeme vyjádřit jednotlivé emoce, je pro mne stále fascinující. Herec může na jevišti svým fyzickým jednáním ovlivnit naprosto vše, může změnit děj, či diváckou optiku celé inscenace „*Herec je vlastní síla divadla, herec a jeho tvorba tady a teď. To, co vidí divák na jevišti, neprochází žádnou střížnou, nedá se z toho nic vymazat.*”⁷ Ve filmu vidíme pouze to, co se nám režisér rozhodne ukázat (ať už jde o detail nebo celek) naše vnímání je omezeno pouze na tu část obrazu, kterou vidíme před sebou, to ostatní je přenecháno naší fantazii. Na jevišti se však můžeme soustředit na herce, jehož monolog je klíčový pro celou inscenaci a proto je na forbíně, ale je pouze na nás, kam svou pozornost směřujeme. Pokud naši pozornost zaujme herec v zadním plánu, který nenápadně avšak záměrně kroutí malíčkem a vytváří tak určitý obraz, už můžeme danou situaci vnímat odlišně od člověka sedícího vedle. Proto je nesmírně důležité, aby hercovo tělo, bylo jeho funkčním nástrojem, který používá zcela záměrně a vládne mu.

Věřím, že přes propojené tělo je možné zkusit najít postavu i zvenku. Například kulhající člověk, co táhne svou nohu za sebou, se bude logicky pomaleji pohybovat a tento handicap automaticky spustí nějakou emoci, která se přenesení i do slovního jednání, jako pocit nespravedlnosti a méněcennosti. Vytvoříme tak díky tomu charaktero - tvorný prvek, který ale díky opodstatněnosti bude působit pravdivě, dostavil se sám, nebyl vytvořen uměle. Samozřejmě i emoce je schopna v nás rozeznít a otevřít fyzické jednání, pokud se ale nezrodí a my na ni tlačíme a vytváříme ji, způsobíme si pouhou křeč. Vzpomínám zpětně na zkoušení *Netrpělivosti srdce*, kde Ilonino držení těla a pocit, že proplouvá celým prostorem, rozhodně napomohl mému verbálnímu projevu, aniž bych si to uvědomovala a záměrně se snažila tohoto efektu dosáhnout. O tom, ale později.

5.1 Nepřítel?

Když jsem nastupovala do prvního ročníku, neměla jsem ani ponětí, jak důležitou roli hraje v životě herce vědomá práce s tělem a jeho propojenost na jevišti. Předměty jako tanec, jevištní pohyb a trénink, jsem brala jako předměty “na protažení”, či oprášení základních tanečních kroků. Neuvědomovala jsem si, že tělo promlouvá a proplouvá prostorem úplně stejně jako hlas, působí na nás a dokáže nám toho mnohdy sdělit daleko víc. Cítila jsem, že to mé, mi překáží. Neuměla jsem s ním pracovat a jeho nezpevnění mě limitovalo a prozrazovalo ve chvílích, kdy jsem si nebyla jistá ani samotným textem.

⁷ OSTERMEIER, T. *Divadlo ztratilo hrdost (Divadelní noviny)*

Ono takzvané napětí, které herci umožňuje pohybovat se a jednat na jevišti s lehkostí, má také ten efekt, že je z pozice diváka přitažlivé a vtahující. Vypuštěný herec rovná se neviditelný. Myslím, že jsem nějakou dobu byla vypuštěná a cítila se neviditelná. Nedokázala jsem pochopit onen princip centra, ze kterého mělo napětí vycházet. Snažila jsem si ten pocit navodit uměle a neustále jsem zatínala břicho, což způsobovalo svalovou křeč. Bylo toho zkrátka hodně, co jsem v této oblasti musela dohnat. Samotný proces, než se to celé zautomatizovalo, byl pro mne velice únavný, protože jsem měla pocit, že se nemůžu soustředit na samotné hraní a místo toho musím myslet jen na to, jestli nejsem vypuštěná. To, že jedno souvisí s druhým, mi nedocházelo. *Tělo s nedostatečně či naopak příliš vyvinutými svaly může snadno tlumit aktivitu ducha, otupovat city či oslabovat vůli.*⁸ Pamatuji si na jeden okamžik při zkoušení Misanropa. Seděla jsem na židli a nechápala připomínku, že sedím neaktivně. „Jak můžu sedět neaktivně, když jsem narovnaná“, říkala jsem si v duchu a pak jsem dostala za úkol rychle vstát. Rázem jsem pochopila. Díky mému dlouhému a kostrbatému vstávání spadlo celé napětí a mohli jsme stavět od začátku. Tělo mě brzdilo v tolika ohledech a prozrazovalo v nespočtu situací, nezbyvalo, než se mu začít věnovat a pracovat na jeho propojení.

Postupně jsem zjišťovala, že zpevněné tělo je základ, ze kterého vychází naprosto vše. Koordinace a pohybová paměť byly mými úhlavními nepřáteli, ale díky pedagogům zmiňovaných předmětů a hodin navíc, jsem začala propojenost hlavy a těla vnímat. Nestalo se to ale ze dne na den, mé tělo (to jak ho vnímám) za celé ty čtyři roky, prošlo různými fázemi. Tou první bylo zcela rozhodně neuvědomování si jeho důležitosti a tudíž neangažovanost něco měnit na jeho nedostacích. Druhou fází byla takzvaná panika a strach z nedostatečnosti, která se ale naštěstí přetavila do touhy to změnit. Třetí bych nazvala “zdokonalování” a větší pocit jistoty a tou čtvrtou byla vědomá práce.

Díky uvědomění a poznání svého těla jsem mohla v DISKU svobodně existovat a objevovat skrze pohybovou stylizaci, úplně jiné stránky sebe sama jen proto, že jsem se na něj mohla spolehnout. Dokázala jsem přistupovat k jednotlivým charakterům beze strachu a uvolněně, netlačila jsem, spíš jsem pozorovala. Tato “práce” ale nikdy nekončí, stejně jako je třeba nasávat a inspirovat se různými impulsy pro svou tvorbu, i tělo by mělo procházet tréninkem, jak už tím na jevišti nebo formou cvičení. Poznávání je dlouhý a intenzivní pocit, zapomínání se plíží pomalu a nenápadně.

5.2 Poznávání/Propojování

Každý jednotlivý předmět (praktický) v rámci výuky, úzce souvisí s tím dalším. Navzájem se prolínají a našim úkolem je přenášet jednotlivé dojmy, vjemy a nové poznatky do toho dalšího, kde je můžeme uplatnit. Ne vždy se to však daří. Občas je těžké pochopit souvislosti a naučit se přetavit nově nabyté zkušenosti do jiného úkolu či zadání, které je zdánlivě úplně z jiné kategorie. Proto jsem velice ráda,

