

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Role psychiky a humoru v herecké tvorbě

Barbora Váchová

Vedoucí práce: Mgr. Martina Preissová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, prosinec 2023

The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty

Dramatic Arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

The Role of Psyche and Humor in Acting

Barbora Váchová

Thesis supervisor: Mgr. Martina Preissová

Academic title: MgA.

Prague, December 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Role psychiky a humoru v herecké tvorbě

vypracoval(a) 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

Barbora Váchová

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat všem, kteří mě podporovali a podporují. Děkuji těm, kteří mě s respektem, důvěrou a upřímností doprovázeli během celého studia i mimo něj. Děkuji Mgr. Martině Preissové za důvěru a trpělivost při vedení mé práce a za podporu a obohacování během studia. Děkuji MgA. Miroslavě Pleštilové za oponenturu a šanci projevit mé mimické schopnosti při přijímacím řízení. Děkuji ročníkovým pedagogům Mgr. Hrbkovi, Ph.D. za příležitost, doc. Mgr. Pavelkovi za to, že učí, jak učí, Mgr. Rázlové za energii, doc. Mgr. Töpferovi za předávání zkušeností. MgA. Gilové, Mgr. Šimákové a doc. Mgr. Packovi za výdrž. Děkuji spolužákům a všem těm, které jsem mohla na DAMU poznat a stali se nedílnou součástí mého života. Děkuji MgA. Widenkové, za všechno. V neposlední řadě děkuji Mgr. Evě Kochtové a všem z oddělení 23B.

Abstrakt

Tato práce se zabývá rolí psychiky a humoru jako dvou hlavních faktorů ovlivňujících mou hereckou tvorbu. Dané téma nahlížím nejdříve v obecnější rovině, kde se vedle osobní zkušenosti opírám o odborné práce z oboru divadla či psychologie. Následně se vlivu psychiky i humoru blíže věnuji při mapování svého hereckého i osobnostního vývoje na časové ose od přijetí na DAMU po současnost.

Abstract

This thesis deals with the role of psyche and humor as the two main factors influencing my acting work. I first look at the topic from a more general perspective, supported by my personal experience and theoretical works from the field of theatre and psychology. Secondly, I look closer on the influence of psyche and humor through mapping the development of my acting and personality on a timeline starting with my admission to DAMU until today.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Psychika	2
2.1	Prožívání a citlivost.....	3
2.2	Vliv psychiky na kreativitu a hereckou tvorbu	4
3	Humor.....	9
4	Tam, kde se humor setkává s psychikou.....	10
4.1	Vliv diváka	10
5	Od přijímaček k angažmá.....	14
5.1	Na startu	14
5.2	První role	15
5.3	Komediální potenciál a síla publika	17
5.4	Připravit, pozor, zastavit, stát!	19
5.5	Stagnace, pochybnosti a zklamání	21
5.6	Hrdinka západu a typu.....	23
5.7	Instalace izolace do herce a kolektivní blokace	25
5.8	Harlekýn je mrtvý, ale co Kolombína?	27
5.9	Akademija za gledališče, radio, film in televizijo	29
5.10	Síla lidského faktoru.....	30
5.11	V hlavní roli opět <i>psychika</i>	30
5.12	Nová etapa.....	31
	Závěr.....	33
	Seznam literatury.....	34

1 Úvod

Uplynulý rok mého života pro mě byl vsutku transformačním. Jak v osobní, tak v profesní rovině. Události a změny, které mě potkaly, mi daly zcela nový pohled na mě jako na člověka i jako na herečku. Tento pohled mi ukázal nové cesty a stejně tak mi dal možnost s odstupem nahlédnout můj osobnostní i herecký vývoj. Ten se v této práci snažím reflektovat na časové ose od rozhodnutí hlásit se na DAMU po současnost, v níž jsem čerstvou členkou hereckého souboru Činoherního studia v Ústí nad Labem. Jako odrazový můstek mi posloužila také má postupová práce věnující se překážkám, na které jsem v rámci studia herectví narážela. Ve své diplomové práci se snažím nastínit, jak je osobní rovina od té profesní neoddělitelná, potažmo jakým způsobem může stav hercovy či hereččiny psychiky ovlivňovat hereckou tvorbu. Na příkladu sebe sama chci ukázat, že kultivací vlastního duševního zdraví lze docílit eliminace hereckých bloků a dalších elementů, jež mají negativní vliv na kvalitu herecké tvorby a prožitek z ní. Další důležitou roli v mé herecké tvorbě a vývoji sehrával odjakživa humor, proto se v této práci jeho vlivu a spojitosti s psychikou také věnuji.

2 Psychika

Je 23. září 2023. Přesně před měsícem jsem se vrátila z psychiatrické léčebny ve Šternberku, kde jsem byla na dvouměsíčním psychoterapeutickém stacionáři, jemuž předcházela hospitalizace v bohnické psychiatrické nemocnici. Před více než třemi lety jsem psala postupovou práci s názvem *Překážky svobodné herecké tvorby*. Jak tehdy i oponent mé práce, Mgr. Františák, v posudku poznamenal – našla jsem jich opravdu mnoho. Když se ohlédnu do té doby, opravdu jsem se všemi z nich tvrdě bojovala a zpětně mohu vidět, že to byl teprve pouhý začátek oné bitvy. Tehdy jsem ve své práci napsala, že společným rysem drtivé většiny popsaných překážek je fakt, že sídlí v mé vlastní hlavě, kde je živí obrovský pocit nejistoty. V té době se také zintenzivňovaly moje psychické problémy v čele s úzkostmi a začínajícími panickými atakami. Primární příčinou těchto problémů nebylo herectví nebo studium na DAMU, ale výrazně se to do mé duše propsalo. Logicky. A stejně tak se mé duševní zdraví propisovalo do mého studia. Logicky. Události posledního roku mi také potvrdily, jak moc téma psychiky patří k našemu oboru a jak moc je její role přehlížena. Role velmi důležitá.

“Za uměleckou fikcí stojí v hloubce ukrytý příběh, gesto, které naznačuje, že za ním tkví další významy sahající až ke zdrojům. ... Fikce poukazuje k hloubce, aby ji spolu s těmi druhými rozkrývala.”¹ Cílem herecké práce je určitá míra převtělení se do někoho úplně jiného. A k tomu je zapotřebí porozumění dané postavě. Porozumění jejímu příběhu, jejím motivacím, jejímu jednání, jejímu myšlení, jejím emocím – skrze vlastní zkušenost doplněnou představivostí. Neustále pracujeme se svou duší, pátráme v čerstvých i dávno zapadlých vzpomínkách, radostných i bolestivých, abychom z nich mohli vytřídit ty potřebné, využitelné k pochopení a vytvoření dané postavy. To je teoreticky podobný proces, který může probíhat v rámci nějakých druhů psychoterapie.

Sama u sebe vnímám, jak mi zkušenost s psychoterapií otevírá nové možnosti i v herectví. Nejenom samotný fakt, že se po psychické stránce cítím lépe a jsem tím pádem svobodnější při herecké práci, ale právě i ty procesy analýzy a pochopení určitého myšlení, cítění a jednání, prohloubení empatie. Vnímám, jak je pro mě pochopení motivací postav

¹ VINAŘ, Josef, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2017. ISBN 978-80-88217-05-3. Str. 33

mnohem snazší, samozřejmější a tím i zábavnější. Dalším obrovský přínos vnímám ve zvýšení sebejistoty a s tím i sebevědomí (v životě i na jevišti), na to napojený menší strach z neúspěchu a větší odvaha ho riskovat, odstraňování psychických bloků, které často souvisí právě s nízkou sebejistotou a které zamezují v kreativní a svobodné tvorbě a v plném využití svého potenciálu.

*„Zablokovaného herce provázejí pozoruhodně podobné příznaky. Ale dva základní symptomy se opakují znovu a znovu – paralýza a izolace, uzamčení se uvnitř a navenek.“*² Tuto Donnellanovu citaci jsem použila i ve své postupové práci věnované překážkám svobodné herecké tvorby. Použila jsem ji právě k tématu bloků a nyní si potvrzuji její nadčasovost a pravdivost. Práci na svém psychickém zdraví se mi opravdu daří některé tyto bloky odstraňovat, zmenšovat jejich sílu a eliminovat jejich četnost. Tím se mi také uvolňuje prostor pro kreativitu a prozkoumávání talentu a vlastních možností. Rozhodně se tedy během tvorby cítím svobodněji než dříve. A to právě díky psychoterapii a snaze řešit své psychické problémy, aniž by jejich původ vycházel právě z herectví. Takový neplánovaný, ale neskutečně podstatný vedlejší produkt psychoterapie. Největší posun vnímám právě po absolvování zmíněného osmitýdenního stacionáře a následném nástupu do angažmá v Činoherním studiu, čemuž se věnuji později v této práci.

2.1 Prožívání a citlivost

Slovo *prožívání* je v divadle skloňováno velmi často, a ještě častěji během studia herectví. Pojem, nejčastěji spojován například s K. S. Stanislavským proti D. Diderotovi, je předmětem nejrůznějších debat o přístupu k herecké tvorbě a zdvihá mnohé otázky. Prožívám moc nebo málo? „Musíš to víc prožít“ nebo „neprožívej to/se tolik“ jsou připomínky, které jsem v různých variacích slyšela mnohokrát jak v životě, tak na jevišti. Jak moc můžu nebo mám prožívat? Kde je ta míra? A mám jako herečka předpoklad k silnějšímu prožívání v životě? Při aktuálním zkoušení autorské inscenace v Činoherním studiu, jsme s kolegy několikrát došli právě k tématu větší citlivosti a intenzity prožívání u umělců, divadelníků, herců. Shodli jsme se, že opravdu silněji prožíváme a analyzujeme momenty, které by pro někoho jiného mohly být banálnější, nudnější, méně podnětné. Že jistou, respektive vyšší intenzitu dokonce nějakým způsobem vyhledáváme, nebo o ní alespoň často přemýšlíme. Jan Vinař mi tuto tezi svým

² DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

způsobem potvrdil, protože píše, že *umělec – herec se silou prožitku a rozmanitými druhy prožívání od člověka ne-umělce, neherce opravdu liší. Umělec prožívá větší silou, hloubkou i neodbytností.*³

Na toto téma se mi vážala i otázka většího prožívání negativních emocí, určitého vyžívání se v utrpení, což je téma s herci často spojované. „*Anna-Marie: ...říkám si, že jistý druh utrpení má pro herce smysl, a dokonce si myslím, že si ho vědomě nebo podvědomě jakoby přivolává, jako by ho k němu něco přitahovalo.*”⁴

Jako materiál pro herce jsou různé formy utrpení bezpochyby přínosné, ale jsou nutné? Napadlo mě to i v souvislosti s M. Čechovem, který své „období pesimismu“ popisuje jako *zvláštní druh rozkoše, a proto jsou muka pesimismu tak vleklá, protože se za nimi skrývá hluboký požitek, a člověk si tato muka chrání a miluje je.*⁵ To mi přijde relevantní i ve spojitosti s herectvím, protože hrát postavu, která trpí, je jistým způsobem naplňující. A z diváckého pohledu se rádi díváme na trpící postavy, jak v divadle, ve filmu, nebo v románech. Ale nemyslím si, že by to bylo z nějaké masochistické (v případě herce) či sadistické (v případě diváka) tendence, ale něčím je to prostě přirozené.

