

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ohledávání vlastní herecké metody

Marie Machová

Vedoucí práce: MgA. et MgA. Lukáš BRYCHTA, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Theatre faculty

Dramatic arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

Searching for my own acting method

Marie Machová

Thesis supervisor: MgA. et MgA. Lukáš Brychta, Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem:

Ohledávání vlastní herecké metody

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Marie Machová, podpis

Abstrakt

Bakalářská práce *Ohledávání vlastní herecké metody* je pokus o shrnutí mého osobního hereckého vývoje. Je to subjektivní reflexe od úvodu do tématu, dále začátku zkoušení až po pravidelné reprízování. Vytvářím si své vlastní herecké metody/postupy? Z jakých zkušeností vycházím? A je něco finálního, konkrétního, co se dá nazvat metodou?

S pomocí reflexe osobní tvůrčí zkušenosti, praktického využití na zkouškách (konkrétně inscenace *57'12"* a *Climax*) a prostřednictvím studia literatury za pomoci režiséra Lukáše Brychty se pokouším celistvě obsáhnout svůj vývoj.

Nic není jasně určeným pravidlem, nic není nutností. Vše je subjektivní a neustále proměnlivé, herecké postupy jsou nikdy nekončícím vývojem.

Abstract

The bachelor's thesis *Searching for my own acting method* is an attempt to summarize personal acting development. It is a subjective reflection from the introduction to the topic, from the beginning of rehearsing to regular repetition. Do I create my own acting methods/procedures? What experiences am I based on? And is there anything final, concrete, that can be called a method?

With the help of reflection on personal creative experience, practical use in rehearsals (specifically the productions *57'12"* and *Climax*) and through the study of literature with the help of director Lukáš Brychta, I am trying to comprehensively encompass my development.

Nothing is a clearly defined rule, nothing is a necessity. Everything is subjective and constantly changing, acting procedures are a never-ending development.

Obsah

Úvod	1
1 Proč postava	2
1.1 MÉ VNÍMÁNÍ POJMU POSTAVA	2
1.2 POPIS ZKOUŠENÍ OBOU INSCENACÍ, NA KTERÝCH BUDU ZKOUMAT SVOU HERECKOU METODU	3
1.3 ROZDÍLNÉ HERECKÉ METODY – METODA „STANISLAVSKÉHO„	6
1.4 ROZDÍLNÉ HERECKÉ METODY – METODA JACQUESE LECOQA	7
2 Prameny postavy	9
2.1 ZAČÁTEK ZKOUŠENÍ - IMPROVIZACE	9
2.2 CHYBAMI SE ČLOVĚK UČÍ	11
2.3 HEREC A REŽISÉR	11
2.4 NEUSTÁLÉ HLEDÁNÍ	12
2.5 NAZKOUŠET AUTENTICITU	12
2.6 AUTENTICKÝ TROJÚHELNÍK	13
3 Oživení postavy	15
3.1 NEDOSAŽITELNÝ IDEÁL	15
3.2 ODPSTUP NEBOLI METODA ZAPOMÍNÁNÍ	15
3.3 PRVNÍ DIVÁCI	17
3.4 PREMIÉRA	17
4 Přátelství s postavou	19
4.1 PŘÍPRAVA PŘED PŘEDSTAVENÍM	19
4.2 PRÁCE SE STRESEM	20
4.3 VŽDY ZNOVU A POPRVÉ...	21
4.4 ... ZÁROVEŇ NEZMĚNĚNÉ	22
4.5 SEBEREFLEXE	23
5 Závěr	25

Úvod

Svou bakalářskou práci jsem se rozhodla napsat na téma Ohledávání vlastní herecké metody z toho důvodu, že mi přišlo zajímavé a dostatečné na takto krátkém textu něco osobního zkoumat. Pro autoetnografickou rovinu jsem se rozhodla proto, abych mohla uzavřít, jak titulově, tak právě i myšlenkově, osobně a nějak celistvě, své bakalářské studium na Katedře alternativního a loutkového divadla, obor herectví.

Téma představím postupně ve čtyřech kapitolách. Kapitola *1 Proč postava* je rozšířenějším úvodem do problematiky, s jakým významem pojmu postava (zásadní pro mé zkoumání) budu pracovat, na jakých příkladech budu téma ohledávat a jaké jsou rozdílné metody, které mě ovlivnily. Kapitola *2 Prameny postavy* je dle mého názoru ta nejabstraktnější. A to z toho důvodu, že je nejvíc polemická. Odkud se postava bere, proč, kdo, jak a jestli vůbec ji vytváří. V kapitole *3 Oživení postavy* se věnuji práci na postavě od zkoušení do premiéry. Jak název napovídá, jde o momenty, kdy s postavou začínám pracovat, oživovat, kdy ji hledám, měním. A konečně v kapitole *4 Přátelství s postavou* se věnuji nejdůležitější části mé herecké metody z hlediska každodennosti. Jak se připravuji před každým představením, jak si udržuji vztah s postavou. Jakým způsobem se snažím dosáhnout kýžené neopakovatelnosti v opakování.

1 Proč postava

1.1 MÉ VNÍMÁNÍ POJMU POSTAVA

V první kapitole *Proč postava* se věnuji svým zkušenostem s divadlem během DAMU, ale i před, zkoumám, co mě jak inspiruje, které rady mi utkvěly v hlavě, co jsou cvičení, která aktivně používám, která naopak ne, co mi pomáhá, a hlavně, co mi chybí.

Napřed o pojmu postava, který používám v tomto textu často. Chtěla bych popsat, jak zacházím s jeho významem. Když mluvím o herecké metodě, proč mluvím o postavě. Ráda bych se pokusila vysvětlit vztah sebe jako herečky a postavy, herectví a postavy. Kým jsem když zkouším, když hraju.

Nevím úplně, jak k tomuto tématu přistupovat. Když jsem se nad tím totiž zamyslela, došla jsem k názoru, že celý život to vnímám možná úplně špatně. Před DAMU jsem pojem postava vnímala jako charakter, napsanou roli, kterou herec ztvární, každý po svém. I když se potom mé vnímání změnilo, měla jsem stále pocit, že bych se měla postavou stát. Každým kousíčkem svého těla se změnit v někoho jiného, prožívat naplno všechno ze sebe, i když pomyslně v kůži někoho jiného, v kůži postavy. Ale kromě toho, že to snad ani nejde, protože člověk na jevišti nemůže přehlédnout fakt, že hraje, v hledišti sedí diváci, do obličeje mu svítí reflektory, nemůže nevnímat narážky, změny hudby a světla, zaujímá čelní postoj k divákům, aby byl vidět výraz jeho obličeje a tak dále.

Zkrátka nelze přestat myslet na tu obrovskou spoustu technikálií, které je potřeba znát a dodržovat. Dnes se mi zdá pojem postava tak obsáhlý, že vůbec neznamená jen napsanou roli; jako postava můžu například být na jevišti a přitom sama za sebe. Ale stejně to nikdy nebude mé autentická já, esence mě, protože automaticky vstupem na jeviště začínám hrát. Hrát ve smyslu být za postavu. Ne nutně protože vědomí bytí na jevišti mění mé chování kvůli divácké pozornosti, ale už ze samotné podstaty, že se na jevišti nacházím. Jak popisuje teatrolog Kirby ve svém textu *On acting and not-acting* (Kirby 1972: 1), v divadle nó a kabuki pomocníci, kteří zdánlivě žádnou roli nemají, Kirby je zahrnuje pod pojem non-matrixed performing (nezakotvené účinkování, více viz Brychta 2021: 59), ale my bychom je mohli za hrající považovat, jelikož ve vnímání diváků hrají právě pomocníky. Další z Kirbyho stupňů je non-matrixed representation (nezakotvená reprezentace), při níž je definujícím rysem kostým. Ten tak může být prostředkem, který mění vnímání a vytvoří z nás hrajícího, postavu. Tedy, proměňuje samou podstatu toho, kým jsem i jak jsem vnímaná.