⁸ ČECHOV, M. *O herecké technice*. Str. 141

že náš semestr Shakespeara šel tomuto úkolu naproti. Monology, které měly sloužit k procvičení blankversu- tedy mluveného slova, jsme pod vedením Tomáše Pavelky pojali pohybově. Nejdřív, abychom se s textem seznámili, jsme si hráli s jeho formou a snažili se v něm zabydlet. Tudiž jsme dostávali úkoly, jako zkusit text rapovat či nelogicky oddělovat a frázovat. Teprve pak jsme se přesunuli do prostoru a začal proces improvizovaného pohybu. Měli jsme se nechat vést pohybem a ne slovem, což bylo ze začátku opravdu těžké. Člověk má automaticky tendenci jako první začít s textem, který už nějak zná, a tedy ví, do čeho jde a o co jde. Na místo toho jsme museli bez přemýšlení nechat své tělo, aby žilo vlastním životem a utvářelo příběh, který se opírá o text, i když mu pohyby měli předcházet. Vzniklo spoustu obrazů, které vycházely ze samotného textu, ale nikdy by se nepodařilo je zprostředkovat, či jakkoli komunikovat bez toho, aniž bychom je na sebe nechali působit a odevzdali se jim. Ze začátku je samozřejmě těžké potlačit stud, jít do prostoru takzvaně jako nepopsaný list a před dalšími lidmi začít “něco” dělat. Pomohlo mi, soustředit se pouze sama na sebe, chvilkové zklidnění, kdy jsem na sebe mohla nechat působit emoci, kterou jsem z textu měla, zavřít oči a myslet na nějakou melodii. Tělo pak vědělo kudy a co chce sdělit, jen jsem se tomu musela odevzdat a nekontrolovat se zvenku. To, čeho se mi podařilo dosáhnout při tomhle cvičení, bylo jednoznačně zkonkrétnění postoje a objevení emoce, kterou jsem do textu mohla vnést. Každý jednotlivý pohyb jakoby do mozku poslal informaci, která se přetavila do verbální roviny. “*A tak lze obecně říct, že síla pohybu probouzí naši vůli, jeho charakter v nás potom probouzí odpovídající touhu a psychická kvalita tohoto pohybu v nás rozeznává city.*”⁹ Zásadní pro mě při tomto cvičení bylo sledovat, jak se u každého z nás další a další zkouškou posouvají hranice toho, kam až se necháme zanést a unést, protože stud a svázanost už nás nelimitují. Byl to osvobozující pocit, který se bohužel těžko uchovává, místo studu, který je vždy někde poblíž a vyčkává.

Další zásadní zkušeností, která mi ukázala zase něco o tom, jak pracovat s prostorem, byl workshop s Erwiem Maasem - Viewpoints. Náplň celého workshopu byla založena na vědomí a povědomí o tom, kde se já jako herec nacházím, jak vnímám prostor a své herecké partnery. Dovolili jsme si strávit hodiny tím, že jsme objevovali, jak moc může rytmus, dynamika, repetice či gesto znovu a znovu objevovat nové interpretace daného textu. Heslem celého soustředění byla ansámblovost, souhra a vnímání se navzájem na jevišti. Nejprve však člověk musí umět vnímat sám sebe a být si vědom svého těla a jeho působení v prostoru. Naprosto elementární a přece jsme všichni měli pocit, že jsme objevili Svatý grál. Krok po kroku jsem improvizací stoupali po pomyslném žebříku koncentrace, která vyústila v podobě patnáctiminutové seance, kdy jsme spolu byli schopni vytvořit jakýsi příběh, kde ani jednou nebylo zapotřebí vznést otázku “A co dál?”. Pomocí svého těla reagující na impulsy partnerů, či samotného prostoru jsme věděli kudy kam a nebylo zapotřebí se sledovat zvenčí, každý jednotlivý pohyb byl pravdivý, protože nebyl uměle vytvořen.

⁹ ČECHOV, M. *O herecké technice*. Str. 173

6 Napoj se a nemysli

Nechat se unášet intuicí, brát do hry vše, co přijde a nic nehodnotit, to byl ideál, který jsem si jako mantru opakovala před každým semestrem. Ale potřeba neustále něco dokazovat a bít se za své místo, zvítězila a ve výsledku to byl vždy návrat na startovní pozici. Mým problémem byla soustředěnost a koncentrace, ale pod vedením hereckého pedagoga, kterým jsem na to byla vždy upozorněna a díky jejích konkrétním připomínkám jsem věděla, na co se zaměřit. Scénická tvorba pro mě byla tudíž vždy obtížnější. Očekávalo se, že se budeme snažit uchopit nově nabyté zkušenosti z herecké tvorby a snažit se je aplikovat právě tady. Režiséři se učili spolu s námi a tudíž jsme si museli být oporou navzájem. Ale snaha zahrát několik věcí najednou a ještě je všechny ukázat, abych ostatním dokázala, že to zvládnou, byla v podstatě stagnací a vytvořilo to dominový efekt. Jestli jedna situace nebyla vystavěna dobře a mé jednání nebylo konkrétní, nemohla jsem vstoupit “dobře” ani do té další, protože jsem neměla s čím. Dokonalým příkladem byla naše klauzura Na Věky. Hrála jsem zde hlavní postavu Ženy, která vtrhla do vesnice, utíkajíc před něčím/ někým a na pokraji zhroucení žadonila o azyl. Neměla jméno a všechno co řekla, byla tak trochu záhada. Spoléhala jsem tudíž na to, že to znamená hrát mysteriózní a místy až divnou, bez toho aniž bych si položila otázku proč. Samozřejmě nic z toho nefungovalo. Žena měla se všemi z vesnice specifický vztah a její tajemství spočívalo právě v tom, že s každým mluvila jinak a vždy se přizpůsobila pohledu, kterým na ní bylo nazíráno. Neustále jsem přemýšlela nad jejím příběhem a proč došla až sem, jakoby mi právě vyřešení této otázky pomohlo najít cestu k řešení dalších situací. Cítila jsem, jak si tím stavím překážky a závidím svým spolužákům, kteří se ve svých jednotlivých výstupech mohou soustředit na svou konkrétní akci. Nepocházelo mi, že celá pointa je v tom, že vycházím z nich. Lstivost Ženy spočívala přesně v dokonalém přizpůsobení se, dravost jako způsob přežití a proměnlivost jako splynutí s davem. Věděla jsem, že příběh bude čten skrze mě, tudíž pokud mé jednání bude obecné, stane se nesrozumitelný celý příběh. Bohužel se tak stalo, bylo to bolestivé a nepříjemné období, často se k této klauzuru vracím a pokládám si otázku, jak bych k tomuto zkoušení přistupovala dnes. Našla bych cestu jak? Co ale vím je, že bych si užila jednotlivé nuance proměn a brala bych to jako výzvu, protože jednu z hlavních věcí, které vnímám jako posun vpřed, je proměna strachu v radost ze zkoušení. Souvisí to s jakýmsi komfortem toho, že jsem se poučila z jistých chyb a z mála zkušeností, které mám, mohu stavět dál. Uvědomění, že já jako individualita sice vnáším postavě názor, postoj a ovlivňuji její směřování, ale bez napojení na zbytek hereckých partnerů a celou inscenaci obecně, jsem jen figurkou plnicí gesta. *“Přirozené jednání souvisí s koncentrací a soustředěním, herec musí vytěsnit ze své pozornosti diváky v hledišti, pouze je periferně vnímá a soustřeďuje se na kontakt a jednání s hereckým partnerem.”¹⁰*

¹⁰ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Str. 17

Faktor strachu prostupující do mého hereckého počínání, parazitující na každém neúspěchu a nezdaru, posilován nesebevědomím a následně vyústěn v unylé existenci na jevišti. Snažím se ho odstranit a dopuju vírou sama v sebe, snažím se vrátit k tomu, o co tady jde a zapomenout na to, že budeme někým hodnoceni. Jakoby každé gesto a každá intonace zároveň prošla skenerem s kontrolkou, zda by případně bylo schváleno, či ne, zda bych prošla. Přemýšlím až moc, dostávám se do smyčky a je to skoro paranoidní, mám pocit, že jsme si svými “úspěchy”, či “neúspěchy” vydobyli místo v kolektivu a tak je na nás nahlíženo i v osobní rovině. Neuvědomuji si, jak moc mě tento myšlenkový tok opakující se několikrát denně brzdí a svazuje, a proto ani nemám potřebu ho zastavit, zvykla jsem si. Když ale nastalo nucené volno v podobě Lockdownu, tyto stavy vyústily v neúnosnou míru a díky odstupu, který jsme kvůli domácí výuce podstoupili, jsem se přirozeně začala stavět do ofenzivy..vlastně do ofenzivy sama proti sobě. Došla jsem k tomu, že potřebuju svůj mindset přenastavit, abych po návratu do školy mohla fungovat jinak. Stalo se. Do začátku zkoušení první diskové inscenace jsem vstoupila sebevědomě a ponořila se čistě do zkoušení bez sebehodnocení. Po kladné zpětné vazbě pedagogů jsem plná energie (která přirozeně prostupovala i do samotného zkoušení) vnímala, jak moc důležitá je lehkost a nadhled.