2.2 Vliv psychiky na kreativitu a hereckou tvorbu

Na psychiku se přirozeně pojí sebevědomí, sebejistota, sebedůvěra. Ty jsou velmi důležitým faktorem ovlivňujícím kreativitu a celou hereckou tvorbu. To se ostatně také promítá i do reflexí, postupových či diplomových prací studentů herectví, jejichž nemalé množství se tématem sebevědomí více či méně zabývá. Konkrétně tedy problémem nedostatku *zdravého*

³ VINAŘ, Josef, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. Str. 37

⁴ ČERMÁK, Ivo a LINDÉNOVÁ, Jitka. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Čas, akce, prostor. Brno: Větrné mlýny, 2000. ISBN 80-86151-42-5. Str. 82

⁵ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Disk (Akademie múzických umění v Praze). V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2017. ISBN 978-80-7437-241-4. Str. 109

sebevědomí – zdůrazňuji *zdravého*, neboť přehnané sebevědomí může zastiňovat schopnost nahlížet na sebe kriticky, což je něco, co je (nejen) v herecké tvorbě bezpochyby potřeba.

M. Čechov si naprosto evidentně, snad i díky své vlastní zkušenosti s psychickými problémy, uvědomoval důležitost psychiky v herecké tvorbě. Ve své knize *O herecké technice* píše o dobré kondici psychiky jako o jednom ze dvou požadavků herecké profese, spolu s kondicí těla: „*Citlivé tělo a bohatá, pestrá psychika se navzájem doplňují a vytvářejí harmonii, tak potřebnou k dosažení hercova profesionálního cíle*“⁶. Zdůrazňuje nutnost kultivace psychiky a nabízí k tomu i různé techniky, jako např. *snažit se proniknout do psychiky lidí, kteří nám jsou nesympatičtí, pokusit se objektivně v nich hledat to dobré a snažit se pochopit důvody a motivace jejich jednání. Vžít se do nich. „Jestliže se navíc v životě i v herecké práci naučíte potlačovat své zbytečně osobní kritické hodnocení, podstatně svůj rozvoj uspíšíte.*“⁷ Tyto postupy a způsoby práce s vlastní psychikou jsou z mého pohledu nejvíce přínosné právě v tom případě, pokud je člověk vědomě používá jak pro svůj herecký rozvoj, tak pro svůj osobní rozvoj bez ohledu na herectví. Neboť pokud se člověk-herec touto cestou vydá pouze se zaměřením na hereckou tvorbu, často se tím záměrně vyhýbá právě té osobní rovině. Je to pochopitelné, spousta lidí se bojí a vyhýbá ponoru do vlastní psychiky a všemu, co ji tvořilo a tvoří. Je to krok vstříc odhalení svojí duše, své minulosti, bolestí, věcí, za které se stydíme nebo se je snažíme skrývat – jak před ostatními, tak často i sami před sebou. Ta děsivá intimita. Ale neděláme právě toto i jako herci se svými postavami? Neodhalujeme je divákovi? Možná se do nich skrýváme? Skrže odvážné odhalování a jednání v rámci postavy možná zakrýváme skutečnost, že se bojím odhalit sebe sama – herce, tvůrce, člověka.

Vnějškovost či popisnost při tvorbě postavy pro mě často byly určitou ochranou duše, únikem, vyhnutí se tomu jít do sebe a šátrat. Ve fázi horšího psychického rozpoložení jsem měla primárně dva způsoby „tvorby“:

1. Ponořením se do nitra, bez vzpírání se nepříjemnému stavu, pocitům a myšlenkám. Přichází tím možnost využít danou zkušenost, okolnost – ale tím, že to *žiju* v daný moment, mi chybí odstup a mám tak vlastně dost omezené zorné pole, klapky na očích. Kreativita je šedivá, jsem pomalá a bez energie, zahloubaná, vkrádají se mi myšlenky devalvující smysl divadla,

⁶ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Str. 141-151

⁷ Tamtéž.

zkoušení, nebo přímo toho, co v tu chvíli dělám. Těžko se mi pracuje s lidmi. Nejsem schopná se plně soustředit, uvolnit a „tvorit“. Takže ve většině případů zkoušení je to brzda.

2. Zavírám oči nad tím, jak se cítím, snažím se plně přeladit na jinou vlnu, tedy ideálně na zkoušení. Snažím se oklamat samu sebe i všechny kolem, dělám, že jsem v pohodě. Využívám humor, zlehčuji situace, „blbnu“, čímž občas narušuji zkoušení a práci ostatních. A také se uchyluji k vnějškovému herectví. Vnitřek uzavřu, jdu čistě racionálně, popisně, aby to vypadalo, že zkouším/hraju, většinou jdu po povrchu a prvoplánově, nebo využívám svoje berličky, jistoty, způsoby zkoušení a hraní, které už mám zautomatizované, první po ruce. A zcela upřímně – to také většinou není úplně přínosné. Samozřejmě pro okolí to nemusí být rozpoznatelné, ale já to vím, cítím a posiluji tím negativní pocity vůči sobě samé (protože vím, že to „flákám“) a vůči inscenaci, která se zkouší. Potvrzuji tím domnělou nesmyslnost toho všeho. V tu chvíli ale nejsem schopná ničeho jiného.

Veškeré zkušenosti, tedy i nepříjemné, bolestivé či dokonce traumatizující, jsou pro herce v rámci jeho tvorby využitelné, vytvářejí materiál ke zpracování. Podle povahy materiálu, tedy konkrétní zkušenosti, vzpomínky, musí herec citlivě zvolit způsob, jakým s tou danou zkušeností pracovat. U negativních zkušeností totiž může být jejich využívání (a tedy i ožívání) „nebezpečné“. Pokud se jedná o nějakou nezpracovanou, ale třeba jen v hluboké paměti zapomenutou, vzpomínku, může její oživení herce „rozhodit“. To je sice do jisté míry nevyhnutelnou součástí herecké práce, ale je třeba klást důraz na citlivost, obezřetnost, péči a nezacházet s daným materiálem „neohrabaně“. V krajním případě nějakého traumatického zážitku může totiž dojít k retraumatizaci⁸. Netvrdím, že se to musí stát, ale určité riziko zkrátka existuje a jeho míra je dána také povahou konkrétního zážitku, zkušenosti, vzpomínky.

Využívání negativních zkušeností a traumat v rámci tvorby ale určitě není špatně – dokonce to může být nějakým způsobem terapeutické a pro ostatní obohacující (primárně pro hloubku postavy a celou inscenaci). Ale jde o uchopení, jak samotným hercem, tak i jeho kolegy a režisérem. V herecké tvorbě se často užívá slovo *odstup*. Herec by měl dle mého názoru určitý odstup k postavě mít, ať už volí jakoukoli metodu tvorby. Stoprocentním prožitím či převtělením už se vytrácí podstata herectví, tudíž nějaký podíl odstupů je přítomný vždy. Z mého pohledu (podpořeném vlastní zkušeností) je tento odstup velmi důležitým faktorem při

⁸ Retraumatizace je opakování psychické traumatizace (např. při vzpomínání na traumatickou událost nebo vyprávění o ní).

ošetření právě toho využívání nepříjemných vzpomínek. Skrze odstup může totiž herec bezpečně vybrat z dané zkušenosti to podstatné či potřebné k dané postavě nebo situaci. V ideálním případě by mohla být bezpečná práce s danou zkušeností zajištěna *zpracováním* daného zážitku nejprve v rovině osobního života (např. skrze psychoterapii – opět z vlastní zkušenosti).

Prof. PhDr. Jiří Šípek, CSc., PhD. téma odstupů rozebírá ve své disertační práci *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Píše zejména o odstupu ve vztahu diváka vůči postavám v inscenaci, potažmo všemu, co se odehrává během představení. Nicméně se primárně jedná o vztah a *vydělování dvou světů*, reality a imaginace, což se z mého pohledu dá vztáhnout právě i na herce při tvorbě postavy. „*Jak dále uvidíme, je možné o distanci uvažovat ve více směrech. V divadle je to však jistě již ta první, fyzická distance mezi jevištěm a hledištěm. Rampa, opona a celý portál plní nejen svoji fyzickou roli základního vymezení situace, ale též roli psychologickou spočívající ve vydělování dvou světů. Vostrý má jistě pravdu, když říká, že distance je paradoxně jistým druhem přiblížení a odstup je jistým druhem prožitku. Psychologická distance pomáhá přijetí takových náhledů na svět (resp. na jeho potencialitu), které by nám jinak zůstávaly skryté, ke kterým bychom se nemohli přiblížit. A takové přiblížení je procesem, ono se děje, má svůj obsah a emoční doprovod. Je tedy současně i prožitkem. Distance je výsledkem procesu hledání vhodného uchopení sledovaného jevu na škále blízkost a distancovanost.*“⁹

Získat zmíněný odstup může být obtížné, do jisté míry v podstatě i nemožné, pokud je daná zkušenost čerstvá, nebo ji herec ve svém osobním životě dokonce aktuálně prožívá. Tyto situace bych rozdělila na dva druhy:

- a) Prvním typem je situace, ve které se zkušenost postavy, kterou herec ztvárňuje více či méně podobá zkušenosti, kterou prožívá v osobním životě, například: Hercovi, jako člověku, zemřel někdo blízký a i postava, kterou má hrát, má prožívat smrt blízké osoby. Jen těžko si člověk dokáže odstupit od svého osobního a aktuálního

⁹ ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby* [online]. Praha, 2010 [cit. 2023-11-23]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7083> . Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. Vedoucí práce prof. Jaroslav Vostrý. Str. 59

prožívání. Záměrně jsem zvolila krajní příklad pro jednodušší vykreslení situace, ale týká se to i jiných prožitků, jakými může být například nějaký konflikt nebo třeba úzkost.