Hraju, i když jsem na jevišti za sebe.¹ A zároveň, postavou jsem vždy, když jsem na jevišti, stávám se jí ve vnímání ostatních (diváků i případných spoluherců a vlastně i ve vnímání sebe sama). Zmiňuji to proto, abych odůvodnila, proč používám tento popis i u jednoho z uváděných představení s názvem *57'12"*. V textu k inscenaci je napsáno jako jméno mojí postavy *Marie*, ale nejsem tam za sebe, ani ostatní spoluherci, kteří jsou v textu jako *Lucie* a *Lukas* – všichni jsme pojmenováni našimi civilními jmény. Nejsme ani moderátory, jsme spíš hybateli děje, kteří diváky provází představením, dovolují jim nahlížet do děje. Někdy se změnou hlasu snažíme diváky navnadit na trochu jiné vnímání (když mluvíme o měnících se konstelacích planet ve Vesmíru). Jindy hlas nepoužíváme vůbec, jen tělo. V takový moment jsme jen tělesy v prostoru, která doplňují zbytek dění.² To je zároveň další význam tohoto slova. Postava-posture pouze jako tělo, které je také prostředkem k vyjadřování (viz podkapitola 2.4.).

Na druhou stranu v představení *Climax* už jsem za postavu úplně, přesně tak jak jsem význam toho pojmu vnímala v minulosti. Má postava se jmenuje *Františka*; sice vzešla z mých vlastních nápadů, tedy nevyhnutelně v ní bude něco ze mě, což je ale v každé postavě, i v té podle nějaké předlohy. Ale na jevišti nejsem za sebe. Hraju ji já, tedy ji uchopím po svém, já ji rozziji, tedy ze mě taky vychází, ale postava má jinou minulost nežli já, prošla si jinými zkušenostmi (skze mě prožitými na zkouškách, já jsem je ale neprožila doopravdy, to *Františka* si prošla všemi situacemi). Nicméně, abych se tématice mohla věnovat dál, musím obě zkoušení lépe popsat.

1.2 POPIS ZKOUŠENÍ OBOU INSCENACÍ, NA KTERÝCH BUDU ZKOUMAT SVOU HERECKOU METODU

Zkoušky jsou během každého hledání jiné. Právě hledáním každé zkoušení začíná. Režisér přijde na zkoušku s nějakým tématem, nápadem, divadelní hrou, kterou je potřeba ohledat. Ohledat v tom slova smyslu, že je potřeba zjistit co nás na daném tématu, nápadu, divadelní hře zajímá, a jak to chceme zpracovat. Od toho se proces odvíjí dál.

¹ Tady vycházím z tvrzení prof. Etlíka v jeho textu *Divadlo jako zakoušení* (Etlík 1999: 21), který používá příklad s Jiřím Šlitem, i z toho, co jsme si říkali s vedoucím práce Lukášem Brychtou, viz jeho disertace (Brychta 2021: 90).

² Na příklad scéna, která nese název sluneční hodiny - primární fokus nesou stíny tvořené blikajícími světly- 12 navěšených bodů do kruhu. Stíny našich těl se mění, podle toho které světlo svítí, a my necháváme volnou ruku stínům, jen ve světle stojíme a pomalu se hýbeme.

Zde připomenu jako první své zkušenosti z inscenace 57'12" uvedenou ve školním divadle DISK. Režiséři Roman Poliak a Honza Froněk, vystudovaní na katedře alternativního a loutkového divadla, do jisté míry aplikovali metodu devised theatre,³ se kterou jsme se setkali během druháku a její idea se nám, z naprosto pochopitelných důvodů, velmi zamlouvala. Skupina, která tvoří společně. Všichni se mohou podílet na vytváření stejně. Důležitost ústřední osoby usměrňující proces zůstává, ale idea rovnosti je a vždy pro mě byla velmi důležitá (myšlenka herce jako pouhého vykonavatele režiséřovy představy mě dokonce jednu dobu od studia herectví odrazovala).

Na začátku tedy bylo téma, oblast zájmu. Tím byl vesmír, prostor a čas – jejich proměnlivost, vzájemná závislost a naopak volnost. Hledání vnímání těchto veličin. A to bylo vše. Pak hned následovala cvičení, hry, improvizace. A s takovým obsáhlým tématem jsme často a velmi rychle vyčerpali to málo, co jsme zvládli uchopit, tu povrchovou slupku daného tématu. Krize přicházely veliké a často. Co dál? Nejlepším řešením bylo téma zjednodušit, upřesnit a nevyhnutelným se stalo určit režiséra. Dalo by se to brát jako jakési pohoření, ale i přes svou netrpělivost bych se k devised theatre chtěla někdy vrátit, protože ta idea mi připadá pořád stejně krásná a čistá.

Hlavním tématem se tedy stal čas,⁴ vesmír zůstal pouze jen jako inspirace. Roman Poliak, teď už v roli režiséra, společně s Honzou Froňkem v roli dramaturga chodili na zkoušky s o poznání jasnější vizí. Stále jsme stavěli hlavně na různých pohybových cvičeních odkazujících nějakým způsobem k časovosti, a nebo taky vůbec ne. Cvičení se proměňovala v různě dlouhé improvizace (pár vteřin až hodinu a půl), o tématu jsme i nadále hodně debatovali. Doma jsme měli číst různé knihy více či méně teoretické, např. *Řád času* od Carla Rovelliho, připravovat si odpovědi na různé otázky typu: „Jaký je můj vztah k vesmíru?“, sami vymýšlet cvičení apod.

Materiálu bylo spoustu, času ubývalo a nejistota ze strany nás, herců/performerů, jestli se zvládneme precizně naučit vše, co se režiséři rozhodnou zachovat, sílila. Nejistotu jsme pocítovali hlavně z toho důvodu, že se na povrch jasněji dostávala naše role. Neměli jsme být v žádném případě v roli, tedy žádná psychosomatická totalita člověka jak popsal podstatu činoherního herectví Jaroslav Etlík v *Divadelní revue* pod heslem „Činohra“ (Etlík 2001). A dále byla žádoucí přesnost a dokonalá secvičenost. Tudíž prostor pro spontaneitu,

³ Více například kniha *Devising Performance: A Critical History* (Heddon a Milling 2006).

⁴ Anotace k inscenaci 57'12"- Tři performeři sledují plynutí času v jedinečném okamžiku tohoto představení. Čas jako hybná síla, jež žene představení pořád dál, jediným možným směrem. Otáčí se za svůj vlastní horizont, natahuje se a vzápětí se vyjevuje ve své ohromné absolutnosti.

improvizaci se úplně vytratil. To, z čeho představení vzešlo, mělo být ve finální podobě úplně potlačeno.

Začátek zkoušení inscenace *Climax* byl podobný zkušenosti s 57'12". Prvním krokem bylo téma. Režisér Lukáš Brychta sice hned na první zkoušku přišel s námětem – různé osudy mladých lidí, jak a proč je přivedly tam, kde právě jsou. Mohlo by se tedy zdát, že zde se herci na vymýšlení vůbec nepodíleli. Opak je pravdou. Každá jedna postava totiž vychází z nás samotných. Zde jsme si totiž tvořili postavu sami, zcela autorsky. Tvorbě postavy předcházela víkendový workshop s Marianou Čížkovou, kde jsme měli načerpat inspiraci, a nakouknout do světa improvizace a věnovat se právě tvorbě postavy. S Lukášem a Marianou, kteří projekt tvořili společně, jsme si poté stanovili hlavní charakteristické rysy jednotlivých postav. Zbytek byl na každém individuálně.

Tento styl „řízené režie“, jak styl své práce nazval sám Lukáš Brychta během jedné debaty, mně osobně velmi bavil. Spočívá v tom, že jakožto režisér nemá jasnou představu, jak dané dílo dopadne, naopak se nechává překvapovat, a během práce vytváří takové prostředí, ve kterém se herci můžou cítit co nejvíce svobodní – udává mantinely v rámci kterých mohou ostatní tvořit. To mě přivádí ke zlatému pravidlu improvizace: čím přesněji jsou pravidla určena, tím jsou herci paradoxně svobodnější. A tak to bylo i během zkoušení Climaxu. Všichni jsme věděli, co se po nás chce, a přitom jsme každý pojal svou postavu úplně jinak, po svém.

Velkou výhodou tohoto zkoušení bylo, že jsme měli opravdu hodně času: od října do května, s přestávkami. Ostatně tuto část své bakalářské práce píšou ještě před premiérou Climaxu, abych mohla své případné teze vyzkoušet v praxi, v rámci zde uvedených inscenací. Tento časový luxus jsme využili právě pro tvorbu postav a jejich vzájemných vztahů. Obě věci se děly simultánně, nebyly tedy překážkou například nejasné motivace postav, které spolu mají nějaký vztah, a vše se plynule měnilo a vyjasňovalo tak, aby projekt jako celek do sebe zapadl. Doma jsme vytvářeli postavy, na zkušebně jsme společně improvizovali, a režijně dramaturgické trio složené z již zmíněných Lukáše Brychty a Mariany Čížkové ještě za pomoci Barbory Smolíkové se nad tím scházelo. Konečnou strukturu vytvořili právě oni. Pak už bylo jen potřeba zachované scény upřesnit, a časově je zkrátit na určitý čas, většinou kolem 6 minut.