7 Diskové opojení

Poslední rok jako vyvrcholení v podobě Diskové sezóny nese hodně očekávání. Celé studium jakoby směřovalo k tomuto bodu a vše, co děláte, v podstatě každý zdar i nezdar, do nějaké míry ovlivňuje vaše postavení v dramaturgickém plánu. Když ale pominu tento tlak, který se bohužel dá těžko odmyslet, je to čas, kdy jste sami sobě pánem, kdy víc než kdykoli předtím čerpáte z přítomného okamžiku.

Je těžké nezkazit si toto jedinečné období strachem z toho, co bude. A víc než touhu po prosazení se a nebo takzvaném zazáření, nasávat každý moment z toho, že tvoříme spolu generační divadlo vycházející jeden ze druhého. Tohle už se s velkou pravděpodobností v téhle míře nikdy opakovat nebude, a proto jsem ráda, že jsem nasála všechny ty krásné momenty a na DISK budu vždy vzpomínat jako na srdeční záležitost.

Sestavit dramaturgický plán pro tento typ divadla, je nesmírně těžké. Jedenáct herců, čtyři režiséři a každý by měl mít možnost dostatečného prostoru. Herci pro svou absolventskou roli a režiséři najít kompromis mezi svou představou obsazení a touto okolností. V našem případě můžeme mluvit o štěstí z rozmanitosti, kterou naše tituly skýtaly. Už jen to, že jsme měli možnost mít v repertoáru dvě autorské inscenace, mluví za vše. Ty mohly vzniknout hlavně kvůli kolektivní souhře, u které jsme si dlouho jako ročník nebyli jistí. Vznikla rovnováha mezi tím, kdy se uplatňovalo kouzlo individualit a osobností a kdy naopak bylo třeba potlačit své ego pro celek jako takový.

Pravidelné reprízování umožnilo vzniku zcela novým improvizovaným situacím, hlavně ve zmiňovaných autorských inscenacích (Harlekýn je mrtvý a Instalace-Izolace). Bohužel se s tímto pojí i zpětné sebe analyzování, které pak občas zabránilo svobodné existenci na jevišti, je to něco s čím bojuji neustále. Sebehodnocení, které je ale absolutně kontraproduktivní, protože každá repríza je jiná a závisí na mnoha dalších okolnostech, tudíž svazovat se tím, co bylo předtím a nebylo dnes, je v podstatě absurdní. Samozřejmě mluvím čistě o subjektivním vnímání svého výkonu a ne inscenaci jako takové. Pocit, že to funguje, nebo že jsme objevili něco zcela nového, byl pro mě vždy nabíječící. Paradoxně ale trval daleko kratší dobu, než pocit zmaru a neschopnosti. Zjistila jsem, že když upozadím při procesu zkoušení svůj pocit, že vím “jak”, někde hluboko, aby mě nesvazoval a dovolil odevzdat se tvůrčímu hledání, neznamena to, že ho ztratím. Pokud byl správný, dostaví se během repríz, prostě se objeví. Záměr, který se snažím uměle prosadit ignorujíc přítomné vjemy na zkoušce, bude vždy umělý a dopasovaný. Spontaneita, která vzniká ze situace, bude vždy přirozená. Rozmanitost jednotlivých postav, ale hlavně jednotlivé režijní přístupy nás naučili rychle se aklimatizovat a nesnažit se lpět na něčem, co fungovalo při jiném zkoušení.

7.1 Hrdina západu

Irský venkov, neotesaný a syrový humor, cynické postavy s bolavou duší.

Čtu text a nemůže mi být jasnější jak bude obsazen. Dává to dokonalý smysl, představitelé hlavních postav jako by v něčem zrcadlili své figury. Náš úkol jakožto vdavekchtivých dívek je jiný. Musíme se synchronizovat a fungovat jako sbor, zároveň být ale každá jiná. Zadala jsem si pro toto zkoušení jasný úkol. Ani na chvíli nepovolit, nevypustit ani na jediný moment, musím se proměnit v energický náboj, kterým naplním jeviště.

Na tomhle zkoušení jsme mohli uplatnit a ocenit všechny pohybové a improvizální workshopy a semestr commedie del'arte. Pomohlo nám to najít si k tomuto žánru vztah a cítit se v něm dobře.

Vrhla jsem se do procesu zkoušení s nesvázaností a beze strachu. Bylo třeba do naší situace vždy vstupovat se značnou energií, jen minimální vypuštění by znamenalo rozpad situace.

Fázování souviselo s napojením jedné na druhou. Jsme jako jedna, ale zároveň každá jednáme sama za sebe. Společný cíl v podobě Christyho Mahona (Hrdina západu) nám pomohl synchronizovat naše jednání a do velké míry i zmotivovat si ho. Samozřejmě, že je mnohem snadnější soustředit se po celou dobu zkoušení jen na jednu situaci a pak si v ní být jistý, na rozdíl od hlavních postav, které "táhnou" celou hru a hledání motivací v každé ze situací je mnohem obtížnějším a delším procesem. Šlo ale o celek, kdyby jedna ze situací byla mimo žánr, nefungoval by ani zbytek. Tudíž bylo zcela důležité si ujasnit, o co nám jde a jaké prostředky hledáme a následně volíme.

V tomto případě zkoušení můžu mluvit o tom, že maska v podobě zablácených nohou a špinavých tváří, pomáhala jakémusi uzemnění mé postavy. S kostýmy a líčením jsme samozřejmě začali pracovat až někdy v generálovém týdnu, tudíž počátky v prostoru byly ohmatáváním si, kam až zajít, aby se z pouhých "upišťených holek" stali opravdoví lidé s vlastními tužbami. Psychologizace ale nebyla na místě, a tak jsme prostě s čistou hlavou přišli do prostoru a začali po smyslu situace zkoušet. Temporytmus byl hlavním gró naší situace, pocítili jsme ho, když se nám podařilo se na sebe napojit. Spontaneita byla v tomto případě nejlepším řešením, protože lehkost, kterou tento žánr potřebuje, úzce souvisí s hercovou svobodou na jevišti. Konkrétní okolnosti, se kterými můžu pracovat, jsou důležité pro vstup do situace. Pak ale odvíjíme naše jednání od toho, co se stane na jevišti. Vzpomínám si na herecké hodiny a zastavování uprostřed situace se slovy: „To ale nedává smysl, myslím, že moje postava by tohle neudělala.“ Samozřejmě, že někdy to byl jen stud, z toho co přijde a oddalování, ale mnohdy to byla právě představa v mojí hlavě, která nekorespondovala s tím, co se odehrávalo právě teď. Partnerova nabídka tak byla odmítnuta a podstata samotného zkoušení negována.

Souhra, kterou jsme si za ty čtyři roky vytvořili zde krásně vykryštovala v momentech, kdy se z přijmutím a rozehráním nabídky někoho jiného vystavěl gag, či vytvořila mikro situace, která inscenaci udělala naší.