- b) V druhém případě může herec v osobním životě prožívat určitou psychicky náročnější situaci, která se sice nepodobá tomu, co má „hrát“, ale ovlivňuje ho během jeho tvorby. I tehdy může být pro herce obtížné se od své životní reality „odstříhnout“ a soustředit se na tvorbu bez jejího vlivu. V tomto případě může samozřejmě tvorba pomoci herci na chvíli zapomenout skrze aktivitu a změnu ohniska pozornosti. Opět záleží na povaze konkrétní zkušenosti a na povaze a psychickém nastavení herce.

Oba typy situací jsem prožívala mnohokrát, některé konkrétní z nich popisuji později v kapitolách věnovaných mému studiu.

3 Humor

Mé herecké *já* se začalo projevovat již někdy mezi nultým a pátým rokem života. Tyto první záblesky byly natolik silné, že zanechaly stopu i v mé jinak velmi špatné paměti. Nebo prostě proto, že jsou zaznamenány na rodinných VHS kazetách. Již na jednom z mých prvních veřejných vystoupeních (tj. vánoční besídka ve školce) jsem také dokázala, že se nebojím diváka ani trapnosti, když jsem mezi koledami dostatečně nahlas oznámila publiku, že jsem si prdla. Vše je zaznamenáno na videu. Pan doc. Pacek by ze mě měl radost, neboť právě on nás v rámci svých hodin učil být trapnými na jevišti a ustát si to. Odvaha odhalit divákovi i to nejintimnější v celé své trapnosti ve mně byla již od útlého dětství. Smyslu pro trapnost jsem se po celý svůj život věnovala (ne vždy záměrně) se stejnou vášní a zájmem, jako jsem se snažila rozvíjet smysl pro humor. Šestý a sedmý smysl, které jsou podle mě k herectví v nějaké podobě potřeba stejně tak, jako například talent a empatie. Zdůrazňuji „v nějaké podobě“, protože jestli je smyslové vnímání lidí nějak odlišné, pak jsem si jistá, že nejvíce právě u těchto dvou smyslů. Hranice mezi humorem a trapností je napříč spektrem kultur, sociálních, zájmových nebo charakterových skupin velmi nejednotná. *“Například ve výzkumné studii Bippusové a kol. (2011) zabývající se humorem v manželských a partnerských párech, identifikovali partneři týž okamžik jako humorný jen ve třetině případů.”*¹⁰

I zkušenost s reprízováním velmi rychle odkryje fakt, že ani divácké reakce nejsou vždy totožné a nedá se spoléhat na to, jak bude publikum reagovat tentokrát. Proč jsme na tom ale my herci tak závislí? Proč nás smích diváků (nebo snaha ho vyvolat) tolik ovládá? Proč nás tato touha dokáže odtrhnout od souhry s kolegy na jevišti, od toho, co bylo nazkoušeno, a dovolit nám riskovat narušení práce několika lidí, jen kvůli potřebě uslyšet ten libý zvuk z hlediště? Je to čisté sobectví zkřížené s exhibicionismem, nebo je to něco v našem podvědomí, něco, nad čím nemáme kontrolu, něco přirozeného v každém z nás?

¹⁰ LENCOVÁ, Petra. *Humor jako důležitý psychologický fenomén* [online]. České Budějovice, 2019 [cit. 2023-12-03]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/uh0xno/> . Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. PaedDr. Iva Stuchlíková, CSc. Str. 27

4 Tam, kde se humor setkává s psychikou

Na první pohled nemusí být zřejmé, kde je – a jestli vůbec existuje – nějaký průsečík témat psychického zdraví a humoru v herecké tvorbě. Velký přínos a vliv humoru v rámci psychiky na hereckou tvorbu vidím hlavně u zkoušení. Tam pro mě humor často funguje jako katalyzátor nervozity a trémy, posilovač kreativity a spontaneity. Humor má svou funkci i v rámci kolektivu: „*Na straně jednotlivce jde především o prostředek k začlenění do skupiny a získání vyššího statusu ve skupině. V rámci celé skupiny vede humor ke snižování napětí a konfliktů, soudržnosti skupiny, zvyšuje atraktivitu skupiny a může sloužit k utvrzování sociálních norem.*“¹¹ „*Kromě toho, že smích vyjadřuje hravý stav jedince, může vyvolávat pozitivní emocionální vzrušení vedoucí ke smíchu i u jeho posluchačů. Smích prostřednictvím nakažlivosti může šířit pozitivní emoce jednotlivých členů skupiny a koordinovat tak jejich činnosti.*“¹² To vše mi přijde v rámci zkoušení naprosto relevantní. Pokud se humorem neubírá koncentrace od reálného efektivního zkoušení a není únikem od nepříjemných situací či krizí během zkoušky, vnímám vždy humor při tvorbě jako posilující element.

4.1 Vliv diváka

Divák. Může se zdát, že jeho role je ve vztahu s hercem podřadná. Ano, jistě je pasivnější, ale ne méně důležitá. Už jenom samotná přítomnost diváka působí na herce silou, která ho „nutí hrát“. Přidává určitou vážnost a pocit zodpovědnosti – „*už o něco jde, někdo se dívá a hodnotí*“. Je tedy pro herce jistým motivačním elementem. Dále pak vzájemné předávání energie, její působení. Stejně tak, jako divák cítí, když je herec „vypuštěný“ nebo nekoncentrovaný, i herec na jevišti může právě skrze vzájemné působení energií cítit „vypuštěnost“ hlediště. Takový pocit nemusí nutně odpovídat realitě, ale vysílá herci zprávu, kterou on v rámci hraní zpracovává a může se jí řídit, např. když cítím, že diváci nejdou s představením, že se například nudí, mívám tendenci přidat energii na jevišti a doufám, že tato energie dojde do hlediště a zaktivizuje i diváka. Na reakci diváků jsme jako herci určitým způsobem závislí. Je to taky jeden z důvodů, proč vůbec hrajeme a investujeme do zkoušení a představení tolik energie. Očekávání, že se mi ta energie vrátí, nejen skrze určité

¹¹ LENCOVÁ, Petra. *Humor jako důležitý psychologický fenomén* [online]. Str. 31

¹² Tamtéž. Str. 19

sebeuspokojení při samotném hraní, ale právě i skrze zpětnou vazbu diváků – ať už ve formě čisté koncentrace a energie při představení, potleskem nebo pozitivní slovní zpětnou vazbou.

Možná nejsilnější diváckou reakcí je smích. „*V humorných situacích obvykle rozlišujeme tvůrce humoru, příjemce humoru a toho, o kom vtip vypovídá neboli objekt humoru. Na základě této interaktivnosti je pravděpodobné, že reakce posluchačů, tedy příjemců, má vliv na samotný vznik humorné situace. Hayová (2001) udává, že existují postupy, kterými posluchači podporují či inhibují humorné sdělení. Podpůrnou strategií může být ocenění aktivity smíchem, ...*“¹³ Právě smích vnímám jako téměř jedinou obecně přijatelnou *hlasitou* diváckou reakci. Navíc je to instantní odpověď, která ve stejný čas dojde k herci, kterému podává zprávu. Zaprvé minimálně dokazuje, že divák vnímá – což není vždy pravidlem. Dále mě to jako herečku informuje, že to, co právě dělám, vyvolává nějaké emoce, s velkou pravděpodobností pozitivní. Navíc vědomí, že se divák dobře baví a já jsem toho příčinou, vyvolává samo o sobě pocit úspěchu.

Reakce diváka ve formě smíchu mě může nabudit, dodat sebevědomí, energii, motivaci. V hlavě se mi divácký smích překládá obecně zhruba takto: „Ano, jim se to líbí, baví je to, chtějí víc, chtějí abys pokračovala, jsi dobrá herečka!“. Když se u mě tato pozitivní odezva přetvoří do té hnací energie, do sebedůvěry, potom jsem také svobodnější v herecké tvorbě. Moje kapacita, kterou mohla zabírat nejistota, stud, tréma nebo pochybnosti, se najednou uvolní kreativitě. Mysl se otevře a tvoří, jsem spontánnější, odvážnější, opírám se o nabytou důvěru v sebe i inscenaci. Tato pozitivní vlna energie potom působí také na okolí – ke kolegům na jevišti i zpět k divákovi. Nabíjí. V ideálním případě. Není to pravidlo, ale ani výjimka. A když se to podaří, tak je to představení, po kterém odcházím spokojená, vnímám smysl toho, co dělám, cítím zadostiučinění.

Pozitivní reakce publika (smích) může mít ale také negativní dopad. Pro diváka to nemusí být vždy rozpoznatelné, ale pro herecké kolegy bezpochyby. Negativním dopadem může být to, že si herec na smíchu diváka tzv. „ujede“. Ovládne ho ego, vnitřní exhibicionista a šasek. V takové případě odsouvá do pozadí své kolegy a jejich práci, inscenaci jako takovou, to, co bylo nazkoušeno. (Nemusí to být vždy špatně, ale jde o míru, hranici, kterou je velmi jednoduché překročit.) Nemusí to být úplná katastrofa, ale v takové momenty je v sázce rytmus inscenace, význam situací i postav, celkové vyznění inscenace. Této problematiky se dotýká například i studie *Povolání: herec na ukázce debaty s herci jednoho divadelního souboru*:

¹³ Tamtéž. Str. 30

„Ivo: Naznačujete, že vám záleží na divácích. Přináší vám uspokojení nejenom samotné hraní v divadelním kuse, ale i to, že diváci nějak reagují.