Dále se v této kapitole budu věnovat svým zkušenostem s různými hereckými metodami a vezmu to chronologicky.

1.3 ROZDÍLNÉ HERECKÉ METODY – METODA „STANISLAVSKÉHO,,

Poprvé jsem se s komplexnějším uchopením postavy setkala v “nezávislém uměleckém spolku” OldStars a to na přípravném kurzu na přijímací řízení na herecké školy, který vede jeden ze zakladatelů OldStars Tomáš Staněk. Tuhle metodu jsme nazývali metodou Stanislavského, a když jsme ji ani zdaleka neobsáhli v její komplexnosti, budu ji tak nazývat i zde, protože o jiné Stanislavského metodě psát ani nemohu, jelikož s ní nemám osobní zkušenost.

Metoda mimo jiné sestávala z několika otázek a podotázek týkajících se života postavy, které neměly odpovědi v samotné divadelní hře (např. jaká je oblíbená barva dané postavy, jaké by měla auto, kde by bydlela, ale i otázky týkající se samotného charakteru postavy, třeba jakou má roli v milostném vztahu, jaký má vztah s matkou či otcem, apod.). Dalším doporučením bylo mít jasnou představu, jak vypadá prostor kolem mě když „hraju“, chceme-li žít postavu. Naše představa se dala upřesnit tím, že jsme si daný prostor detailně nakreslili, abychom měli v paměti jasnější obraz. Protože ve zkratce tato teorie spočívá v tom, že čím jasnější je mé vědomé faktické vnímání postavy, tím autentičtější, tím přesnější je potom i můj herecký výkon.

Pocitově tomu tak bylo i u mě. Protože to, co mi utkvělo nejvíc, bylo právě kreslení míst a pocitů, a to z toho důvodu, že při kreslení, i když nepřesném, si nejvíc uvědomuji, kde co je, jak je prostor veliký, a hlavně mám mnohem jasnější představu o vizuálu. A i když na kresby vyloženě nemyslím při samotném hraní, pomůžou mi naladit se na představení, než vstoupím na jeviště. Na druhou stranu informativní část o postavě lze potom skvěle použít při improvizacích, kdy se člověk může opřít o celistvost své postavy (nechci však tvrdit, že snad vědomí, že kdyby má postava měla auto Škoda Enyaq iV, mohlo by to zásadním způsobem změnit mé vnímání).

Cvičení, která jsem popsala výše, jsme nazývali Stanislavského metodou právě z toho důvodu, že jsou založena na úplném prožívání postavy. Já jsem postava, kterou ztvárňuji, žiju ji, vstupem na jeviště se stávám někým jiným, oblékám si cizí kůži. Tohle zmiňuji, abych dané pocity mohla porovnat s diametrálně odlišnou metodou, se kterou jsem se setkala na DAMU. Tou je metoda Jacquese Lecoqa Neutrální maska, které se budu věnovat později.

V této podkapitole bych ještě ráda zmínila knihu od K. S. *Stanislavského Moje výchova k herectví (z deníku hereckého adepta)*, kterou jsem četla v prvním ročníku na DAMU, přesněji její pasáž (*kapitola III, Jednání "kdyby", "dané okolnosti", strany 57-62*), která mě, jako spoustu jiných překvapila a svým způsobem mi otevřela oči. Je to ta slavná pasáž s jehlicí. Kdy Maloletková dostane od Torcova za úkol, aby hledala v rámci nových hereckých okolností na jevišti jehlicí. Maloletková velmi usilovně a ostentativně hraje hledání. A s velkým nadšením očekává pochvalu, ta ovšem nepřichází, místo ní se Torcov herečky ptá, kde má jehlicí. Tu totiž na jeviště skutečně schoval. Když pak doopravdy hledá jehlicí, je mnohem soustředěnější, systematictější a diváci přesně chápou, co se na jevišti odehrává. Je to tak jednoduché, až je to krásné.

1.4 ROZDÍLNÉ HERECKÉ METODY – METODA JACQUESE LECOQA

Naše ročníková vedoucí na DAMU Veronika Poldauf Riedlbauchová o nás vždy mluvila jako o pohybovém ročníku, nikoli hereckém. Ne snad ve smyslu tanečním, ale zakládala si vždycky na tom, abychom uměli perfektně ovládat své tělo, rozuměli mu a dokázali s ním pracovat právě co se týče postavy. Workshop s ní, v rámci předmětu herecká tvorba, byl motivován právě metodou Jacquese Lecoqa *neutrální maska*. Ta spočívala v tom, že jsme si měli nasadit bílou, neutrální masku na obličej. Tím se z našeho obličeje, který nebyl vidět, staly oči, tedy část těla, který ukazuje fokus divákovi, a z těla se stal obličej, výraz, mimika, tedy to, co ukazuje divákovi, co se děje. V postavě, s postavou, v jakém prostředí se postava pohybuje, atd.

Workshop probíhal tím způsobem, že jsme si všichni stoupli v učebně do „prostoru,, (rovnoměrně jsme se rozprostřeli po místnosti), s neutrální maskou na obličejí a naše pedagožka nám dávala různá zadání jako na příklad: „Teď hrajte barvy“. Zadávala nám různé barvy, které jsme měli vyjádřit svým pohybem a přitom stále fokusovat diváky. Nebo zadání zněla: „Jdete vatou. Stojíte na skleněné desce a pod vámi je hluboká propast. Jste pavouk. Jste guma. Zahrajte strach.“ Tedy zkoumala, jakým způsobem dokážeme svým tělem zobrazit zvířata, pocity, materiál, abstraktní pojmy.

Další cvičení nás mělo naučit gradovat kontinuálně a zároveň nepozorovatelně pohybové vyjádření. V takovém případě zadání znělo třeba takto: „Jdete po písku. Jdete po teplém

písku. Jdete po rozpáleném písku. Jdete po žhavých uhlících. Jdete po lávě. Brodíte se po kotníky v lávě, po kolena, po pás, po krk, atd.”

Jedním z cílů bylo naučit se používat tělo v celé své kráse a neuchylovat se k pomocné mimice, která se může stát pouhou berličkou k vyjádření potřebných emocí. Dalším cílem, podle Veroniky mnohem důležitějším, bylo naučit se, co skýtá pohybový rejstřík a umět s ním pracovat. Měli jsme si uvědomit, co tělesného se nám děje, když máme strach. A následně to hledat třeba v pocitu zimy – tedy, že když mám strach, stáhnu se do sebe, vnitřnosti se mi sevřou, a podobné tělesné pochody prožívám, když mi je zima. Tedy není třeba pokoušet se hrát strach, vyvolávat si pocity strachu (například pomocí vzpomínky), ale pouze hrát zimu. Veronika Poldauf Riedlbauchová dokonce říkala, že pro ni je takový způsob herectví autentičtější, čistší právě tehdy, když bylo projevu dosaženo touto formou. Není potřeba se deptat psychicky, ale stačí se trápit fyzicky.

Obě zde představené techniky formovaly můj pohled na to, jak je možné přistupovat k ztvárnění postavy a jak vůbec s postavou jako základním hereckým nástrojem pracovat. Tvořily tak základ toho, co bych mohla nazvat vlastní hereckou technikou. Jakým způsobem se promítly do praxe, tedy do zkoušení a hraní obou dále sledovaných inscenací, se pokusím popsat v následujících kapitolách.

2 Prameny postavy

2.1 ZAČÁTEK ZKOUŠENÍ - IMPROVIZACE

První příklad, na kterém budu porovnávat zkoušení inscenací 57'12" a Climax v rámci ohledávání své herecké metody, je příprava na zkoušky neboli, kvůli stylu zkoušení, nepřiprava na zkoušky. Jak jsem popsala výše, velká část obou inscenací vznikala improvizací. A na tu je, dle mého názoru, nežádoucí jakákoli příprava. Člověk by se měl sám nechat překvapovat tím, co se v prostoru děje. Přípravou by totiž mohlo dojít k jakémusi přerušení toku improvizace. Je to fakt, který nám neustále vtloukali na KALDu do hlavy, a píše to ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce* například i Jiří Havelka (2012: 94). Není to jednoduchý úkol. Já pořád nevím, jak se na improvizaci nepřipravit, jak si předem alespoň nepromyslet scénář.