7.2 Harlekýn je mrtvý

„Já, mrtvý Harlekýn, trvám i po smrti neochvějně na tom, že slunce zapadající za hory je krásné.“¹¹

Společným jazykem se snažíme sdělit a předat něco našeho, poslat dál téma naší generace, i když vím, že s těmito pojmy se musí zacházet opatrně. Neřekla bych, že rozvádíme čistě generační výpověď, spíš ukazujeme náš úhel pohledu na svět, v němž se ocitáme, ve kterém si počínáme a ve kterém se snažíme ukotvit a nalézt své místo. Nejedná se však o explicitní znázornění toho co popisují, jsou to drobné nuance, na které jsme se společnou prací snažili přijít a myslím, že se nám je podařilo v této inscenaci zachytit.

Autorská hra Josefa Doležala vycházela z určité míry z covidové situace. Ne že by samotnou inspirací byla jenom ona nemoc, zato spíš pocity a nálady společnosti, které nás provázely celou epidemií. Znovu se snažíme nalézt své místo, pochybujeme o sobě, o společnosti a o našem místě v ní. Uvědomujeme si pomíjivost všeho, co nám předtím přišlo tak samozřejmé a stabilní. Josef Doležal, autor a zároveň režisér této inscenace, si vybral silný inscenační tým a proto vzájemná souhra jednotlivých složek dopomohla k tomu, aby celé zkoušení proběhlo harmonicky. Ne hladce, ale s pocitem, že vše co děláme a tvoříme (ale také chybujeme a občas tápeme) to vše děláme společně. A tohle pro mě byl vzácný moment, připomenutí si toho elementárního na divadle. Kolektivní tvořivý duch, který vás drží až do premiéry v extázovém oparu. Tato inscenace byla jako čtvrtá v pořadí, završila tak naši Diskovou sezónu s pocitem mladické euforické pořeby “vykřičet” Byli jsme tu!!

Hra byla napsána pro nás, ale s dost velkým prostorem pro změny a otevřená všemu co by mohlo přijít a vzniknout na zkouškách. První část tzv. Commedie dell'arte vycházela z typů, což byl samozřejmě záměr, ale zároveň autor/ režisér spoléhal na kreativitu herců a vymyšlení jednotlivých lazzi (*sériové komediální rutiny, které jsou spojeny s Commedia dell'arte.*). To je založené na gagu, ale hlavně na nabídce partnera, kterou herec rozvíjí dál. Napojenost a koncentrace jednoho na druhého vedla k hravosti a svobodě vytvářet další a další situační humor, který do první části inscenace vnesl uvolněnost a lehkost. V kontrastu s morovou epidemií, která přichází v části druhé, se pomalu černá groteska přelévá v tíživější žánr.

¹¹ SKÁCEL, J. *Vzpomínky mrtvého harlekýna*

7.2.1 Patetické napojení

Přistoupení na tenhle typ zkoušení sebou nese vždy plno otazníku a vědomí, že kroků do prázdna bude víc než těch po rovince. Jak už jsem ale zmiňovala, téma, které je herci blízké a dovoluje mu o něm přemýšlet a neustále se znovu a znovu sám sebe ptát, jak je podhoubím proto, aby mohlo vzniknout něco s přesahem, co má od plytkosti daleko. Hra má dvě roviny, já jsem byla převážně až v té druhé, a proto jsem měla možnost sledovat to, co mí spolužáci vytváří v části Commedia dell'arte. Byl to pro mě herecký koncert, protože většina věcí, které v první části jsou, vznikly z improvizace každého z nich. Mísí se tady pudovost a technika a tato kombinace dělá z jednotlivých lazzi přitažlivou záležitost, která je pro diváka vtahující, ale přiznávám, že mnohdy může být i matoucí. Věcí, které jsou takzvaně “za roh” nebo interním humorem, je tam spousta, právě kvůli pestrosti každého z nich, ale díky tomuto se vytváří svět, který je zcela náš. Je důležité pro mě o tomto psát, i když zde nemluvím přímo o sobě a své zkušenosti, protože tyto momenty pro mě byly inspirativní natolik, že mi daly podněty pro další práci.

Všechny postavy byly hrubým náčrtem a bylo potřeba jim vdechnout život. To by ale nešlo bez toho, aniž bychom vycházeli jeden z druhého, jako příklad uvedu jednu z repríz, kdy jsme byli pozváni na festival v Bělehradě. V podstatě se dá říct, že vznikla trochu jiná inscenace. Jestli je to dobře nebo špatně, nechám na režisérovi, co ale vím je, že ten pocit, který jsme zažili, byl magický. Byla to mezi námi nezkrotná souhra, která mohla klidně nést název “Kdo z koho”, ne však v pejorativním slova smyslu. Základem improvizace je nikdy nenegovat partnerovu nabídku a ta byla vždy přijata. Jedna ze situací je scéna s hrobníky. Harlekýn přichází na morové pohřebiště a střetává se s cynickými hrobníky, kteří rýmují a prozpěvují, zatímco ošacují mrtvolu, s cílem získat nějaký “poklad”. Postupem by nás všechny měli dostat do masového hrobu, samozřejmě v určitém čase. V Bělehradě, ale z neznámých důvodů tato situace časově nevyšla a tak hrob zůstal skoro prázdný. Místo paniky vznikla organicky úplně nová situace, kdy se začalo vstávat z mrtvých. Jedna z dalších byla, když Pantalone po nákaze umírá a já, jakožto pohřební služba, spolu se svou spolužačkou Nikol Heinzlovou, máme jeho mrtvolu zvednout do nákupního košíku a zbavit se jí. Základem gagu bylo samozřejmě to, že je moc těžký a nemůžeme ho unést. Na jedné ze zkoušek jsme se dohodli, že nám pomůže jeden ze spolužáků, a bychom ho vůbec uzvedly. To co se ale stalo v Srbsku, bylo v podstatě tahání červené řepy. Postupně se přidávali další a další spolužáci, což gag vlastně teprve stvořilo. Sedm lidí tahajíc jedno bezvládné tělo, nenapadlo by mě, že tato akce by mohla bez nazkoušení fungovat. Jsem si vědoma, že nás poháněla a nabíjela místní atmosféra a kouzlo festivalu, či jiného prostřední. Ale byla to souhra, byli jsme hráči, co jsou jeden organismus, neexistovala žádná forbína a tyto momenty je třeba hýčkat.

7.2.2 Konkrétnost a přesnost

Druhá část, ve které jsem hrála postavu Kristýny, se odehrávala v jiném světě. Ve světě bez iluzí na okraji společnosti, kde se základní lidské potřeby uspokojují hned teď a tady. Děj byl situovaná do hospody, nebo spíš pojízdné boudy, která stála na bývalém parkovišti, místo kde se přeživší potkávají na panáka.

První zkoušení v prostoru bylo rozpačité, protože ani sám režisér nevěděl, v jakém žánru bychom se měli pohybovat, na rozdíl od první části, která byla žánrově jasně uchopená a postavy z *Commedie dell'arte* dané. Zde jsme měli nad hlavami velké otazníky a museli to objevit společně. Moje postava Kristýny se proměňovala stejně jako text takový, ze začátku to byla prostitutka, pak žena co přišla kvůli morové epidemii o dítě. Po neustálých textových úpravách a škrtech najednou nedávala smysl ani jedna z možností a tak jsem opravdu začala tápat a obecně existovat v prostoru, kde jsem se cítila nekomfortně. Přemýšlela jsem a snažila se zkusit různé možnosti a polohy, ale nepřicházela jsem na nic konkrétního, co by mi pomohlo v mimoslovním jednání a třeba samotné motivaci, proč do prostoru přijít. Blížili jsme se pomalu generálovému týdnu a já jsem se pořád plácala mezi prostitutkou a plachou holkou a snažila se najít nějaký kompromis. A pak přišla Martina Preissová a rozmotala to zamotané klubko stylizací a motivací a pomohla nám najít cestu ven. Řekla mi, že nad mou postavou přemýšlela a myslí si, že by rozhodně měla mít brýle. Začaly jsme se o tom bavit a ona řekla, jak ji vidí a koho jí připomíná. Díky této konkrétní představě typu člověka, která mi nebyla neznámá, jsem dostala nový vítr do plachet. Díky tomu jsem mohla dát své Kristýně plnohodnotný příběh. Uťáplá naivní holka, co natrefí na muže (Petr Matyáš Cibulka), do kterého se zakouká i když on ji má jen pro zábavu. Ve své zamilovanosti by pro něj udělala cokoli a tak se nechá ponížovat, nehne se od něj ani na krok. Brýle pomohly dotvořit a zkonkrétnit tuto postavu hlavně díky tomu, že ji zbavili jakéhosi sex appealu, který v rámci mého kostýmu (obeplý třpytivý overal) chtěl nechtěl házel dojem lehké dívky.