***Jakub:** O tom jsme mluvili posledně. Jo, chci nebo bych si přál divákovo štěstí, ale vidím, že dost často v jeho reakcích hledám štěstí pro sebe.*

***Richard:** No ale ti diváci tě k tomu vyburcujou, ne? Když jich přijde hodně, když je natřískaný divadlo.*

***Slávek:** Bez diváků divadlo nejde dělat. To je poznat třeba i na zkouškách, když je zkoušení v takové fázi, že se už přijde podívat někdo zvenku. Režisér se s někým z nás domluví, aby byl přítomný na hlavních zkouškách, Potom je vidět, jak někteří z nás... Není pravidlem, že jde o stále tytéž lidi. Někdy i u sebe zpětně pociťuju, že... Člověk si to neuvědomí hned, nepředvádí se vědomě, nicméně zpětně si třeba uvědomuju, seděl tam ten a ten, a tak jsem do toho šlapal najednou trošku víc než... Přitom nepatřím k těm lidem, kteří před představením nakukují dírkou a pak chodí hlásit, kdo význačný tam sedí, to mě spíš znervózňuje, že... Já jim pak říkám: Ty sviňo, tys neřekl, že budeš hrát pro Dienstbiera nebo pro toho a toho, že proto budeš hrát na sto dvacet procent, když jsme zvyklí...*

***Anna-Marie:** Na padesát. (smích)*

***Slávek:** Najednou se změní trošku poměry, jak se někdo začne víc předvádět a víc hrát pro ten venek než pro ducha inscenace. To je poznat, že jo.*

***Nina:** No jistě, a většinou je to špatně.”¹⁴*

Že se divák nahlas nesměje, není důkazem toho, že by se nebavil. A už vůbec to není důkazem toho, že by herec nehrál dobře – což je myšlenka, která mě během hraní často napadá. „Úsměv je dle Heretika (2013) nejčastější reakcí na humorný podnět a vyskytuje se pětkrát častěji než smích.“¹⁵ Z toho vyplývá, že se divák může skvěle bavit, aniž bych si toho mohla jako herečka všimnout. Sama na sobě to pozoruji, když se ocitnu v pozici diváka – pokud se bavím, rozhodně se většinu času spíš usmívám, nebo se nesměji tak nahlas, aby to mohl herec na jevišti slyšet. Druhá věc je smysl pro humor. Není možné každého diváka rozesmát stejně touž replikou či akcí.

¹⁴ ČERMÁK, Ivo a LINDÉNOVÁ, Jitka. *Povolání: herec*. Str. 60

¹⁵ LENCOVÁ, Petra. *Humor jako důležitý psychologický fenomén* [online]. Str. 18

Úzké spojení vnímám i s celkovou atmosférou a jejím vlivem na herce. Respektive i na diváka. Michail Čechov to popisuje takto: „*Atmosféra silně ovlivňuje naši hru. Zpozorovali jste někdy, jak bezděčně měníte své pohyby, řeč, chování, myšlení a city, jakmile se kolem vás vytvoří silná nakažlivá atmosféra, a že na vás tato atmosféra působí silněji, když ji přijímáte vsřícně? Každý večer, když hrajete a poddáváte se atmosféře hry nebo scény, můžete pocítovat radost z nových detailů a nuancí svého výkonu, které jako by se objevovaly samy od sebe. Nemusíte úzkostlivě lpět na stereotypu včerejšího provedení. Prostor, vzduch kolem vás, naplněný atmosférou, ve vás vždy probudí a podpoří nové city a čerstvé tvůrčí impulsy. Atmosféra vás nutí, abyste jí podřídili svou hru.*“¹⁶ Z mého pohledu je vliv atmosféry na herce právě jistým způsobem nadřazený vlivu diváka. Je obecnější – atmosféru totiž spoluutváří mnohonásobně víc okolností jako např. samotné místo, kulisy, energie všech jednotlivých herců, energie konkrétního složení diváků, a právě i jejich samotné reakce. To vše a mnohem víc vytváří při každé repríze či zkoušce specifickou energii, která na mě jako na herečku působí a propisuje se tak do mého výkonu. Což jsou přesně ty faktory podporující živost divadla jako organismu. Každý moment představení je jedinečný a v takové podobě se už nikdy nezopakuje. Toto vědomí se snažím upevňovat, abych se během hraní oprostila od stresu, že něco neudělám přesně tak, jak bylo nazkoušeno, nebo jak bych chtěla.

¹⁶ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta: O herecké technice*. Str. 166

5 Od přijímaček k angažmá

5.1 Na startu

Když jsem se měla rozhodnout, jakým směrem se po maturitě vydám, cesta na DAMU se zdála téměř jedinou logickou. Od dětství jsem přeci prošla mnoha místy, kde jsem své vlohy rozvíjela a vytvářela si k herectví vztah. Velkou roli také hrála otázka, která mi hlavou neustále létala sem a tam: „*Umím vůbec něco jiného?*“. V té době jsem svoje schopnosti mistrně podceňovala, takže odpovědi na danou otázku mi jenom potvrzovaly domněnku, že pokud chci po maturitě na vysokou školu, zkusit se vydat na DAMU je, ač malá, moje největší šance. Rozhodla jsem se tedy po pár leté pauze aktivně vrátit k herectví a přihlásila se po vzoru mých přátel z gymnázia na přípravku jednoho amatérského divadelního spolku. No, epizoda to byla velmi intenzivní a pokud mě něco naučila, tak hlavně to, že herectví není jenom příjemná aktivita s příjemnými lidmi, kteří se navzájem podporují. Ukázalo mi to, že divadelní prostředí může být nepříjemně soutěživé a elitářské. Završil to káravý a ponižující monolog jednoho z „lektorů“, který mi po tom, co mi bylo na individuální zkoušce hodně zle a poprosila jsem o její předčasné ukončení v rámci šetření jeho energie, řekl „*jestli si opravdu myslím, že se dostanu na DAMU?*“. Omluvila jsem se, sklapla paty a rozhodla se, že do takového prostředí dobrovolně nepůjdu. Nicméně uchazečský poplatek k přijímacím zkouškám jsem tou dobou měla již zaplacený, tak jsem si řekla, že to zkusím (ale bez jakékoliv ambice na úspěch). Tento lehce odevzdaný přístup mi dost možná nakonec pomohl a začala má *řada ne/šťastných příhod*. Dva dny před přijímačkami jsem se obrátila na Martina Satoranského s tím, že se necítím v monozóciích narežirovaných výše zmíněným lektorem dobře. Ten večer jsem s jeho pomocí většinu připraveného materiálu změnila a zjednodušila a zároveň si vybrala nový monolog. Druhý den jsem se ho naučila, večer si ho s ním lehce prošla a další den ráno se vydala na DAMU se smířeným pocitem očekávaného „neúspěchu“. Další výhybkou na dané cestě bylo to, že jsem byla čistě náhodně přidělena ke komisi v čele s Mgr. Danielem Hrbkem, Ph.D., který vybíral lidi pro svůj ročník. V komisi byla i Eva Salzmannová, jejíž pevná síla mě děsila a zároveň uklidňovala a v mé paměti mě právě ona „provedla“ přijímacím řízením až k cíli. Naše cesty se pak už během studia neprotuly, ale i tak si s vděkem uvědomuji její podíl v mém směřování. Ten večer se mé jméno objevilo na seznamu postupujících do druhého kola. Noc před druhým kolem mi otekly mandle a ráno osudného dne jsem se probudila s vysokými horečkami. V duchu jsem si řekla, že to je konečná, ale s lehkou nevolí jsem na radu Evy

Kučerové (děkuji Vám!) poslala potvrzení od lékaře a zažádala o nový individuální termín. A k velkému překvapení jsem ho opravdu dostala. Po dvou týdnech jsem se jakž takž zdravá dostavila na DAMU, kde jsem strávila zvláště intenzivní odpoledne započaté testem na všeobecně kulturní přehled (kde jsem nezodpovězením otázky na osobu Petra Čepka přiznala, že směrem k divadlu je můj přehled opravdu tristní) a následným individuálním druhým i třetím kole v jednom, složeným z velkého množství na sebe navazujících etud a jiných zadání. Tuto část mám lehce v mlze, protože její součástí bylo hodně z mého pohledu opravdu trapných momentů. Ale to je zřejmě součástí této zkoušky. I přes všechny překážky na cestě se ale ten večer objevilo mé jméno na čtrnáctičlenném seznamu přijatých uchazečů do prvního ročníku.

Začala nová životní etapa.

5.2 První role

„Člověk ke světu bytí ustavuje svůj proměnlivý vztah, který rozmanitě prožívá a nahlíží. Tak si vytváří obraz světa. Sám svět se mění v obraz. V něm člověk hledá sám sebe a klade si otázku po své identitě, v tomto obrazivém světě. Touží „být sám sebou“, byt' to mnohdy znamená vytvářet pro sebe i jiné svůj obraz.“¹⁷

Role hercovy vlastní psychiky je nejvíc určující právě na začátku studia. Z mnoha důvodů. Jedním z nich je samotný fakt, že v osmnácti letech (ale bez problému i v pětadvaceti) většina lidí, především těch z všeobecných gymnázií, neví ještě tak úplně, kým vlastně jsou. Jak se říká – hledají se. Ale abych nemluvila za ostatní, já se hledala. I když jsem si po přijetí na DAMU nějak stvrdila domněnku, že mou správnou životní cestou je herectví a mohu se tedy identifikovat jako herečka (resp. zatím jako studentka herectví), byla to do velké míry pouhá iluze. Do té doby ale nejrealističtější a nejpevnější záchytný bod v mé snaze o sebe-určení. Ve skutečnosti jsem ale každý den byla někdo jiný, měnila své cíle, ambice a touhy. Měnila svůj přístup ke světu, lidem, práci. K sobě. Na většinu věcí jsem neměla vlastní názor a utvářela jsem si ho skrze ostatní. Styděla jsem se za to, přišla jsem si méněcenně a hloupě, ale nebyla jsem schopná (a ani dostatečně odvážná) si vlastní názory vytvářet, natož si za nimi stát.