Michal Hába, se kterým jsme měli workshop dialogického jednání, apeloval na to, abychom si hlavně předem nepřipravovali, co budeme předvádět. Přípravě jsem se tedy snažila velmi intenzivně vyhnout. Nicméně to vyústilo v jinou deformaci. Nejčastější poznámka směřovaná na mou osobu totiž byla, abych tolik nevycházela z vnějších podnětů, a aby mé dialogické jednání vycházelo víc ze mě. Což jsem se ale zákonitě snažila zapudit, abych snad nepředvedla něco připraveného. Když jsem stála před spolužáky, snažila jsem se zapomenout vše, nad čím jsem přemýšlela předtím. Během dialogického jednání druhých jsem se totiž nedokázala vyvarovat myšlenkám na to, co budu předvádět já, filtrovala jsem to a přemýšlela nad tím, co ukazovali spolužáci, jako nad inspirací. Nedokázala jsem tomu zabránit. Když byla řada na mně, nejjednodušší bylo zapomenout na své vlastní myšlenky. Stála jsem tedy uprostřed učebny, dívala jsem se kolem sebe, a první objekt (okno, strop, ponožka na zemi), kterého jsem si všimla, jsem okamžitě vzala do hry. To jsem ale špatně pochopila zadání. Snažila jsem se ho doslovně dodržet, svým způsobem jsem si ho zjednodušila. Tento příklad uvádím proto, že s tím často mám problém. Jsem si jistá, že je to mou nedostatečnou zkušeností s improvizací. Jakási příprava, řekněme podvědomá, ten proces zpomaluje, ba zastavuje; inspirační proud tak ztrácí na autentičnosti a kvalitě.

Zde bych chtěla popsat úskalí dvou odlišných věcí: improvizace a dialogického jednání. U dialogického jednání mluvím o důležitosti nepřipravenosti hlavně kvůli Michalu Hábovi, který říkal, že připravené věci lze okamžitě poznat. Člověk nevede dialog sám sebou, ale už něco hraje, předvádí dialog připravený. U improvizace připravené věci nefungují naopak z toho

důvodu, že jeden člověk nedokáže donutit skupinu, aby dělala přesně to, co si vymyslel ve své vlastní hlavě.

Nerada bych to tu popisovala jako vyložený problém, záleží na spoustě faktorů: zda se herci znají, jaké mají zkušenosti atd. Jen jsem to chtěla popsat jako fakt, který se různě objevoval během zkoušení. Někdy byly improvizace neplodné, ale naopak, když jsme na sebe byli napojení, nechali se unášet společně vytvořeným proudem, dostali jsme se k příběhům, které fungovaly a dávaly smysl.

K podobné problematice se vyjadřuje i paní profesorka Jana Pilátová, když píše: "Konvence na jedné a spontaneita na druhé straně jsou ovšem krajními póly. Divadlo se odehrává mezi nimi; upne-li se jen k jednomu, buď ztuhne, nebo se pro samou spontánnost nezmůže na celistvé dílo" (Pilátová 2013: 91). Touto citací jsem se chtěla dostat zpět k přípravě na zkoušky. Jak se připravovat na zkoušky na začátku zkoušení, aby člověk zvládl balancovat mezi spontaneitou a konvencí? Problematika konvencí v mém případě mě zajímá hlavně z toho důvodu, že i když se v textu mluví o zkušených hercích a o ozkoušených hereckých postupech, je to přesně to, co nejsem. V mém případě jde hlavně o jakýsi systém pokus-omyl. Na zkouškách zkouším zkoušet. Jde o mé předpoklady, vnější ilustrace.

Jak už jsem popisovala výše, na 57'12" jsme měli číst různé inspirační materiály – naučné knihy o vesmíru, čase a pohybu, a na Climax zas upřesňovat svou postavu, uchytit ji v její životnosti, vyjasnit kontury tak, abychom v ní mohli volně improvizovat, žít. Oba úkoly jsou naprosto odlišné a přitom směřují ke stejnému cíli. Zajistit během improvizací na zkouškách co největší možnou svobodu, abychom my herci mohli nabízet a navrhovat. Naším nejlepším přítelem měly být jasně stanovené mantinely.

Zakončím to tím, že zmíním, že příprava neznamena jen přesně si představit, co budu dělat, ale i jakési hledání inspirace. A najít si o dané problematice informace, inspirovat se, to všechno je domácí příprava, která nápady na zkouškách naopak podněcuje. A ještě k improvizaci, jak píše režisér Jiří Havelka: „Improvizace během zkoušek neznamena podcenění přípravy, nýbrž ochotu měnit, schopnost flexibilně reagovat na nečekané impulsy zrozené z přítomnosti.“ (Havelka 2012: 97).

2.2 CHYBAMI SE ČLOVĚK UČÍ

Ano, chybami se člověk učí. Tato věta je tak zásadní a přitom jsem ji očividně stále nepochopila. Nedokážu si dovolit ani tu nejmenší chybičku. Udělat chybu na zkoušce je tak nepříjemný pocit, obzvláště, když jsem jediná, kdo chybu udělal, že bych se nejradyji propadla do země. Mám pak pocit méněcennosti, že nemám talent, hrát neumím, a vůbec, hlásit se na herectví byl úplně špatný nápad. Tyto pocity se pak vždy snažím vypudit, vím, že nic nepřinášejí. Nicméně je těžké tento herecký rozmar jen tak vymazat.

Pilátová také ve své knize cituje Grotowského, že je potřeba na zkoušce vytvořit takové prostředí, aby se nikdo chybovat nebál (Pilátová 2013: 108). Ostatně o nutnosti takového prostředí píše i Jiří Havelka (Havelka 2012: 92). I když tato pasáž není pouze o prostředí bez strachu, ale o prostředí „ve kterém jsou zkoušky skutečnou tvorbou, ne nacvičováním, ale zkoušením, ne plněním zadání, nýbrž o sebe se pokoušením“. Nechci tím naznačit, že žádný z režisérů, se kterými jsem pracovala, nedokázal takové prostředí vytvořit, a pokud tím vůbec chci něco naznačit, tak jen to, že je to velmi těžké, obzvláště v jiném typu kolektivu než byl ten Grotowského.

Ale právě z chyb se dá také (kromě již zmiňované jasné a ukotvené představy) následně čerpat během představení. Buď tím, že ji člověk už znovu neudělá, nebo se poučí, a pozmění ji. Tvoří jakýsi arzenál, municí, která se dá před diváky použít. „Zkoušky jsou totiž jakýsi akumulátor díla: zkoušením se nabíjí a pak z něj může při představení proudit něco navíc, co se nedá ukázat“ (Pilátová 2013: 94). Brook k tomu dodává, že toto neviditelné se neděje automaticky, ale že tu „musí být něco konkrétního, co neviditelné podpírá“. To konkrétní, co zmiňuje Brook, jsou právě ty ozkoušené, chybami prověřené, časem utříbené herecké akce. Právě času se budu věnovat v podkapitole 4.2 Odstup neboli metoda zapomínání.

2.3 HEREC A REŽISÉR

Tuhle podkapitolu bych chtěla orámovat citací z textu *Divadlo jako zkoušení*: „Ústřední znak každého herectví, tedy postavu v její konečné podobě na jevišti, v divadle nevytváří režisér, nýbrž herec, během zkoušení je režisér garantem, během hraní, před diváky, je to jen na herci“ (Etlík 1999: 4). Režisér jakožto postava usměřující chod zkoušek a herec jakožto postava nabízející určitý pohled na danou problematiku jsou zásadní a zásadní je i jejich napojení, jakási harmonie, ve které spolupracují.

Jak píše Havelka ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce*, zkouška je neustálé hledání východiska z krize – musí mít obrovské osobní zanícení, živelný tah, který nepoleví při první krizi, protože zkoušení, to je permanentní hledání cesty z krize. A proto si myslím, že je tak důležitá ta již zmiňovaná harmonie. Ať už je to harmonie na osobní úrovni, nebo úrovni tématu (všichni mají stejnou nebo aspoň podobnou představu, kam představení směřuje). Jinak se cesta ven z krize nemůže nikdy nalézt. Jako příklad uvedu zkoušení 57'12", kdy, i kvůli v jistém smyslu vleklému zkoušení (třífázovému) často přicházela frustrace. A ta se projevuje hlavně na úrovni mezilidských vztahů. A komunikace v přítomnosti frustrace je kombinace, kterou zatím neumím moc dobře ovládat. V těchto případech byl nejlepší nějaký časový odstup, a pak se mohlo pracovat dál. Ideálně si i znovu projít cíle, témata, potřeby představení, aby všichni věděli, co se děje, protože frustrace plyne i z nepochopení.