Tato okolnost nevznikla z jakéhokoliv impulsu při zkoušení. Vzešla z venku a v podstatě skrz fyzické jednání, které bylo zkonkrétnění na základě typu. Ale díky této povrchní zkratce -brýle rovná se introvert, šprt, útáplejší tišší člověk- jsem najednou věděla, jak se v prostoru pohybovat a repliky, které byly většinou obecnými pravdami, se mi začaly říkat lehce a přirozeně. Jak už jsem zmiňovala v kapitole *Za sklem*, vybarvit postavu zvýrazňovačem a osahat si její hranice, je pro mě svobodnějším procesem tvorby, než opatrně udělat náčrt tužkou pod touhou být pravdivý.

7.3 Instalace/Izolace

Kolektivní autorská inscenace, která vzešla z improvizací. Inscenace ve které všichni celou dobu na jevišti navzájem prolínáme svá alter-ega a řešíme “palčivé” problémy naší generace. Forma nadsázky a specifický humor spojený s přesností fázování a temporytmu, jsou hlavními režijními rysy Hermana Čolka. V podstatě jsme na tématu, či tématech začali pracovat online, když ještě kvůli covidové situaci nešlo školu navštěvovat. Logicky jsme tedy vycházeli z jakési odloučenosti, samoty, izolace. Každá z postav v sobě nesla nějakým způsobem určitý druh izolace, či samoty, čemuž přispívala i scénografie, ale bylo to spíš všudypřítomné téma, které nikdy nebylo verbalizované. Postavy zde byly občas karikaturami sebe sama a povrchnost jejich problémů jim nedovolovala onu samotu pocítit.

Měli jsme několik schůzek, kde jsme řešili témata, ale hlavně jednotlivé charaktery, které měly být do určité míry postavičkami. Každý měl v tomto ohledu volnou ruku. Následovalo soustředění, kde jsme různými improvizacími cvičeními hledali, jestli to, co jsme si vymysleli u stolu, funguje i v prostoru. Někdo objevil zcela novou polohu a někdo jen našel charakterotvorný detail, od kterého se odrazil při začátku zkoušení.

7.3.1 Tápat pak nalézat

“Ale i když jsou tvůrčí představy nezávislé a mění se samy o sobě, i když jsou plné citů a tužeb, nesmíte si při práci na roli myslet, že k vám přijdou zcela hotové a dokonalé. Nepřijdou. K jejich zdokonalení, k tomu, aby dosáhly výraznosti, která by vás uspokojovala, bude zapotřebí vaší aktivní spolupráce.”¹²

Adéla Vyndaná vznikla z mé představy a také touhy si zahrát něco doposud nového. Měla jsem před sebou obraz lidí, nebo situací, které mě inspirovaly k vytvoření této postavy, vlastně takovou mozaiku. Původní představa se ale samozřejmě proměňovala a musela jsem přijmout fakt, že lpět na něčem, co nekoresponduje s dějem, nebo spíš není dramatické, musím pustit. Celé soustředění bylo vlastně hledání, co budeme tedy vlastně dělat a jestli jsme schopni pracovat tímto způsobem. Zpětně těch pár dní hodnotím velmi plodně, i když tehdy mi to asi tak nepřišlo. Vytvořili jsme dvojice a snažili se napsat dialog, který jsme zároveň museli zpracovat. Myslím, že se žádný nakonec nepoužil, ale rozhodně to byl trénink na nadcházející zkoušení. Zapojit svou kreativitu a stát se tvůrcem, přinést své nápady a témata a otevřít se všem možnostem, to jsou základní aspekty, bez kterých bychom nevytvořili ani základní kostru.

¹² ČECHOV, M. *O herecké technice*. Str. 153

Začátek zkoušení v Disku byl velmi nepříjemný. Smířit se s tím, že člověk bude nějakou dobu trapný, ale nesmí to vzdát a jít přes to, není lehký úkol. Být vtipný a vytvářet humor, je strašně ošemetná věc, když se o to herec usilovně snaží a bere se vážně, vyjde z toho pouze křečovitě trapno. Pokud to ovšem není na druhou a je to záměr, což se v této inscenaci také dělo. Ne každý má tu přirozenost a pohotovost situačního humoru a tak na začátku bylo opravdu těžké nepropadat skepsi a nesrovnávat se. Bylo to nahoru dolů, některé zkoušky byly kreativní a vzniklo tolik dobrých věcí, od kterých jsme se mohli odrazit dál, jiné dny to byl jen pocit zmaru, ale to k formátu jako byl tenhle neodmyslitelně patří. Tápání bylo dlouhé, a proto jsem měla často pocit, že musím svůj charakter ještě změnit. Nejistota, která mě provázela, se ale neustále střídala s nadšením a když náhodou dobrá zkouška přinesla ovoce, byl to pocit k nezaplacení. Začala jsem si být jistější a odváznější v tom, kam až můžu zajít. Cítila jsem, že jsem si byla jistější v hlase a v celém těle, jako by každý pohyb byl suverénnější a tudíž i pravdivější. Počáteční figurka se začala proměňovat v reálného člověka, jehož problémy na venek možná působí absurdně, ale jeho doopravdy tíží.

7.3.2 Síla repríz

Každý herec potřebuje publikum. Je to kyslík, který ho pohání vpřed na jevišti a dovoluje mu rozzívat jeho příběh. Když se ale jedná o komediální žánr, kde je smích zcela zásadním projevem úspěchu, jeho absence může být pro herce zdrcující. V této inscenaci fungovaly takzvané výstupy, každý z nás měl svůj vlastní, který si většinou i sám napsal. Což znamená, že když necítíte odezvu, nezpochybňujete jen svůj výkon, ale i text, či námět jako takový. Na začátku inscenace mám monolog, který jsem napsala na základě improvizace, kdy jsem se snažila přidat do dialogů svých spolužáků (nutno podotknout, že to byli pouze kluci), ale vůbec mě neposlouchali. A tak jsem v rámci své postavy, lehce přehnané a teatrální slečny, hystericky zařvala, abych si vzala pozornost. Tuto situaci jsme fixovali a já jsem následně dopsala text, který pojednává o tom, že má postava “Má co říct”. Potřebuje prostor a pocit, že ji někdo poslouchá a může se tak svobodně vyjádřit. Stal se z toho vlastně takový leitmotiv. Bylo to ovšem nadsazené a tak divák sice mohl cítit empatii či sympatizovat s mou postavou, ale pořád tam byl prostor pro zlehčení, či smích. S touto částí jsem nikdy neměla problém, protože jsem ani necítila potřebu hlasitého smíchu z publika, či jakoukoliv reakci. Druhý výstup, ale naopak reakci potřeboval, nebo ji možná potřebovalo jen mé ego. Byl to dialog o tom, že se svět řítí do záhuby. Dialog parodicky podaný v tom slova smyslu, že se jednalo jen o povrchní informace bez kontextu. Bylo důležité, aby byl proveden technicky správně, jako dodržovat temporytmus a fáze. Zároveň bylo potřeba abych opravdu vše co říkám, myslela vážně, jakkoliv směšné, či absurdní to bylo, vyznění už bylo jen na divákovi. Při zkoušení jsem z této situace měla dobrý pocit a byla si v ní jistá, ale první reprízy ukázaly, že je něco špatně. Odezva téměř nebyla a já