¹⁷ VINAŘ, Josef, DVOŘÁK, Jan (ed.). *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. Str. 35

(Toto téma jsem využila k vorbě postavy Sofie Zapltilkové v autorské absolventské inscenaci *Instalace izolace*.) Tento fakt jsem skrývala určitou lhostejností, či humorem často v podobě sarkasmu, ironie a sebeponižování. Byl to můj tzv. *copingový mechanismus*. Svou vnitřní nejistotu a chaos jsem obalila maskou „drsné holky“, která měla působit nezranitelně, ale ve skutečnosti ji hluboce zraňovalo téměř všechno a rozdmýchával se tak silně destruktivní požár uvnitř mé duše. To jsem si ale uvědomila o dost později.

Stabilní psychické rozpoložení, sebevědomí a určitá psychická odolnost jsou nezbytným vkladním kapitálem do začátku studia. (Samozřejmě vedle talentu, citlivosti apod.) Bohužel málokdo z čerstvých studentů toto ví. K hledání své „role“ v osobním životě se totiž ihned přidávají mnohé další. Od těch vědomě vytvářených prvních divadelních rolí v rámci studia až po podvědomě vytvářené role v novém kolektivu, před pedagogy a před staršími studenty. Impulsů a vnějších vlivů je skutečně mnoho a není jednoduché je zpracovávat. Natož v tom všem najít odpověď na otázku „kdo jsem“. Odrážím se tedy od role, která mi byla přidělena velmi jasně – na papíře. Teď jsem *Damačka*. *Damák* je alespoň v očích nováčka pojem, který s sebou vedle příležitosti nese i velkou zodpovědnost. Budu schopna naplnit vše, co tahle role obnáší? Nezhodnotím její význam? Nebudu vnímána jako omyl?

V začátcích studia jsem se naštěstí (nebo bohužel?) setkávala vesměs s pozitivní zpětnou vazbou. Reakce pedagogů i spolužáků mi potvrzovaly, že nějaký talent opravdu mám a nemusím se tedy bát toho, že bych byla *omyl*. Hodnocení na konci prvního semestru tuto tezi potvrdilo a já byla konečně jakžtakž v klidu – místo očekávané kritiky přišla chvála a ne malá. *Mám prý potenciál, se kterým v prvním semestru zatím nebyl prostor pracovat*. Jak by řekl klasik, tohle jsem opravdu nečekala. Napříč tomu ale nebyl první semestr procházka růžovým sadem a narážela jsem na mnoho překážek. Hlavní z nich byla právě neočekávaná konfrontace s odhalením vlastní intimity. S tím, co je v ní nepříjemné, nevyřešené, bolavé, schované (viz. kapitola *Vliv psychiky na kreativitu a hereckou tvorbu*). V prvním semestru jsme totiž neměli za úkol ještě tak úplně vytvářet nějakou postavu (za kterou by se dalo schovat!), ale naučit se existovat na jevišti sami za sebe. Objevovat vlastní možnosti a jejich limity. Prozkoumávání našeho vnitřního terénu, jehož hlubší zkoumání a rozpracovávání nás čekalo v následujících semestrech.

S Matyášem Cibulkou jsme toto objevování praktikovali na dialogu Marie a Rafaela z *Konce masopustu* Josefa Topola. Mgr. Regina Rázlová nás vedla k tomu, abychom se na jevišti naučili projevit vášeň – scénická poznámka „líbá ji“ měla být rozvedena mnohem dál.

Konflikt, líbání, blízký fyzický kontakt, svlékání. Jeden z mých největších strachů v herectví byl vyzván k boji hned na začátku studia. Bojovala jsem několik zkoušek, jednou jsem se dokonce rozbrečela. Ležela jsem na zemi učebny K101, Matyáš nade mnou (sám v nepříjemné situaci, protože nevěděl, co se děje), Regina na židli (snažící se mě různými prostředky dostat tam, kam potřebovala). Cítila jsem se strašně, trapně, poníženě, smutně, našťvaně, bezmocně, neschopně. Chtěla jsem zmizet. Ale jen jsem ležela, brečela a snažila se přes to všechno sesbírat jakoukoliv energii a odvalu pokračovat.

Tím se vracím k tématu práce s nepříjemnými či bolestivými pocity, zkušenostmi, vzpomínkami. V tomto případě šlo totiž čistě o vlastní nezpracované téma, které pro mě hrálo velkou a těžkou roli v osobním životě. V tom hereckém mě ale v té době pouze limitovalo. To, co je v herecké praxi zcela běžné (tedy např. líbání), ve mě vyvolalo konflikt a odhalení, na které jsem nebyla připravena. Proběhnout to ale muselo, dříve či později bych na to stejně narazila. Ta otázka, kterou si ale kladu, se týká způsobu, jakým se v těchto situacích pracuje. Jistě, herci by měli být připraveni na (duševní) odhalování a na to, že se mohou setkat i s tématy, která jim nejsou zcela příjemná. Myslím si ale, že bychom se měli snažit v těchto situacích jednat maximálně citlivě a ohleduplně, komunikovat. Zablockovaný herec není přínosem nikomu a ničemu.

5.3 Komedijní potenciál a síla publika

Ve druhém semestru si hlavní roli „urval“ humor. Na herecké i scénické tvorbě jsme se věnovali *commedii dell`arte*. Vytvářeli jsme postavy a humor – na to jsem se těšila. Skoro celý ročník jsme si z toho semestru ale nesli odpor k danému žánru až do DISKu a naše scénické klauzury byly ústy jedné pedagožky ohodnoceny jako „nejhorší za pětadvacet let“. Právě ve scénické tvorbě jsem cítila největší limit bohužel v tom, že jsem hrála postavu, jejíž jediný dialog (který sám o sobě jenom předpřipravoval situaci pro hlavní postavy, ale my jsme na něm neměli co hrát) byl pouze s postavou, kterou hrál náš spolužák z režie – Josef Doležal, který k tomu dělal zároveň dramaturga. Nemyslím to nijak hanlivě, ale bohužel to zkoušení našeho dialogu velmi brzdilo a Josef měl zároveň ze své pozice tendenci dávat mi režisérské připomínky, ačkoliv se mnou v té situaci hrál a sám k sobě tak kritický nebyl. Tyto okolnosti vedly k tomu, že jsem byla uvnitř trochu našťvaná a demotivovaná. To vnitřní prázdno jsem skrze postavu kompenzovala právě určitou ventilací agrese, která se k mé postavě sice jakžtakž hodila, ale sama jsem s výsledkem určitě spokojená nebyla, neboť jsem se to celé snažila spíš

„ukřičet“, hrála jsem čistě vnějškově (neboť vnitřek se mi ani nepodařilo najít) a neměla jsem z toho moc požitků.

Hlavním mezníkem v daném semestru byl pro mě dialog Tartuffa a Elmíry s Markem Frňkou na herecké tvorbě. Opět jsem byla pod vedením Reginy Rázlové, což vnímám jako přínosné zaprvé v tom, že už jsem rozuměla stylu její práce, byla jsem „otrkaná“ z prvního semestru. Zadruhé v tom, že právě zkřížením žánru *commedia dell`arte* a Reginina požadavku na vysoké nasazení, jsem se naučila být na jevišti na 150 %. Započala mou vědomou práci s energií při hraní. To jsem zmiňovala již ve své postupové práci. Co jsem ale nezmiňovala byla první zkušenost, kde jsem si uvědomovala sílu publika.

Samozřejmě to, že má přítomnost diváka vliv na mé herectví jsem věděla už dříve, ale v této situaci jsem si poprvé uvědomila, že ten vliv nespočívá jenom v trémě a nervozitě. Herecké klauzury v druhém semestru byly totiž první otevřené klauzury, kdy mohli do publika nejen pedagogové, ale i studenti z jiných ročníků. Z toho jsem byla zprvu opravdu nervózní, protože ti, se kterými jsme se za ten rok třeba i spřátelili, mě měli vidět poprvé hrát – a já věděla, že síla prvního dojmu je velká. Vzhledem k tomu, že jsme napříč ročníkem dělali v rámci *herecké* všehovšudy dva opakující se dialogy v asi osmi provedeních, publikum bylo po čase značně unavené. Já a Marek jsme přišli na řadu téměř na úplném konci a já zažila do té doby něco pro mě neuvěřitelného. Už při mém příchodu na scénu reagovalo publikum na mé první herecké detaily pozitivně. Smáli se po většinu času naší scény, a to i v momentech, kdy by mě to nenapadlo. Jejich smích mi dodával důvěru v samu sebe, v mou souhru s Markem i v to, co jsme s Reginou po celý čas semestru dělali. Cítila jsem, že se tím i posiluje síla požitku z hraní vůbec. Požitku z toho, že svým hraním vyvolávám pozitivní emoce diváků. Energie, kterou jsem vkládala do zkoušení a samotného výkonu před publikem, se mi jako bumerang vrátila v desetinásobné síle.