Dalším faktorem je autorita. K někomu s autoritou si dovolím méně než na příklad ke svým spolužákům. Automaticky víc věřím autoritě, i když samozřejmě i bez důvěry v režiséra-spolužáka to nejde, jen mi přišlo zajímavé to tu zmínit. Další věc, kterou jsem se o sobě naučila během zkoušek v přítomnosti režiséra, tedy "authority" je, že pocit volnosti pro tvorbu a vymýšlení je do jisté míry blokován, ovšem neděje se to při samotném zkoušení na jevišti, což je práce právě herce. Nicméně veškeré technické domlouvání, popisování, zapisování je pro mě velmi složité, především kvůli soustředění.

2.4 NEUSTÁLÉ HLEDÁNÍ

Skutečnost, že jsme tolik času trávili hledáním, ohledáváním, mě vůbec nepřekvapovala. Ať už to je dané tím, co jsem si odnesla z výuky na katedře alternativního a loutkového divadla, nebo mým osobním přístupem k věcem obecně – než začnu cokoli dělat, předchází tomu velmi, řekla bych až moc dlouhá příprava. Přesně nevím, zda se to týká strachu, pocitu, že musím všemu rozumět, než se začnu tím či oním zabývat, nebo pouze nějakého oddalování splnění úkolu.

2.5 NAZKOUŠET AUTENTICITU

Neustále píšu o zkoušení, zatím jsem ovšem ani jednou nezmínila nějakou doopravdy od začátku do konce hranou. V této podkapitole se budu opírat o pasáž z článku teatrologa Kirbyho (*Non-Matrixed, Performing Representation*, Kirby 1972: 6), o část ve které popisuje herce, který, aby jeho kulhání bylo autentické, měl k noze přivázaný klacek. Prožít něco

autenticky na vlastní kůži by přece mělo vyústit i v autentické herectví kvůli zkušenosti a vzpomínce, ze které lze čerpat. A zároveň, když se něco doopravdy děje, nemusí se to hrát. V tomto případě záleží na tom, uzpůsobit své fyzické možnosti s vnější pomocí tak, aby odpovídaly představě postavy.

Musím se přiznat, že, i když je naprosto logické, nedošlo mi, že vlastně ze zkoušky nikdy nebudu mít stejný zážitek jako ze života. Proto se říká, že například matku by měla hrát opravdová matka, taková žena ten pocit totiž velmi dobře zná a zná ho ve své komplexnosti. Jen odhaduji, nicméně předpokládám, že ten pocit není jen nepopsatelná láska mateřská, ale mísí se se strachem a touhou, možná závistí. A možná si mateřství jen naivně malují, nicméně to, co tím chci říct, je, že nestačí pouhý odhad toho, jak asi reálný život funguje.

Ano, přivázat si klacek k noze, aby se tím nabylo pocitu kulhání, je jednodušší než stát se matkou, ale opravdové, skutečně prožité pocity jsou k nezaplacení. A když hraju postavu Františku, která je závislá na návykových látkách, a během představení má mít abstáák, těžko si to můžu vyzkoušet v reálném životě. Víím ale, že mi velmi vyhovuje, mohu-li k dané problematice přistupovat s co největší znalostí jak praktickou tak teoretickou. Například si zjistím, jak probíhá abstáák a načerpám inspiraci z knížek a filmů (My děti ze stanice Zoo, Euphorie).

2.6 AUTENTICKÝ TROJÚHELNÍK

Během popisu pocitů matky, kdy jsem vyjmenovala čtyři různé, jsem si vzpomněla na jeden způsob tvoření postavy, který nám ukázala Veronika Poldauf Riedlbauchová.

Aby postava nebyla plochá, aby byla vrstevnatá, mohla prožívat vnitřní konflikt, ke každé si vždy udělám trojúhelník tří základních povahových rysů. Dva hlavní, jeden pozitivní (například laskavá), druhý negativní (například závistivá) a třetí doplňující (pozitivní, negativní nebo neutrální, ale tak, aby podněcoval rozpor, takže ve vztahu k uvedeným rysům třeba nervní). Dále si všechny rysy jeden po druhém osvojím. Například, zase podle předlohy naší pedagožky, stoupnu si do místnosti a jemnými pohyby si každý pocit nějak definuji (laskavost budou jemné pohyby, například rukou, jako bych laskala vzduch kolem sebe, závist mi naopak definuje postoj těla, shrbená, jako bych vyčkávala, komu ještě můžu závidět, to samo už nám vytváří jakýsi konflikt, a postava začíná být zajímavá, a třetí, doplňující nervozita budou zase pohyby sekané, nevydržím dlouho na jednom místě, budu se hodně otáčet za sebe). Když mám pohyby definované, začnu je častěji střídát, čím dál

nepravidelněji, a pak je spojovat dohromady, nejdřív první s druhým, pak druhý s doplňujícím a tak dále. A nakonec je všechny spojím dohromady (na příklad nervozita mi ty dva předchozí tělesné projevy pomůže častěji měnit mezi sebou a stane se z toho jakási sekaná schizofrenní sekvence několika pohybů - pohládit, otočit, nahrbit).

V konečném důsledku to znamená, že když budu hrát třeba milostnou scénu, nebude to „ploché“, protože ji nebudu interpretovat jen přímočaře s prvním pocitem, který mě napadne (tedy laskavost), ale budu hledat momenty, kdy můžu využít i dva zbylé osvojené povahové rysy, které jsem k postavě přiřadila.

V této kapitole jsem se věnovala tématům, nad kterými nejvíce přemýšlím ve vztahu k tomu, z čeho je možné postavu tvořit. Následující kapitola již bude konkrétnější a bude se věnovat procesu tvorby postavy během zkoušení.

3 Oživení postavy

V této kapitole se budu věnovat práci na postavě od zkoušení do premiéry. Jak název napovídá, jde o momenty, kdy s postavou začínám pracovat, oživovat, kdy ji hledám, měním.

3.1 NEDOSAŽITELNÝ IDEÁL

Prvně bych se ale chtěla znovu vrátit ke svému osobnímu vnímání pojmu postava.

Přesněji tu část, kdy se jeden pokouší stát se někým jiným. Napadlo mě, zda se náhodou pouze nesnažím naplnit nějaký ideál herectví, o kterém jsem nejvíc slyšela. Naplnit něco zaprvé naprosto idealistického (sama jsem totiž tohoto pomyslného ideálu nikdy nedosáhla. Znamená to tedy, že jsem špatná herečka?) a za druhé něco, co mi ani není moc blízké. Nevím, jaké pocity by to ve mně mělo vyvolávat, jak by se mělo změnit mé vnímání světa, či cokoli jiného. Je to až nepopsatelné. Vždy jsem hrála postavu skrz sebe, aniž bych se jí tak úplně stala. Podle Grotowského je ale naopak podstata herectví právě v tom, co se v hercích skrze postavu otevírá a to je nadále důležité použít při další práci. Takový přístup změnil mé vnímání. Není podstatné se snažit vyhovět něčemu, co snad ani nejde, ale najít svůj vlastní postup. Pochopit pocit někoho jiného je nemožné, tedy si na to musí každý přijít sám, znovu od začátku. Tímto výrokem zároveň ospravedlňuji svou bakalářskou práci. I když není pro nikoho jiného nijak aktuální, nijak objevná, pro mě je. Je důležité pro můj osobní herecký vývoj uvědomit si, co mi pomáhá, a jak. Musím na to přijít od začátku, sama, z cizího vyprávění to nejde.

3.2 Odstup neboli metoda zapomínání

Během popisu zkoušení obou inscenací jsem záměrně vynechala jeden zásadní faktor, a to, že obě inscenace byly zkoušeny přerušovaně. 57'12'' bylo dokonce zkoušené na třikrát. A původní záměr, kterým určitě nebylo představení do Disku, se naprosto liší od finálního výsledku. Cíl byl vždy stejný, vytvořit inscenaci na dané téma, jen se nám čas na zkoušení hodil, abychom si upřesnili, o čem přesně chceme referovat. Během první dvoutýdenní rezidence jsme sestavili 20 minutový obraz sestavený z jiných obrazů, cvičení a her, který byl polemikou na dané téma. Během druhé už jsme chtěli vytvořit tvar, který dává smysl od

začátku do konce, a během třetí jsme si upřesnili téma (tedy čas) a pokusili se vytvořit představení, které dá divákům pocítit samotné trvání celého představení.