jsme přirozeně začala pochybovat o celé postavě a svém místě v inscenaci. Rozhodla jsem se, že si tuhle situaci musím před každým představením projet sama na učebně, bylo nutné, abych si v ní byla jistá a nemusela myslet na text. Dělal jsem to několik repríz, než se to usadilo natolik, že si stačilo před představením jen projít text. Díky tomu jsem ale získala jistotu a mohla se soustředit čistě na “hraní” a na situaci jako takovou, necítila jsem pak svázanost textem ani jsem nemusela myslet na pauzy, a tím tak ze situace vypadávat. Dokonce jsem začala cítit, že se na ni vyloženě těším, že se těším, co nového zase přinese. Předtím jsem vždy měla divný pocit v břiše a cítila nervozitu a stres nebo hlavně spíš tlak, aby to tentokrát vyšlo. Lidé se jako mávnutím proutku smáli a já jsem pocítila úlevu, ale taky pocit, že čím přesnější budu, tím si můžu dovolit být daleko “větší”.

Zpětná vazba pro tvar jakým byla Instalace/Izolace, je zcela zásadní. Díky návštěvě pedagogů a jejich podnětům a dojmům, jsme získali pocit, že jsme dosáhli jakéhosi přesahu a nejedná se pouze o satiru, která je spjata s určitým věkem. Přesto v den premiéry, jakoby neexistovala důležitější věc, než obstat a obhájit si tento počin. Nervozita, které jsme “dosáhli” byla natolik otupující, že jsme si nedokázali představit, jak budeme schopni hrát. Tento proces se nějakou dobu opakoval, samozřejmě u každého v jiné intenzitě. Úplně neodezněl nikdy, ale stal se daleko snesitelnějším. Když s tím herec umí dobře pracovat, dokáže ho to udržet v jakési koncentraci. Když ne, může ho to pohltit natolik, že se začne pozorovat zvenku a hodnotí každý svůj pohyb, či intonaci, kterou následně vyhodnotí jako špatnou a po zbytek představení jen odříkává text a dodržuje aranžmá. Síla repríz ale ukázala, jak moc je inscenace naše a svoboda, kterou to přináší nám dovoluje jít za hranice nazkoušeného.

7.4 Netrpělivost srdce

„Copak to opravdu nechápete? Nebo to jen nechcete pochopit? Vyznala se vám, nabídla se vám! A vy jste jí neodpověděli. Proč jí nedáte trochu naděje? Proč jste k ní tak krutý? Proč ji necháváte čekat? To ubohé, nevinné dítě!”¹³

Netrpělivost srdce, netrpělivé a unáhlené, mládí, které touží po lásce, konvence, které nařizují a svazují a nakonec jedno významné Ne!, které nikdy nebylo vyřčeno nahlas. Je špatné toužit po tom být chtěný, cítit se užitečný a nebo se snad zamilovat? Jak moc zaslepení můžeme být, když se jedná o naše blízké, kam až zajít, abychom ochránili ty, na kterých nám záleží nejvíc.

¹³ ZWEIG, S. / HLINĚNSKÁ, M. *Netrpělivost srdce*

Upřímně přiznávám, že jsem nebyla k tomuhle zkoušení ze začátku dvakrát vstřícná. Bylo zde dost aspektů, které napomohly k tomu, abych do celého procesu zkoušení vstoupila lehce skeptická a možná se dá říct i zklamaná. To jsem si ale nepřiznala a přes své zraněné ego jsem nasadila masku nedůvěry. Vzhledem k tomu, co vše vyjmenovávám je jen kupodivu, že celá věc dopadla tak dobře. Jestli ale bylo reprízování tak svobodné a obohacující, jako u jiných inscenací, je už věc další.

Rozporuplnost, která celým zkoušením postupovala, byla ovlivněna především rozdílnou vizí inscenačního týmu a herců (samozřejmě ne všech). Příběh jako tento, kdy sledujeme osud hlavního hrdiny, který hledá své místo ve společnosti i ve světě, najednou poznává, co je to někam patřit, co je to být žádaný a důležitý a pod těmito pocity ztratí schopnost říci ne- je opravdu nadčasovým, a i když je děj zasazen těsně před vypuknutím I. světové války, je v něm téma, které nebude lidem cizí v žádné době, ať už se jedná o jakoukoli společnost. Prosazují teorii, že téma, které je stále aktuální, je třeba zasadit do aktuální doby, nebo řekněme do jakéhosi bezčasí, myslím, že jen tehdy divák mladšího věku, nebo prostě divák, který není z divadelního prostředí, může připustit a prožít určitý druh ztotožnění. Není to samozřejmě dogma, je to jen můj pocit, který vnímám já jako divák nikoli jako herečka. Reflektovat dobu, či měnit úhel pohledu na věci již prožité, chtít otisknout kus sebe, to jsou důvody, proč vybírat hry, jež nejsou současné. Když koukám na evropské divadelní školy a jejich absolventské představení, mám pocit, že z toho cítím mladost, touhu chtít něco sdělit, něco vytvořit. Ideál, který se už v profesionálním divadle mnohdy vytrácí, je zde všudypřítomným a tolik živým. A proto vnímám jako promarněnou příležitost, že tady se tak nedělo, i když si uvědomuji, že to co teď píšu je tak trochu sobecké.

Výprava a hudba jsou dvě kategorie, které dotváří jakousi atmosféru, pomáhají divákovi určit, jak číst jednotlivé věci, najít k nim klíč. V tomhle ohledu jsme se drželi při zdi, snažili se znázornit dobu, ve které příběh vznikl a konvence s ní spjaté a to vnímám jako velkou škodu.

7.4.1 Ilona a její cesta

V drammatizaci, kterou jsme měli k dispozici, měla postava Ilony větší prostor než v románu samotném. Sestřenice, jež se rozhodne starat o chromou Editu pod příslibem věna. Vyložili jsme ji jako Femme fatale, která uhrane hlavního hrdinu a vzbudí v něm mylný pocit oboustranné náklonnosti. Tato okolnost, která je pro zbytek děje naprosto klíčová, může na první dobrou vzbuzovat pocit jakési záměrnosti a zlého úmyslu. Ilona se nám tak může jevit jako smyslná žena, co si hraje s muži. Jsem ráda, že jsme se rozhodli hledat ale něco víc. Vznešenost a noblesa byly pro mě jedny z prvních úkolů, které byly sice velmi obecné, ale pomohly mi, abych si v těle ujasnila základní postavení, či jak se vůbec v prostoru pohybovat (nutno podotknout, že scénografie se skládala z kovové konstrukce, která měla po obou stranách úzké dřevěné schodiště). Když jsem si takzvaně ohmatala, jaké pohyby si můžu dovolit a co už je případně moc, dodalo mi to svobodu a taky jakýsi

souhlas rozvíjet její vnitřní svět. Zažívala jsem zvláštní pocity, necítila jsem jistotu ani přesvědčení, že znám klíč. Jen jsem intuitivně věděla, že dychtivost a chtíč nejsou pro Ilonu zásadními pocity, kterým by podlehla. Snažila jsem se hledat směr kudy se vydat. Věděla jsem, že má postava je takovou spojnicí, která propojuje jednotlivé situace a tudíž bylo velmi důležité, vstupovat do každé ze situací stejně energicky, ale v rámci konvencí, které se pro její společenskou třídu hodí. S tím se také pojí určitá schopnost zachovat si vždy dekorum, i když se toho uvnitř děje spousta. To byl pro mne jeden z nejtěžších úkolů, jak už proto, že v osobním životě jsem velmi impulsivním člověkem, který často dřív jedná než myslí a má problém skrývat emoce, tak také proto, že i ve svém hereckém projevu se občas zbytečně snažím zahrát několik věcí najednou. Když se ale při zkoušení propojilo racionální s fyzickou stylizací, došlo k propojení a podařilo se mi dosáhnout jakési lehkosti, která mi pomohla překonat situace, které bych za jiných okolností zbytečně herecky fatalizovala a psychologizovala.