Sílu publika jsem si v jiné podobě vyzkoušela i v následujícím semestru. Herecká tvorba pod vedením doc. Mgr. Tomáše Pavelky pro mě byla něco úplně jiného než předtím s Reginou Rázlovou. Tak zvláště nenásilná. Čímž neříkám, že s Reginou byla násilná, ale mnohem víc nás napřímo vedla, a tak nějak s větší razancí, silou. S Tomášem Pavelkou jsem cítila, že nás také vede nějakým směrem, ale že nám nechce dávat přesné instrukce na cestu. Cítila jsem, že by chtěl, abychom tu cestu našli sami, s pomocí jeho indicií. U mě šlo primárně o upozadění komičnosti, pitvoření a popisnosti, neboť toho jsem byla hlavně z předchozího semestru opravdu plná. Utíkání ke komičnosti je také jedna z mých hlavních „berlíček“ – tedy taková opora, ke které sklouzávám v nejistotě (nejenom) na jevišti. Většinu semestru jsem nechápala,

proč mě pan Pavelka navádí tak, jak mě navádí. Sváděla jsem to i na fakt, že role Heleny byla v *Ohlédni se v hněvu* Johna Osbourna spíš vedlejší – respektive měla méně prostoru. Já měla tím pádem o to větší tendenci dohnat to právě tím, že všechny ošálím svou vtipností i v menší roli. V podstatě až těsně před klauzurami jsem pochopila pedagogův záměr. Pozdě, ale přece. Po generálce klauzur mi dokonce od spolužačky a důvěrnice Romany Widenkové přišla pochvala v tom smyslu, že *to bylo super, že takhle mě ještě hrát neviděla*. A to právě kvůli tomu, že jsem se neschovávala za komičnost. Měla jsem ze sebe radost a těšila jsem se, až to druhý den uvidí právě Tomáš Pavelka, který z pracovních důvodů na generálce nemohl být. Ale – přišlo publikum. Tréma, stud a nejistota mě doprovodili na jeviště třídy K332 a vzali s sebou i můj smysl pro komično. Snažila jsem se s tím trochu bojovat, ale v momentě, kdy se mi nepovedla technická věc s rekvizitou (nestihla jsem si nandat náušnici a ta zůstala na židli, kam si pak potřebovala sednout druhá postava v dialogu), jsem neuměla situaci vyřešit jinak než to celé trochu zesměšnit. Ačkoliv to bylo v rozporu s tím, jak jsem měla postavu Heleny hrát, publikum se zasmálo a mě se alespoň lehce ulevilo. I když jsem potom měla trochu výčitky, že jsem to neustála a že pan Pavelka neměl možnost vidět, že se mu jeho záměr se mnou do jisté míry opravdu povedl. V tu chvíli na jevišti jsem ale cítila tu silnou potřebu obhájit se a vykřesat z diváků alespoň jemnou reakci. Smích diváka je droga. Nechci, aby mě touha po ní ovládala, ale když se mi dostane, je to neuvěřitelná slast, ačkoliv jsem si vědoma škod, které to může na inscenaci napáchat a cítím poté nějaké výčitky.

5.4 Připravit, pozor, zastavit, stát!

Třetí semestr byl velmi intenzivní, naplněný mnohými úspěchy i zklamáním. Vedle *Ohlédni se v hněvu* na herecké tvorbě jsem spolupracovala na dvou projektech v rámci scénické tvorby. Tou hlavní byla *Dorotka* Magdaleny Frydrychové se studentem režie Josefem Doležalem a druhou byl experiment *Her Master's Voice* Markéty Bidlasové v režii Marie-Luisy Purkrábkové (spolužačky – herečky). V něčem byl právě tento semestr zatěžkávací zkouškou, zaprvé vůbec kvůli samotnému faktu, že jsem přebíhala mezi třemi pro mě náročnými „projekty“. Zadruhé kvůli jejich povaze. Experiment s Luisou byl rozhodně poučný, nicméně naše nezkušenost a vyčerpanost z dalších scénických a hereckých zkoušek se projevila právě tu a experiment skončil tak, že jsme se s vedením shodli, že ho nebudeme prezentovat. Na Dorotce jsem nechala hodně energie, byla to pro mě extrémně cenná a důležitá zkušenost. Hlavní role, do té doby na škole největší příležitost jak v míře prostoru pro hraní, tak to bylo poprvé,

co jsme zkoušeli celou hru, ne jen jeden či dva vyňaté dialogy z textu. Mohla jsem si vyzkoušet vytvořit komplexní postavu a její oblouk. Tento samotný úkol byl pro mě nový a tím i náročný, ale ještě se k tomu přidala jistá krize, kterou jsme si velkou část zkoušení procházeli. Ztráceli jsme se ve významech replik i situací – jak my herci, tak režisér. Když jsme potřebovali, on nám bohužel nebyl schopný dát nějakou oporu, pevný podklad, směr, protože – z mého pohledu – neměl jasnou vizi, sám neměl směr, kterým by celá inscenace měla jít. To samozřejmě není výčitka, jako studenti jsme se na těchto hodinách navzájem učili. Nicméně to ale bylo poměrně vysilující, točili jsme se v kruzích a nevěděli kudy ven. Dostali nás z toho pedagogové těsně před klauzurami a dovolím si říct, že to nakonec dopadlo vlastně celkem dobře. Dokonce nám bylo poprvé doporučeno klauzuru reprízovat, což jsem vnímala jako velmi pozitivní zpětnou vazbu, ačkoliv k reprízování kvůli mému zlomenému prstu nedošlo. V obou *scénických* jsem necítila vůbec pevnou půdu pod nohama, sama jsem tápala a neměla jsem o koho nebo o co se opřít (ani u jednoho z režisérů). Tím se zimní semestr druhého ročníku stal extrémně náročným a o to víc jsem se těšila na semestr další.

Odstartoval ho pohybový workshop s Radimem Vizvářem, na který navázala Martina Krátká s workshopem improvizace. Oba pro mě představovaly velký krok z komfortní zóny, ačkoliv teď s odstupem vnímám, že pro obě tyto dovednosti vlohy mám, skrze strach a nízké sebevědomí jsem se v nich cítila hodně zablokovaná. O to víc jsem vnímala jejich přínos pro můj herecký vývoj. Především u improvizace – do té doby jsem totiž měla strach z toho samotného slova a při představě, že musím před někým improvizovat, mi běhal mráz po zádech. Týden s Martinou Krátkou to zlomil, neuvěřitelně mě to bavilo, ba co víc, cítila jsem, jak odplouvá blok, uvolňuji se, víc si věřím a rozvíjím své improvizální schopnosti. Těšila jsem se, až budu moct nově nabyté zkušenosti vyzkoušet v praxi při herecké a scénické tvorbě. Bohužel přišel covid. Praktická výuka v podstatě zmizela a když jsme po nějaké odmlce začali znovu zkoušet na klauzury, cítila jsem, že jsem zase zpátky tam, kde jsem byla. Z herecké jsem za Julii v *Romeovi a Julii* sice dostala „áčko“, ale rozhodně jsem se na něj necítila. Při zkouškách jsem se po covidové herecké odmlce cítila stažená a nekreativní a měla jsem pocit, že nás pan Töpfer spíš sám režiruje, a to, že nejsem bůhvíjak iniciativní vlastně ani nikomu nevadí. Jistě chápu, že na samotném hereckém výkonu, za který jsem byla tak kladně ohodnocena, jsem měla vlastní podíl, ale že bych byla nějak uspokojená, to se říct nedalo. Spíš jsem byla ráda, že to mám za sebou a doufala jsem, že se k Shakespearovi dlouho nedostanu.

5.5 Stagnace, pochybnosti a zklamání

Třetí ročník. Čistý stůl. Další příležitost zkusit (si) dokázat, že na *to* mám a spravit si chuť po předchozím semestru překaženém lockdownem. Míra toho, jak moc jsem se těšila na práci v novém semestru (a na poslední „klasické“ klauzury před vstupem do DISKu!) byla převyšena mírou zklamání a frustrace, která mě v následujícím půlroce reálně čekala. Nové texty jsme sotva poprvé přečetli u stolu, když přišel další lockdown a kreativní činnost bylo nutné provozovat jen individuálně v prostorách svých pokojů. Akrobacie a tréninky na karimatce před otevřeným počítačem s plochou plnou čtverečků se spolužáky ve svých pokojích, kuchyních či jiných dostatečně velkých bytových prostorách. Jevištní pohyb a tanec v podobě individuálních etud natáčených v týž místnostech na mobil podložený knihami v neustálém strachu z hlášení plného úložiště. Zpěv formou nahrávání se na diktafon byl asi to jediné, co jsem dělala i do té doby, nepočítám-li zpětnou vazbu skrze pár řádků v e-mailu. A konečně – herectví! Plánované dialogy byly nahrazeny monology s možností volného výběru, či dokonce autorské tvorby. V rámci vysokých ambicí jsem chtěla napsat vlastní text. Pochybnosti o svých tvůrčích schopnostech mě postupným ubíráním nároků dostaly do bodu, kdy jsem si i kvůli časovému presu vybrala již existující monolog, který mi „vadil nejmíň“. Monodrama *Indická princezna* Štěpána Vraněšice, aneb „*tragikomický pokus o sebevraždu jedné psychicky narušené venkovanky*“, byl text, který mě opravdu bavil a dokázala jsem si představit, že mi jeho komické prvky (ve spojení s mými komickými prvky) dopomůžou k uspokojivému ztvárnění.

To se nestalo. Vlivem různých spolu souvisejících okolností. Kvůli distanční výuce a výše popsaném průběhu semestru jsem se velmi rychle cítila úplně demotivovaně. Primárně vysoká frekvence podobných zadání etud a gagů na jevištní pohyb mě kreativně vyčerpala. Inspirace ze stěn či nábytku mého bytu se po pár týdnech zcela vytratila a cítila jsem, že sama si ji už dát nemůžu. Přišla jsem si jako nejméně kreativní člověk, který na DAMU nemá co dělat a začala jsem uvažovat o ukončení studia. S podporou jistých okolností v mém osobním životě se mi výrazně zintenzivňovaly psychické problémy a já se začala topit v úzkostech, depresích a panických atakách. Po prodělání vánočního covidu jsem *Indickou princeznu* z posledních sil odevzdala. Natáčela jsem ji opět na mobil podložený knihami ve svém pokoji a když jsem už asi šestkrát projela celý monolog se zjištěním, že se záznam po chvíli přerušil z důvodu plného úložiště (ačkoliv už jsem smazala skoro všechna data), rozhodla jsem se, že holt odevzdám monolog sestříhaný z více částí. Pokud se v daném záznamu dal nalézt nějaký oblouk, tak pouze ten mezi ubývajícím přirozeným světlem

a následným umělým nasvícením. A co se mého hraní týče, tak tam mohl být upozorován oblouk mezi jakousi počáteční motivací a absolutním zoufalstvím na konci. Věděla jsem, že materiál, který odevzdávám, nedosahuje ani těch kvalit, které jsem i přes své sebe-zpochybňování očekávala. Já byla ale ve stavu, kdy už mi ani nezbývala energie na nějaké výčitky.