U Climaxu byl záměr určený hned na začátku, ale Lukáš Brychta často poskytuje hercům zhruba dvouměsíční prostor pro usazení postavy (například ve své předešlé inscenaci *Musí se žít*). Já bych to nazvala jako zapomínání. To je čas pro herce zapomenout všechno nedůležité a nadbytečné, co v představení vůbec nemusí být. Je to jen teorie, a dost možná si to tím jen snažím ospravedlnit, nicméně mám pocit, že po každé takové pauze přijdu na zkoušku s čistší hlavou⁵. Následující pasáž je napsaná ještě před samotnou premiérou. Jak s inscenací funguju na Florenci ve třetím patře Baráku se budu věnovat hlavně v 5 kapitole.

V prvotní fázi zkoušení jsme totiž zkoumali své postavy jako takové. V druhé už jsme je víc zkoumali v komplexnějších interakcích s ostatními postavami (během této fáze jsme improvizovali v podstatě bez zadání – co se stane, stane se). Ve třetí už jsme stavěli jednotlivé scény, aby dávaly smysl od začátku do konce. Následovala další fáze, kdy jsme stavěli scény za sebe, abychom si ujasnili, kde kdy kdo je. A pak jsme tento celek přenesli na půdu, kde se work in progress uvedení odehrálo. Hlavním rozdílem mezi zkoušením na půdě a uvedením před diváky pak bylo, jak zaplnit čas určený na interakci. Nejsem si jistá, že by to režiséra potěšilo, nicméně jsem si uvědomila, že s diváky se dá bavit skoro úplně o všem.

Během work in progress premiéry Climaxu jsme poprvé interagovali s diváky, což je obrovský šok, ale ještě víc práce jsem měla se samotnými technikáliemi: hlasitost, světlo, viditelnost, změna na hudbu, partnerství. Samotnou mě překvapilo, jak moc jsem se zasekávala na naprostých základech, které by měl každý vystudovaný herec zvládat bez mrknutí oka. Detailněji se tomu budu věnovat v kapitole 4.4 PREMIÉRA. Nicméně jsem neměla moc prostor na další myšlenky. S diváky jsem samozřejmě interagovala, ale na jakoukoli sebereflexi v samotném hraní už prostě nebyl prostor. Takže si od odstepu slibuji, že tohle vše se mi usadí. Zároveň nosím Františku, moje postava, neustále u sebe, čas od času si na ni vzpomenu, nemusím se ani zamýšlet, ale je důležité, že se s ní víc a víc sžívám.⁶ A právě vše nepotřebné, vše vymyšlené, nepravdivé zapomenu a zůstane jen důležitý základ, který mohu tříbit, hrát si s ním a upřesňovat ho.

⁵ Popisuji Climax, který v této době zatím nemáme odpremiérováný.

⁶ Postavu jsme si vytvářeli sami, takže vychází z nás, víc než jakákoliv jiná postava, kterou jsem kdy hrála. Teoreticky by to tedy mělo být jednodušší, mám ale pocit, že se vytváří mnohem větší prostor pro klišé. Vycházíme ze sebe, ale ne vždy upřímně. Taky jsem se hodně inspirovala jinými postavami, které mě nějak oslovovali, takže obava z kopírování, že se se jen stylizuju do někoho jiného je taky na místě.

3.3 PRVNÍ DIVÁCI

Další důležitou součástí je první setkání postavy s diváky, které jsem již zmínila výše. Každé divadlo se připravuje pro diáky. Všechno směřuje jen k tomu jednomu. Bez diváků není divadlo. A uvědomit si, že divák není nepřítel, byl taky dlouhý proces. A i tak si vždy před představením musím opakovat, že diváci se přišli pobavit, a zákonitě chtějí, aby se jim představení líbilo. Že nepřišli v první řadě kritizovat a soudit.

S tímto vědomím se potom objektivně snažím vnímat divácké reakce, abych následně na postavě mohla dále pracovat, abych ji učinila pochopitelnější. Protože svou postavou divákům něco předávám, ať už informace nebo pocity. A pokud to diváci nepochopí, něco jsem udělala špatně, a musím to změnit, upravit. A takovým nejlepším prvním divákem bývá režisér, který během hereckých připomínek a projížďček poznámkuje a upravuje.

Během samotného hraní jsem ale odkázaná sama na sebe, vnímám tedy citlivě, někdy až moc, každý pohyb, každý nádech, každý úsměv či úšklebek. Takové reakce analyzuji a poté okamžitě dochází k jakési autocenzuře. Takový je vztah mezi mnou a divákem. Divák se dívá, reaguje, já vnímám a reaguji nazpátek.

3.4 PREMIÉRA

Tuto kapitolu píšu v momentě, co už máme po premiéře Climaxu, která byla 10. května 2023. A chtěla bych popsat, jak probíhala, a více rozepsat, jak jsem pracovala s těmi hereckými základy, které jsem zmiňovala výše.

Mezi work in progress premiérou a premiérou jsme měli zhruba dvouměsíční pauzu. Potvrdilo se tedy, že mít odstup, o kterém jsem už psala, je výhodné. A to nejen co se týče postavy, ale mám pocit, že i co se týče právě různých technikálií typu světlo, hlasitost atd. Protože na premiéře jsem s tím už vůbec neměla takový problém jako v lednu.

V lednu jsem se ztrácela i v průběhu představení a netušila jsem často ani, která scéna zrovna probíhá. Problém byl tedy v samotném soustředění, protože jsem se jednoduše neorientovala ani v naprostém základu. A když jsem pak našla, kde že to mám vůbec být, chvíli trvalo uvědomit si, kde a kam svítí světlo, jak si do něj mám stoupnout, aby všichni diváci viděli. Zároveň, aby z toho nebylo "divadlo", protože záměrem je vyvolat u diváků

autentický klubový pocit, že jsou součástí dění a ne, že se dívají na zinscenované scénky v prostoru připomínajícím klub.

Dalším faktorem je hlasitost. Jak být správně hlasitý, aby všichni dobře slyšeli, zároveň to divákům úplně nezlehčovat a naznačit, že když stojí dva metry daleko, tak prostě neuslyší. Vnímat, kolik diváků je kolem, tedy se i dostatečně otáčet, aby někteří nebyli o vše ochuzeni. Jak zvládnout i v intimní scéně mluvit zároveň přirozeně, ale zároveň nahlas? To jsou otázky, na které nemám a priori odpověď a hledám ji během každého uvedení.

Pak jsou věci, které jsem se naučila. A to například změna na hudbu. Nejenom, že nám to režisér zjednodušil a s výraznou hudební změnou přichází i výrazná změna světelná, ale myslím, že je to o zvyku. Někde vzadu v hlavě je potřeba neustále vnímat, co se děje, ale tak aby se člověk mohl soustředit na samotné hraní. A i když někdy nastane panika, protože vím, že změna přijde moc rychle a já ještě nestihla vše říct, nebo naopak si uvědomím, že budu mít spoustu času, a nemám tušení, co s ním udělám, nedám to na sobě znát, protože vždy se to dá nějak vyřešit. Divák představení nezná, tedy ani nic nepozná.

Partnerství je poslední bod, kterému se budu věnovat. A to jak partnerství hereckému, tak prostorovému. Nikdy by mě nenapadlo, že se budu věnovat partnerství s prostorem, ale po zkušenosti s Climaxem vím, že je to obohacující zážitek. Vzhledem k tomu, jak divadlo Pomezí funguje, jsme si všichni pomáhali se vším, tudíž jsme i pomáhali stavět prostor (přivrtávali, vymalovávali, sprejovali, fokusovali světla, atd.). A vztah, který teď chovám k prostoru, ve kterém hrajeme, je diametrálně odlišný od jiných zážitků. Inscenaci tak moc věřím, protože každým kouskem s ní jsem spjatá. V prostoru se cítím dobře, nic mě tam nemůže překvapit. Všichni známe kdejakou nepřesnost, víme, kde je lepší se neopírat, nebo kam spíš nepadat.

A s partnerství hereckým, myslím, že to funguje podobně jako s partnerstvím s prostorem. Je důležité si s ostatními rozumnět, znát je. (Na kolektivu záleží, a ten u Climaxu i u 57'12" byl skvělý.) Na partnera se člověk může obrátit, může se o něj opřít právě v nějakých krizových situacích. Ale musí na sebe být napojeni, aby to fungovalo bez domlouvání předem. Ale nejvíc samozřejmě člověk musí být spjatý s postavou. A o tom je následující kapitola.