Místnost patří jí, není to však záměr, je to fakt...je ale možné aby to žena netušila...aby netušila, že všechny pohledy patří jí. Jak k tomu tedy přistoupit, dělá to člověka domýšlivého či pouze upřímného k sobě sama a bez falešné přetvářky nevědomosti. Je dovoleno flirtovat aniž pak zamýšlet něco dál? Nezávazný flirt jako pobavení či navázání příjemné konverzace v osamělosti? Dělá to z ženy krutou a nabubřelou? A jestli ano, ptám se proč? Muž si tyto otázky nepokládá nebo mu nejsou pokládány. A co to tedy znamená? Tento myšlenkový tok mi proudiv v hlavě neustále. Když jsem vcházela na scénu, dlouho jsem si nebyla jistá, co vlastně chci sdělit. Je důležité postavu vnímat kontinuálně, jako celistvou bytost a znát její příběh, mít pro něj pochopení. Pak tedy není nutné ho v každé situaci ukazovat a snažit se ho odehrát za každou cenu. Seznámení se s dobovým kontextem a vlastně celým příběhem, mi pomohlo pochopit, proč Ilona jedná nebo lépe řečeno setrvává v podmínkách, které pro mladého člověka plného života a ještě k tomu zamilovaného, nejsou ničím šťastným. Díky tomu jsem měla možnost svobodněji rozehrávat jednotlivé situace a pohybovat se sebevědomě i v těch, kde jsem neměla moc prostoru, ale musela v nich existovat. Dlouho jsem ale nemohla přijít na to, jak si nemůže nevšimnout toho, co k ní A. Hofmiller cítí. Pokud bych to tedy viděla, ale jen přihlížela, byly by všechny moje "milé" gesta a reakce směrem k němu flirtem a tudíž by to změnilo celý charakter. Pak jsem si ale uvědomila, že vůbec nevnímám jak moc je zamilovaná ona sama. Miluje svého snoubence a vše dělá proto, jen aby už zanedlouho mohla být s ním, bylo těžké na tuto důležitou okolnost nezapomínat, když snoubenec není po celou hru přítomný a v podstatě se jeho existence vyjeví až na konci. Když jsem si ale toto uvědomila, došlo mi, jak snadno přehlédnutelné mohou být "signály" A. Hofmiller směřem k ní. Tyto vnitřní procesy se dostavily postupně a samovolně, cítila jsem, že musím jít jiným směrem, necítila jsem však stres ani tlak, že nestihnu včas najít kdo Ilona vlastně je. Tento klid mi pomohl užít si hledání a poznávání, jak vnímá celý příběh ona.

Samotné reprízování ale nebylo tak inspirativní jako u dalších inscenací. Podle mého názoru to úzce souvisí s tématem, které jsem zmiňovala hned na začátku a to je, jakési neztotožnění se s interpretací a

tudíž ani nelze říct, že jsme pocit'ovali, že je to "naše" a měli chuť se za to bít. Naplňovali jsme předem vymyšlenou formu, což vůbec nemyslím hanlivě. Stylizace, kterou režisérka Monika Hliněnská zvolila, mě naopak bavila a přišla mi správnou volbou. Lehce groteskní situace a pohybové repetice a tak dále, byly vlastně jednou z mála věcí, které dělaly inscenaci "svou". Ale míra soustředění na dobové konvence, převažovala nad svobodou objevovat nové a neprobádané. Jsem si vědoma, že srovnávat podobu repríz s autorskými inscenacemi není zcela fér, protože jejich vznik a vklad každého z nás byl natolik specifický, že je přirozené cítit větší emocionální vazbu a euforii z každé další reprízy. To, co ale chci říct je, že narážíme na paradox, a to proto, že ve studentském divadle inscenuje text, který je téměř sto let starý, ale je vybrán, protože má stále co říct... Tudíž je nadčasový. My jej ale necháváme tam, kde je a přes obraz Franze Josefa, dobové uniformy a přítomnost blížící se I. světové války, jaksí zapomínáme, o čem jsme se vlastně rozhodli hrát, co je podstata samotného textu.

8 Kdo jsem? Nebo spíš, kým bych “měla” být?

Schází se dvanáct lidí v jedné malé černé místnosti, každý odjinud a každý s jiným očekáváním. Neočekává se od nich přátelství, ale spolupráce. Snaha o vytvoření kolektivu, snaha o propojenost na jevišti, snaha otevřít se a poznat se při tvorbě. Trvá to, trvá to dlouho a pro netrpělivého člověka jakým bezesporu jsem, je tento čas neúnosný a vrhá mě do pocitů skepse a smutku. Když si začínám zvykat, že “tak to prostě je”, stane se jako mávnutím kouzelného proutku to, na co jsem tak čekala. Stane se kolektiv, utvoří se. Na otázku Jak? Odpovědět nelze. Drobné nuance, které citlivost každého z nás zachytává ve vzduchu a zpracovává po svém, chtějí bezesporu svůj čas a když konečně přišel, nechci ho kazit otázkami.

Vnímám obrovskou proměnu Romany, která přišla na DAMU a té, která odešla. Snažím se zpětně vybavit určité momenty a zjišťuji, že to, co mi celou dobu tak moc vadilo a to to, že mi neustále někdo říkal kdo jsem a že mě má přečtenou, byla jen snaha vymezit se za každou cenu. Hledala jsem se a snažila si vytvořit jakési pevné hradby, které byly většinou fatálními a to v tom slova smyslu, že jsem se potřebovala vymezit, abych zjistila, co opravdu považuji za důležité a co teď zpětně hodnotím jako pouhou pózou. K mnoha věcem, které jsem si nechtěla sama přiznat a byly mi “podsouvány”, jsem sama dospěla a naučila se je přijmout jako součást sebe, i když přiznávám, že to nebylo lehké. Jako například to, že mé ego není úplně malé, a že mi mnohdy nepomáhá k tomu, abych se mohla posunout dál. Díky přirozenému procesu smíření a přijetí jsem zjistila, že zásadním rozdílem mezi devatenáctiletou Romanou a tou čtyřicetiletou je ten, že se nebojím nahlas říct, že ani teď nemám tak úplně jasné pojetí Kdo jsem. Ale vím, kým bych chtěla být. DAMU mi ukázala možnosti a jakýsi směr. Ale teprve lidi, které jsem zde mohla potkat, mě inspirovali a obohatili a nebo právě naopak ukázali, kým se stát nechci. Díky tomuto intenzivnímu studiu a ponoru do sebe sama, naučení se tolerance a umění se otevřít jsem zjistila, co chci a nechci od divadla, ale i od života. Na druhou stranu jsem zjistila, že jsem daleko víc zranitelnější a citlivější, než když jsem nastoupila do prvního ročníku. Tehdy jsem byla se sebou daleko víc v souladu. Jako bych povrchní stránku věci v divadelním, nebo spíš obecně hereckém světě vůbec nevnímala. Řekla bych, že to do jisté míry souvisí se sebevědomím, ale může se stát, že v jistém ohledu ho naberete a jinde ztratíte. Proto je pro mě nesmírně důležité najít balanc nebo rovnováhu, která mě naučí nejít z extrému do extrému, ale přiznávám, že psát o tom, je daleko jednodušší než to aplikovat v praxi.