Následné hodnocení (probíhající online přes Zoom) mi jen potvrdilo všechny mé domněnky. *Na začátku studia jsem vzbuzovala velká očekávání, ale teď přišlo bohužel zklamání a otázky typu „co se stalo?“*. Nevím. Ale vím, že jsem se cítila úplně stejně. Přesvědčení o talentu a jedinečných schopnostech se utopily v pocitu absolutní neschopnosti. Byla jsem taky zklamaná, sama ze sebe. A o to těžší bylo slyšet to i zvnějšku, protože to potvrdilo moje negativní myšlenky. V mojí mysli se jako cejch vypálilo: *„JSEM ZKLAMÁNÍ!“*. Rozbrečela jsem se už během daného video-hovoru s pedagogy.

Když jsem se zpětně snažila tuto epizodu rozklíčovat, zkusila jsem přemýšlet nad tím, jaká je vlastně moje „technika“. Jakým způsobem umím pracovat? Když evidentně ne tak, jako moji spolužáci, jejichž monodramata neskončila takovým propadem. Používala jsem někdy vědomě vůbec nějakou techniku? Mlha. Mám to v mlze. Myslím, že jsem většinou vycházela z nějakého čistě vnitřního puzení, možná z talentu? Vloh? Způsobu přemýšlení nad světem, životem, bytím? Zkřížením postavy se mnou samotnou. „Co bych dělala já?“. Pamatuji si, možná ne zcela přesně, ale významem jsem si jistá, jak mi bylo v jedné z hodin herecké či scénické tvorby řečeno, že já nejsem *ta* postava, že nemůžu tolik promítat svůj rozum do jejího jednání, že není třeba vždy tolik psychologizovat a hledat a *ukázat* odpověď na otázku „proč?“. *Proč* postava jedná tak, jak jedná, co ji k tomu vede? A proč *nějak* jednat *nemůže*. Možná je to tendence být konkrétní – když jsem obecná, cítím to až do morku kostí a je mi v tom hrozně nepříjemně.

Také mi bylo při jednom rozhovoru s pedagožkou řečeno, že jsem spíš „analytický typ“. Potřebuji si nejspíš v hlavě vždycky vytvořit nějaké logické důvody, cesty, mantinely, ve kterých se má postava může pohybovat, abych se já jako herečka v té postavě cítila svobodně a nepochybovala tolik, jestli to, jak hraju, je správné. Když nemám zdůvodněno a ve vlastní hlavě obhájeno, proč dělám na jevišti to, co dělám a jak to dělám, necítím se dobře, svobodně, kreativně a cítím se paradoxně víc omezená a paralyzovaná. Možná to má cosi dočinění i s tím, že nemám ráda nejasná zadání. Čím obecnější zadání dostanu, tím svázanější si přijdu, tím více pochybností o sobě samé mám, tím méně kreativní si přijdu. Během studia se to přesně projevilo právě u monodramat, kde byla ve výběru textu absolutní svoboda. Dodnes to zažívám i například při castinzích ve formě *selftape*, kdy je často velmi nekonkrétní zadání, i s tím, že

se mi stalo, že nebylo zadání vůbec žádné, žádné informace k projektu či dokonce roli, na kterou jsem casting dělala. Cítila jsem se v úplné paralýze – co jim mám ukázat? Jak mám věřit sama v sebe a v to, co dělám, když je více než možné, že směr, kterým se vydám, se bude úplně míjet s tím, na co ten casting vůbec dělám?

Hodně mi z toho plyne myšlenka, že individualismus v tvorbě není pro mě (přičemž v tomto kontextu nevnímám individualismus negativně). Potřebuji dialog, partnera, kolektiv, výměnu názorů, sdílení, vzájemnou inspiraci, nabízení impulsů, debatu, klidně i konflikt. Dlouho jsem si to vyčítala, srovnávala se s ostatními, kteří jsou schopní sami přijít s nápadem, sami si ho zrealizovat a stát si za tím. Záviděla jsem jim (a pořád lehce závidím). Ale už vím, že já jsem zkrátka jiná, nejsem „umělecky nezávislá“. Vždycky jsem potřebovala alespoň jemné potvrzení zvnějšku, že to, co dělám, je „správně“. Nevěřila jsem sobě a svým nápadům natolik, abych si je uměla sama a bez cizí validace obhájit. Všudypřítomné pochybnosti, které paralyzovaly kreativitu. Už si to ale nevyčítám. Přijímám to tak, jak to je a vím, že to neznamena, že bych byla horší herečka, že bych neměla talent. Mám ho, jenom jiný, ne horší, ne lepší, ne menší, ne větší. Jiný. A s tímto vědomím se snažím fungovat. Víím, že je to běh na dlouhou trať, také je dost možné, že se od těch pochybností nikdy neoprostím, ale už teď se cítím svobodnější. A to mě motivuje v tom pokračovat a věřit si.

5.6 Hrdinka západu a typu

Pegeen Mikova je velmi rázná, někdy až drzá, mladá dívka. Proto pro mě nebylo šokující, že jsem do této role první absolventské inscenace našeho ročníku byla obsazena právě já. Byla jsem velmi vděčná za tu příležitost a důvěru do mě vloženou, ale prala jsem se sama v sobě s pocitem, že se ze své herecké škatulky asi nikdy nevymaním.

Celý proces zkoušení *Hrdiny západu* Johna Millingtona Synge i následné reprízování pro mě bylo ze všech „diskovek“ nejpříjemnější. Jedním z důvodů byla režie Víta Kořínka. Třebaže úplně nesdílím s Vítkem pohled na divadlo, to, co jsem ale velmi ocenila byla jistá pevnost v jeho režii. Vnímala jsem, že má vizi, že většinu času ví, co dělá a kam chce dojít. I přesto jsem ale cítila svobodu při zkoušení. Kdykoliv jsem ale nevěděla kudy, nebo jsem cítila nejistotu, nechápala nějaké okolnosti a souvislosti – mohla jsem se Vítku zeptat a buď mi rovnou odpověděl, nebo jsme společnou diskusí došli k nějakému východisku či řešení. To jsem při žádném zkoušení během scénické tvorby nezažila. Naopak, i když jsem si třeba lidsky, názorově a umělecky rozuměla více třeba s Josefem Doležalem, se kterým jsem zkoušela asi

nejčastěji, nikdy jsem necítila tak pevnou půdu pod nohama jako s Vítkem. A to bylo v mojí sebe-nejistotě velmi vítané a osvobozující.

Dalším důvodem byla souhra s Markem Frňkou, který hrál Christyho Mahona. S Markem jsem se do té doby potkala při herecké a scénické tvorbě v prvních třech semestrech a pokaždé jsme spolu fungovali o něco lépe než předtím. Zvykli jsme si na sebe a musím říct, že byl pro mě jedním z nejlepších hereckých partnerů během studia. Z nějakého důvodu jsme na sebe byli hodně napojení (panoval názor, že kvůli stejné výšce) a zkrátka nám to hrálo samo.

Přes převažující pozitiva jsem samozřejmě narazila i na několik překážek. Například úplný závěr hry, respektive poslední replika. „*Panebože! Já ho ztratila. Poslední hrdina západu a já ho ztratila!*“. V podstatě až do derniéry jsem bojovala s tím, jak jí uchopit. Mám jít směrem exprese a „vyřvat“ to zoufalství své postavy do diváků? Nebo naopak po hodině a půl „řvaní“ jít spíš do sebe, lehce to podehrát nebo prostě použít větší civil – a skrze ten kontrast ukázat zlom, jakým Pegeen právě prošla? Každou reprízu jsem se potýkala před poslední replikou s větší či menší mírou stresu a dost často jsem potom měla pocit, že byl můj závěr falešný, patetický, trapný, zkrátka špatný. U nějaké náhodné repliky uprostřed inscenace bych to nějakým způsobem zvládla přejít, ale tím, že to byla opravdu úplná tečka celého příběhu, nedokázala jsem se smířit s tím, že jsem „*na to nepřišla*“. Nejlepší byla asi nakonec derniérová tečka, kdy jsem si v rámci „vtipu“ před diváky nakapala do očí umělé slzy a ten patos, kterého jsem se tak bála, jsem si v plné energii vychutnala.

Jedním ze zajímavých a pro mě velmi poučných momentů se odehrál během zkoušení, kdy se mi naplno potvrdilo, že odříznout se při hraní zcela od osobní roviny je v podstatě nemožné. Se Sárrou Rychlíkovou, která hrála postavu vdovy Quinové, jsme měly ve hře poměrně dost dialogů. Vždycky jsme byly kamarádky, ale v jedné fázi zkoušení mezi námi vznikl poměrně ostrý konflikt (mimo školu), který zůstal nějakou dobu nevyřešený a panovala mezi námi tzv. „tichá domácnost“. Ignorace a vyhýbání se se dá v běžném životě nějakou dobu zvládat, ale při zkoušení, kde jsme měly dialogy, kdy jsme opravdu komunikovaly jen my dvě, to bylo poněkud náročné. Při jedné konkrétní zkoušce, kdy vdova Quinová nepozvaná rázně vejde do hospody Pegeen a pomalu ale jistě se jejich dialog vyostřuje ve velmi osobní hádku před Christym Mahonem, jsem to pocítila nejsilněji. Na první pohled by se mohlo zdát, že konflikt mezi herečkami může naopak konfliktu mezi postavami dodat pravdivost, energii, autenticitu, ale v realitě tomu tak nebylo. Byla jsem velmi nervózní a stažená, Sára se mi 90 % času nedívala do očí, mimo repliky našich postav jsme vůbec nekomunikovaly a celkově to bylo tak nepříjemné, že to celé scéně spíš škodilo, a ne málo. Ani jedna jsme tam nechtěly být a zkoušet a bylo to cítit. Tato okolnost nám brala energii a koncentraci, jež jsme potřebovaly

využít ke zkoušení. I kvůli tomu jsme náš konflikt brzy vyřešily a zkoušení bylo zase příjemné a efektivní, ale velmi přesvědčivě mi to ukázalo, jak silný vliv má individuální psychika a jak něco nevyřešeného či nepříjemného v osobním životě může hereckou tvorbu narušit.