4 Přátelství s postavou

4.1 PŘÍPRAVA PŘED PŘEDSTAVENÍM

Začnu přípravou před představením. Tato nejviditelnější a nejhmatatelnější část mé herecké metody je poskládaná z různých hlasových cvičení, protahování těla, uklidnění a zasoustředění, ale také napojení s ostatními. Budu popisovat dvě roviny této přípravy: fyzickou a psychickou. I když se navzájem prolínají, jedna z nich je technická, tedy hmatatelně pomáhá k přípravě všech hereckých složek, druhá je mentální, jen moje, rituály, bez kterých bych byla ve stresu.

Prvně se rozmluvím. Jde v podstatě o směs cvičení, která mi ukázala Eva Spoustová, která ke každému ze studentů přistupovala velmi individuálně. Já osobně mám největší problém se ztuhlou spodní čelistí. Když je ztuhlá, špatně se mi pak vyslovuje, slova zní nepřirozeně, kostrbatě. Posadím se tedy vždy na židli, a bez mluvení si začnu protahovat dlaně a prsty, následně ramena, dokud v nich neucítím mírnou bolest. Jak ruce zatínám, dolní čelist se mi postupně uvolňuje. Až pak začínám používat hlas. Předtím tu je ale ještě jedna velmi důležitá část. Příprava dechová a brániční. Člověk se musí dostatečně nadechnout, bez zvedání ramen a zatnout břicho, aby byl hlas usazený, tím pádem hlasitý, bez namáhání hlasivek. Pro zvučnější hlas taky dělám jedno cvičení ze zpěvu – primární tón, jak ho Olga Češková nazývala.

Jakmile jsem rozmluvená, přichází řada na protažení. Většinou si víckrát projdu svůj pozdrav slunci, poskládaný z různých jiných, které nám na hodině pohybu ukazovala Dora Sulženko Hošťová.

Zkontroluji, že mám na sobě veškeré části kostýmu, jsou zavázané a že mi nechybí žádná rekvizita. Tahle část už je zasoustředění. Podobně jako líčení. Je to takový rituál, chvilka pro sebe, díky které si uvědomuji postavu, kterou zanedlouho ztvárním.

Znovu si projdu průběh představení, popřípadě si zopakují text. Text si projíždíme společně s ostatními.

Když mám technickou část hotovou přichází na řadu série rituálů, které dělám pro svou psychickou pohodu a odbourání stresu. Musím mít dostatek času, abych si ještě stihla dát

cigaretu, následně si vyčistit zuby, a těsně před představením se ještě se všemi obejmout a popřát jim: "Zlom vaz!". Zmiňuji to proto, že i když je to zdánlivě banální, hraje zde roli má pověrčivost. Bez této části bych nebyla v pohodě, a myšlenkami bych ubíhala k výčitce, že jsem s každým neměla aspoň chvíličku na naladění se. Kdyby se něco pokazilo, automaticky bych to připisovala právě tomuto faktu.

Chtěla bych ale ještě jednou připomenout, že jsou obě části navzájem neoddělitelně propojeny. Kdybych se nestihla rozmluvit, byla bych stejně ve stresu, jako kdybych si nedala cigaretu, nebo se všemi neobjala.

Zajímavé na těchto osobních rituálech je především jejich proměnlivost. Chvíli se kupí, pak některé staré rituály opouštím, přicházím na nové. Tak trochu z legrace jsem zkoušela Grotowského metodu, kdy herci nesměli mít pohlavní styk dva týdny před představením. Dávalo mi to smysl kvůli nějakému celkovému napětí. Mám pocit, že právě napětí totiž u mě napomáhá lepšímu výkonu. A to z toho důvodu, že se člověk lépe soustředí, není vypuštěný, chladný, ba naopak je tak trochu "jak na jehlách", nedočkavý, co přijde. Další pozorování jsem tomu však už nevěnovala.

Chtěla bych se ještě zastavit u nedočkavosti, netrpělivosti. Víím o sobě, že jsem velmi nedočkavá, a možná proto mám i tento pocit, že když jsem jako nějaké zvíře svou povahou hnaná dopředu, vybičovaná k výkonu, zákonitě musí být dobrý. Kdybych se k divadlu stavěla s klidem, rozvahou mohlo by to být jiné. Mám z takového přístupu ovšem pocit nudy. To se myslím odráží i na mé práci se stresem, kterému se budu věnovat v následující podkapitole.

4.2 PRÁCE SE STRESEM

Nad tématem stresu jsem musela hodně přemýšlet v různých souvislostech, protože se to za tu dobu, co jsem u divadla, hodně proměnilo. Budu tedy popisovat, jak se stres projevoval v minulosti a jak se projevuje dnes. Jak jsem s ním pracovala (nebo spíš nepracovala) v minulosti a jak s ním spolupracuji dnes.

Když jsem ještě chodila do OldStars, stres na mě působil hodně a intenzivně. Před představením se mi chtělo zvracet, všechny orgány v těle se mi svíraly, a já jsem si jen přála, aby ten pocit zmizel a už se nikdy nevrátil. Když jsem začala víc hrát, čím dál častěji se začalo stávat, že jsem naopak na stres úplně zapomněla a naopak jsem vše vnímala s naprostým nadhledem.

Ani jeden přístup mi ovšem nevyhovoval a dosud nemám stres pod kontrolou a nevím přesně, jak s ním nakládat; aspoň jsem s ním začala spolupracovat. Přestala jsem se mu poddávat, nebo ho naopak úplně ignorovat. Dospěla jsem k názoru, že jistá míra stresu mi pomáhá. A tak když jsem moc ve stresu, snažím se uklidnit (například si představím ten nepředstavitelně velký Vesmír, a to, jak je v tom obřím světě můj stres tak strašně podřadný problém), a naopak, když jsem moc v klidu, stresuji se záměrně představou, že něco pokazím.

Ne u všech představení to bylo stejné. I dnes, kdy se stresem pracuji vědomě, je stres větší u složitějších představení - buď textově, nebo když je představení pohybově těžké - člověk musí mít jednu přesnou náladu (57'12"), dlouhodobé soustředění a prožití postavy (Climax), nebo třeba rychlý záskok. Nicméně důležité je, že se snažím svůj stres vědomě regulovat.

4.3 VŽDY ZNOVU A POPRVÉ...

Jak udržet při představení svěží, autentický herecký výkon? Jak si udržet veškeré motivace, pocity, reakce tak čerstvé, abych mohla s čistým svědomím říct: "Ano, opravdu představení prožívám, neuchyluji se k žádným berličkám."

„Divadlo potřebuje k životu proměny v drobných, aby nikdy nebylo opakováním a každé představení bylo doopravdy: záleží na hercích, jak to dokážou“ (Pilátová 2013: 95). Tato citace je z již zmiňované knihy Jany Pilátové *Století zkoušek* a přesně popisuje můj strach z toho, jestli tyhle „proměny v drobných“ vůbec dokážu realizovat. Velmi mě baví, když nějaký můj kolega tohle dokáže. Překvapovat ostatní novým přístupem. Zažila jsem i herce, který neměnil jen detaily, ale celkově přístup ke své roli. V tom tkvělo nebezpečí rozdílných kvalit. Některé reprízy byly naprosto úchvatné a všichni jsem se klaněli jeho hereckému umu, někdy byl ovšem nevyhnutelně jeho přístup úplně mimo, z jeho role se stala karikatura a z představení fraška. Já osobně jsem se v jasně napsaném textu, s jasně danou pohybovou partiturou proměny v drobných ještě nenaučila, doufám jen, že s věkem časem přijde zkušenost.

V této podkapitole bych chtěla dále zmínit poměrně dlouhou pasáž ze stejné knihy. Když jsem se během čtení dostala k této pasáži, přiznám se, že velmi polechtala mé herecké ego. Je to takové ospravedlnění hereckého uchylování se ke konvencím. Proč si herci začnou pomáhat již zajetými a naučenými cestičkami, místo toho, aby hledali vždy nové. Za sebe

bych napsala, že se to nemusí podařit, tedy bezpečnější je ani nic nezkoušet. Ale to není řešení ani cesta. Podobně jako se tomu věnuji v kapitole 3.2 Chybami se člověk učí. Zde se budu ovšem této problematice věnovat s tím, že se dívají diváci, nějak reagují a tím spoluutvářejí hercovo jednání.