V mé kolonce “Tím kým bych chtěla být” rozhodně není místo pro zášť, závist ale hlavně jedno nekonečné srovnávání. Je to, ale bohužel pocit, který už od začátku prvního dne studia, chtě nechtě poletuje nad hlavami všech studentů. Dlouho trvá, než si ho připustíme nebo uvědomíme. Nikdo z nás přece nechce závidět a do hlavy nám je vtkloukáno, že každý jsme přeci originál, tak proč se

srovnávat. Ale realita je trochu jiná, je těžké nepodlehnout pocitu, že ten druhý je lepší a tudíž já jsem automaticky špatný, když úkoly a zadání jež máme plnit, jsou pro všechny stejné.

Sleduji svoje spolužáky, jak předvádí etudy, které jsme dostali za úkol, dělá se mi zle od žaludku, všichni jsou vtipní a mají pointu. Zvedám se a cítím, že mi píská v uších, postavím se do prostoru a ruce začnou něco samostatně předvádět, jakoby mi ani nepatřily. Stanou se samostatnou jednotkou a já jsem jen tichý pozorovatel, vím jen to, že kdyby to byla etuda na abstraktní znázornění čehokoliv, asi bych byla nejlepší. Zadání ale bylo naprosto konkrétní a to, vymyslet etudy ve sprše, náš ranní rituál sprchování. Nabízí se nekonečno možností jak situaci rozehrát, já asi ale samozřejmě vymyslím něco, co rozehrát absolutně nejde a tak začínám předvádět milion akcí najednou. V publiku je ticho a já cítím, jak se mi krev vhnání do hlavy, sedám si zpátky k ostatním a přeji si to udělat znovu a líp. Do prvního ročníku nás přijali čtrnáct, nastoupilo nás o jednoho míň, věděli jsme, že v tomhle počtu asi neskončíme, nebo respektive nám to bylo nenápadně podsouváno hlavně od starších studentů. Byl to takový všudypřítomný strach, který ale nikdo nevyslovil nahlas. A proto každá zkažená etuda, každý nezdar se počítal a srovnávání tak nabíralo na intenzitě. Po čtyřech letech sedíme v Diskové šatně, nostalgicky vzpomínáme a na řadu přijdou zmiňované etudy. Postupně z každého vyjde to stejné, stejné pocity, podobné “trauma” a všichni se shodneme, že teď už by to bylo asi jiné, ale nikomu se do toho znovu nechce. Je to tedy sebevědomím? Nebo jistotou, kterou v sobě máme, myslím tedy to, jak moc se známe a tudíž je nám do určité míry komfortní před sebou zkoušet a objevovat či ztrapnit se. Nebo jde čistě jen o to, že tehdy převládal strach z toho “kdo půjde z kola ven” a to bylo paralyzující? Myslím, že požadavek smíchu a gagu je ta část, která je tím děsivým faktorem a možná i nevědomky herce svazuje. Ale i to je věc, která se těžko srovnává a i tak je srovnávána. Tenhle herec byl vtipný a tenhle už ne, nemá v sobě komediální potenciál, to jsou všechno subjektivní dojmy, stejně jako prohlášení “To je dobrá herečka”. Ano, dle mého názoru je to dobrá herečka, stejně jako dle mého názoru byl tento výstup velmi vtipný a dobře vystavěný. Nepíšu to zde, abych si pofoukala zranění, nebo se vypsala ze svých křivd, naopak. Píšu to hlavně pro sebe, abych se smířila, že porovnávání a hodnocení budeme celý života a je jen na nás, jak to budeme vnímat a přijímat. Když jsem se jednou zeptala jednoho ze svých spolužáků, který dělá hudbu, jestli si myslí, že je dobrý zpěvák, suverénně mi odpověděl, že ano. Udělala jsem z toho vtip a říkala mu, že tohle přece nemůže říct tak jistě a ještě sám o sobě. Odpověděl mi, že pokud nebude věřit, že je dobrý, tak dobrým ani nebude. Před dvěma lety bych nebyla schopná říct, že jsem dobrá herečka, přišla bych si domýšlivá a hlavně by se mi před očima promítaly obrazy stovky lepších hereček.

Sedím na pohovce ve svém pokoji, na stehnech položený počítač, zvedám od něj oči a snažím se přemýšlet o tom, co jsem právě napsala. Pochybuji neustále, občas propadám skepsi či podléhám strachu, vím, že stále toho hodně nevím a s každým dalším zkoušením začne tento kolotoč nanovo. Ale nadechnu se a řeknu si: “Jsem dobrá herečka,, , a proto můžu před každým představením vstoupit na jeviště a těšit se z toho.

Závěr

Hodnotit svůj vývoj a proměnu, jak už hereckou či lidskou, je pro mne něco velmi nepříjemného a do jisté míry i stresujícího, avšak jsou určitá témata, která mě při psaní této práce znovu donutila přemýšlet o věcech, které jsem do té doby vnímala jako samozřejmost. Ponor do mého mladšího já mi poskytl položit si otázku, co jsou pro mne ty nejzákladnější pilíře při zkoušení, či samotné existenci v divadelním prostředí. Je to sounáležitost a ansámblovost. Věřím, že i ten nejkreativnější a nejcitlivější herec může vyhasnout v prostředí, kde není možnost napojení, či možnost vzájemného růstu. Dialog, který je tak zásadní pro společnou tvorbu, je třeba hýčkat a budovat, jen tak můžeme vytvářet inscenace, kterým věříme a tudíž se v nich na jevišti pohybujeme s jakou si samozřejmostí a lehkostí. Pak je možné mluvit o autenticitě a pravdě. Chtěla bych si zde odložit zprávu pro své budoucí já. Nepropadej skepsi a bezradnosti, ta přijde při každém dalším zkoušení, ale bez tlaku a při trpělivém hledání se pocit propojenosti dostaví, ať už během zkoušek či repríz, na tom už nezáleží.

Často hledám odpověď na otázku, proč dělám divadlo a co mě na něm fascinuje, je to touha poznat sebe sama? Poznat člověka, který sedí naproti mě nebo pochopit fungování společnosti? Thomas Ostermeier v jednom z rozhovorů říká, „*Dělám divadlo proto, aby pochopil, kdo je člověk*”,¹⁴ takhle odpověď mě uspokojuje a naplňuje zvláštním klidem, dodává mi kuráž a odhodlání. To mi prozatím stačí.

¹⁴ OSTERMEIER, T. *Divadlo ztratilo hrdost. (Divadelní noviny)*

Použitá literatura

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: KANT, 2014. ISBN 978-80-7437-141-7

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera*. Praha: KANT, 2014. ISBN 978-80-7437-146-2

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Thomas Ostermeier-Divadlo ztratilo hrdost*, Divadelní noviny 2019

VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností*, Praha NAMU, 2018. ISBN 978-80-7331-454-5

VOSTRÝ, Jaroslav. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*, Praha KANT, 2018. ISBN 978-80-7437-261-2

STANISLAVSKIJ, K.S. *Moje výchova k herectví*, Praha Athos, 1946. ISBN 231070053862

LUKAŤSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*, Praha 1978

ČECHOV, M. *O herecké technice*, PRAHA KANT, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4