Hlavně, i podle reakcí režisérů, jsem svou jakousi závislost na diváckých reakcích vnímala především u představení 57'12". Když se smějí, znamená to, že se dobře baví, že se jim představení líbí. Tedy se budu snažit dělat vše proto, aby se diváci dobře bavili. A po pár reprízách, během kterých se zábavné situace (ne nutně komické) samy organicky zrodí, jsem věděla, co funguje. A záměrně jsem to potom opakovala. Diváci se smějí, proč by to měl být problém?

To, že je něco vtipné, neznamená, že to musí být nutně dobré. Za prvé si tedy musím pěstovat jakousi trpělivost, nebýt závislá na diváckém smíchu, který často ani nic neznamená. Za druhé to, že se něco jednou povedlo, a to proto, že to vzniklo organicky, se nutně, dokonce bych napsala zpravidla, nemusí povést znovu, zvláště když je to nahrané. A za třetí, musím si víc uvědomovat svou víru v daný tvar. Když se diváci déle nesmějí, neznamená to, že se nudí, nebo že se jim představení nelíbí.

Když jsme poprvé zkoušeli Climax, kde námi některé scény dost otřásaly, měli jsme mít talismany, které jsme si po zkoušce sundali a tím se jasněji oddělili od postavy. A Lukáš Brychta i Mariana Čížková na nás apelovali, ať scény neprožíváme, ať je hrajeme s odstupem. Po pár reprízách se tak jako tak původní nejsilnější emoční prožitek vytrácí, a já osobně cítím, že se čím dál tím víc na své hraní koukám jakoby z výšky. Je to správně? Je to špatně? Vždy jsem věřila, že tak by to být nemělo. Správné je přece prožívat vše se vším všudy. Názory se ovšem liší, i můj přístup se mění, nic není špatně ani správné a co mně osobně vyhovuje nejvíc zatím neumím posoudit.

4.4 ... ZÁROVEŇ NEZMĚNĚNÉ

Zde bych chtěla reflektovat svůj častý pocit potřeby přezkoušení, například u Climaxu sotva po čtyřech reprízách. Myslím, že je to právě tím získáváním nadhledu. U Climaxu jsem ale ještě přemýšlela, jestli to nemůže být proto, že máme moc velkou svobodu. Vzhledem k tomu, že u tohoto představení není jasně stanovený text, velká část je založena na interakci s divákem, musím se naučit, co funguje, o čem se s diváky můžu v danou chvíli bavit, o čem ještě ne, snažím se to zakomponovat logicky do příběhu. A tím se mi ztrácí přehled o tom,

co je vlastně podstata mé postavy, a proč co hraju. Zapomínám, co je důležité pro danou situaci, a hlavně přemýšlím nad tím, jak se zajímavě a poutavě vypořádat s diváky, kteří koukají jako v divadle, přitom by měli být součástí dění.

Chtěla bych zde zmínit i představení *Hladní vodina – Rusalka*. Premiéra byla 30. října. Dělal jsem si ze zkoušením podrobné poznámky, pokud jde o pocity, pohyby, motivace, myšlenky postavy. Z režisérky Daniely Špinar jsem měla přesto během zkoušení velký respekt, který se postupně proměnil ve strach. Můj přirozený respekt a herecká nezkušenost mi zabraňovaly „nabízet“ – tedy v podstatě vykonávat svou práci herečky. Jakmile však Daniela přestala chodit na představení, strach se začal vytrácet a já jsem si začala Rusalku dělat víc podle sebe, začala jsem ji dávat nějaký charakter, který podle mě předtím tolik neměla.

Zároveň se ale nemůžu zbavit pocitu, že se začíná měnit v klišé, je z ní taková panenka, která umí jen valit oči. A podle diváckých ohlasů se to představení bere moc vážně. Mám strach, že na tom má vinu právě můj nový přístup. Z toho tedy plyne potřeba, aby mě režisérka ujistila, že můj přístup je stále podle jejích představ. I když zde by mohl nastat problém, že v momentě, kdy by se Daniela Špinar dívala, znovu bych začala mít strach, a automaticky bych ubrala.

U představení 57'12" jsem naopak ten pocit neměla. Nejen že jeden z režisérů byl vždy přítomen a po představení jsme dostali připomínky (u Climaxu je to složitější, protože režisér nemůže vidět všechny). Je to dáno pohybovou přesností, svoboda projevu (žádná improvizace) nebyla přítomna, neměli jsme ani možnost cokoliv změnit. I když režiséři velmi vítali jakékoli chyby, vnímali je jako nedílnou součástí představení (pár jsme se jich dokonce pokusili zinscenovat, přestaly ale být chybami, popřelo to tedy celou podstatu, a přestalo to dávat smysl). Připomínka na mě vždy byla: „Uber!“. Když jsem se zpětně ptala, proč bych měla ubrat, vždyť je to přece o tom, abychom si to užívali, a vybočit z těch jasně stanovených kolejí mě vždy velmi bavilo, odpověď, kterou jsem dostala bylo: „Abys příště nepřidala víc.“

4.5 SEBEREFLEXE

Své zkoumání a ohledávání vlastní herecké metody bych chtěla zakončit podkapitolou s názvem sebereflexe. Sebereflexe je podle mého názoru tak složitá na porozumění, jak jen může být. Proč, to nevím. Čekala bych, že něco odehraju, zpětně se na to podívám, s

časovým odstupem si celé představení projdu, co jsem udělala špatně, co naopak dobře fungovalo, nějak to zhodnotím a bude hotovo.

Takhle to ale vůbec není. Pochopila jsem, že mé pocity z představení jsou většinou diametrálně odlišné od pocitů zbytku souboru, od režisérových pocitů, o diváckých radši ani nemluvě.

Ale proč? Proč se nemůžu spolehnout na své pocity, když zpětně hodnotím svůj výkon a průběh představení? Proč mé pocity nekorespondují s pocity ostatních, tedy se zdají být bezcenné, protože nejsou relevantní a nemůžu se o ně opřít v rámci svého hereckého vývoje. Znamená to, že hodnotit samu sebe je v podstatě nemožné? Když jsem se totiž bavila se zkušenějšími herci (například Zuzana Zlatohlávková) všichni mi říkali, že se zkušenostmi se zrovna tohle nemění.

Stejně jako nemůžu s jistotou říct například, umím hrát abst'ák, nemůžu ani s jistotou říct: tahle práce se mi povedla.

5 Závěr

Nabízí se dvě věty na závěr: Má metoda je neustále živá a proměnlivá, nezávisí na mně, nedržím ji pevně v rukou, má metoda není nikdy stejná, mění se s mým vlastním, ale hlavně s přístupem ostatních kolem mě. S přístupem k divadlu, k umění, k životu. Skvěle to podle mého názoru shrne citace z knihy *Nedivadlo Ivana Vyskočila*: „Není...účelově vypracovaným, hotovým, osvědčeným postupem, ‚metodou‘, kterou jako hotovost lze přijímat a nasazovat“ (Vyskočil 2016: 130). Jen podotknu, že to ani nebyl plán.

A tím se dostávám k celkovému problematickému pojmenování mého přístupu „metodou“. Ve své práci jsem spíš ohledávala právě svůj přístup k herectví a performativitě, do jisté míry jsem si spoustu věcí pojmenovala, ale nepřeháním, když napíšu, že jsem stejně ztracená jako na začátku.

6 Seznam literatury

Brook, Peter, 1988. *Prázdný prostor*. přel. Alois Bejblík. Praha: Panorama.

Brychta, Lukáš, 2021. *Divák na hraně hry a každodennosti: K teoretickým náhledům na diváctví v divadle*. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.

Etlík, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue*. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409.

Etlík, Jaroslav, 2001. Činohra. *Divadelní revue*. 12 (1), 61–62. ISSN 0862-5409.

Etlík, Jaroslav, 2006. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.

Havelka, Jiří, 2012. *Zmrazit čerstvé ovoce*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-222-0.

Heddon, Deirdre a Jane Milling, 2006. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-4039-0663-2.

Kirby, Michael, 1972. On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*. 16 (1), 3–15. ISSN 1054-2043.

Pilátová, Jana, 2013. Století zkoušek. In: Michel Rostain. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 89–128. ISBN 978-80-7331-275-6.

Vyskočil, Ivan, 2016. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Brkola. 2. rozšířené vydání. ISBN 978-80-88151-02-9.

Stanislavskij, Konstantin, Sergejevič, 1946. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos. ISBN 231070053862