5.7 Instalace izolace do herce a kolektivní blokáce

Autorská inscenace našeho ročníku, režírovaná spolužákem – hercem Tomášem Čapkem, alias *Hermanem Čolkem*. Toto zkoušení bylo naopak pro mě v mnohém jedno z nejnepříjemnějších. *Instalace izolace* pro mě byla zkouškou, kterou jsem ze svého vlastního pohledu nezvládla. Až zpětně dokážu vidět to pozitivní, co mě tahle těžká lekce naučila. O mě jako o člověku, o mě jako o herečce, a o tom, s čím se potřebuji naučit pracovat, abych se úplně nezablokovala. A nakonec to, že psychika a humor jsou opravdu dva stěžejní pilíře, které mě jako herečku ovlivňovaly/ovlivňují.

Problémy, na které jsem narážela se prolínaly a mísily. Bodově bych je vyjmenovala takto: Tomáš v pozici režiséra, kult *Ductu*¹⁸ (respektive kluci z *Ductu*) versus zbytek, komika žen versus komika mužů, pocit křivdy, přiškrcená sebedůvěra a vysoké nároky na sebe samu, pocit, že to je má poslední šance prokázat své schopnosti v improvizaci a komice, pocit nahoty a samoty. Izolace byla nainstalována perfektně. Bohužel ale do mě jako do člověka – herečky.

Prvotním nárazem pro mě byl právě Tomáš v režisérské pozici. Ačkoliv jsme přátelé a bezpochyby má režisérský talent, byla jsem se před ním dlouhodobě zablokovaná. Měla jsem pocit, kteřý nemusí být vůbec shodný s realitou, že kluci v čele s Tomášem jsou vnímáni jako talentovanější část třídy a že se to projevuje i při vzájemné spolupráci. Kluci byli sehraní ve společném improvizování, měli vytvořen osobitý styl práce a smyslu pro humor a gag. Při sledování to bylo pohlazení po duši, neboť mě všichni herečky moc baví a jejich smysl pro humor je mi velmi blízký. Ten problém ale tkvěl v tom, že zapojit jsme se museli i my ostatní spolužáci, a (nejenom) já měla pocit, že to není tak snadné. Jako by naší druhou absolventskou inscenaci dělal *Ductus* a ostatní. *Kluci byli arbitři humoru a improvizace, a my ostatní jsme se jim měli snažit alespoň dorovnat*. Rozhodně v tom nebyl záměr, z ničí strany, pouze to na mě vlivem daných okolností působilo. A tím to působilo i velký tlak na vlastní výsledek. Můj už jednou přemožený strach z improvizace byl vzkříšen a posílen strachem z neúspěchu – z toho,

¹⁸ Ductus Deferens – nezávislé divadelní uskupení založeno spolužáky T. Čapkem, M. Frítkou, J. Staňkem, P. M. Cibulkou a B. Vágnerovou.

že místo toho, abych dokázala, že jsem stejně talentovaná a vtipná jako kluci, dokážu naopak to, že jsem v těchto směrech podřadná a budu pouze „tolerovaná“. Tímto jsem si samozřejmě upletla bič sama na sebe, a kromě pár světlých momentů jsem jen neustále trpěla pocitem, že jsem neschopná a všichni to ví. Jakákoliv kreativita, spontaneita, či dokonce odvaha riskovat byly pohřbeny hluboko pod nánošem strachu, úzkosti, vzteku a pocitu křivdy – cítila jsem se jakoby předem vyřazená ze hry.

Při tomto zkoušení se mi v hlavě taky začala formovat myšlenka, že možná jsou muži opravdu přirozeně vtipnější než ženy, a ať se budu snažit jakkoliv rozvíjet a dokazovat svůj smysl pro humor a komično v herectví, nikdy nebudu v tomto směru doceněná tak, jako moji mužští kolegové. S humorem a komičností je to možná zkrátka stejné, jako třeba s fyzickými dispozicemi pro silové sporty. Přímou v *Instalaci* bych to popsala při scéně, kdy kluci seděli v kroužku v pravém předním rohu scény a my holky v levém zadním. Kluci na původním základě improvizací rozvíjeli velmi absurdní debatu o zlevněných švestkách v supermarketu a síle konzumního kapitalismu, čemuž se většina diváků smála, ale při představě, jak ta samá debata probíhá v holčičím kroužku, jsem si téměř jistá, že by to vůbec komicky nefungovalo. Shodli jsme se v tom s více spolužačkami. V celé této inscenaci bylo takových momentů nespočet – právě i forma autorské tvorby na základě improvizací přirozeně vedla k určité míře exhibice svého komického potenciálu, protože jak už jsem zmínila výše ve své práci, rozesmát diváka je touha většiny herců a tendence tuto touhu naplnit je velmi silná. V naší třídě obzvláště. Toto puzení samozřejmě neměli jenom kluci, já ho v sobě cítila také s velkou intenzitou, ale vzhledem k okolnostem jsem nebyla tak uvolněná jako oni a tím se v tomto směru snižovala i má šance na úspěch. Nebyla jsem s to se vůbec prosadit, sebrat odvahu a „vystřelovat“ nápady, i když kluci neměli problém přijít i s něčím úplně hloupým či trapným. Já měla pocit, že u mě by takovýto výstřelek přijat nebyl.

Na začátku zkoušení jsme si měli sami vytvořit nějakou konkrétní postavu – se jménem, příběhem, charakterovými vlastnostmi, motivacemi atd. Vzhledem k té zmíněné ambici dokázat na této inscenaci své schopnosti, brala jsem tento úkol naprosto fatálně a tím jsem se paralyzovala. Chtěla jsem se vymanit ze své škatulky, ukázat polohu, kterou u mě ještě nikdo neviděl, zároveň ohromit svým smyslem pro humor a kreativitou. Nic z toho se nekonalo, alespoň z mého pohledu. Vykopala jsem si hrob, do kterého jsem dobrovolně vlezla a topila s v bahně celé zkoušení.

Sofie Zaplatílková, která měla díky rozmazlování svého otce vždycky všechno, a proto si nevšimla, že jí život protéká mezi prsty a ona není nikým. Ta druhá část postavy byla hodně ze mě samotné – pocit, že *nevím, kdo jsem, nevím, kam mířím, nevím, jaký je můj cíl, nevím,*

co si myslím, nemám názor. Z toho, že jsem na začátku zkoušení nevěděla, jakou postavu vytvořit, organicky a zcela nevědomě vznikla právě postava Sofie, jejíž nejpalcivějším životním problémem byl právě i ten můj (v daný moment). To mi přišlo v něčem magické, občas ty pravé věci prostě vzniknou, i když se o ně záměrně nesnažíme.

Nakonec to tedy dopadlo lépe, než jsem celé zkoušení čekala. Proces byl velmi bolestivý, ale nějaké ovoce přinesl – rozhodně vnímám, že téma postavy, již jsem stvořila, promlouvala svým tématem k divákům. Dokonce jsem je občas i rozesmála. Splnil se mi i sen v podobě pěveckého výstupu. A také nás to letní zkoušení hodně upevnilo jako kolektiv. Bylo to *naše*.

Bohužel jsem vnímala, že tato inscenace měla jen omezenou životnost. Reprízováním ztrácela své kouzlo, vytrácela se ta duše, kterou jsme do ní skrze intimní zpovědi a jistou spontaneitu vložily. Stávala se z toho zvláštní koláž interního humoru a náhodných gagů. Vnitřek a generační výpověď, jež tam na počátku v nějaké míře byly, postupně vymizely a nahradila je soutěž v tom, kdo nejvíc rozesměje publikum. Z vážnějších částí se stal zvláštní a nepatřičný patos a komické části se „ždímáním a ujížděním si“ začaly zvrhávat. Radost z hraní postupně upadala a posledních několik repríz jsem spíš protrpěla. Před každým představením jsem byla extrémně nervózní, hrát se mi nechtělo a většinu času jsem bojovala s tím, ať to není vidět. Umocňovala to zaprvé scéna, která byla v podstatě prázdná, takže se opravdu nebylo za co schovat, žádné rekvizity, žádný kontaktní dialog s kolegy – většinu času byl každý spíš sám za sebe. Dále kostým v podobě mini kraťasů, v nichž jsem se cítila úplně nahá, nemožnost odejít z jeviště, neboť všichni byli od začátku do konce na scéně. Tyto faktory zvyšovaly pocit vlastní neschopnosti a míru stresu, která pro mě byla s touto inscenací spjatá. I když jsem třeba dostala po představení pozitivní zpětnou vazbu, sama jsem se cítila naprosto vysátá, nenaplněná a neschopná. Dění pro mě byla smutná, ale v něčem opravdu vysvobuzující. Celá tato zkušenost má pro mě hořkosladkou pachut'.

5.8 Harlekýn je mrtvý, ale co Kolombína?

Při zkoušení inscenace *Harlekýn je mrtvý* Josefa Doležala se u mě protnulo množství elementů, se kterými jsem se jednotlivě setkávala v předešlých zkoušeních absolventských inscenací nebo klauzur.

Zaprvé zase *commedie dell`arte* a zase s Josefem. Po zkušenosti z klauzurního zkoušení to ve mně vzbuzovalo obavy. Ale fakt, že Josef napsal vlastní text a údajně nám na míru,

probudil optimističtější očekávání. Měla to být poslední společná školní práce, což s sebou neslo také jistá očekávání, nároky a specifickou atmosféru. Během zkoušení jsme měli hledat, prozkoumávat a nalézat. Text nebyl pevný, během zkoušení se i na naše impulsy mohl měnit. A měnil se poměrně dost. Zpočátku to dýchalo jistou svobodou a kolektivní tvorbou, ale opět z toho spíš začalo vylézat, alespoň v mých očích, Josefovo tápání. To, že nemá jasnou představu, vizi. Nemyslím si, že by režisér měl do puntíku přesně vědět, co se má stát a mít odpověď na všechny hercovy otázky. Ale po několikeré zkušenosti jsem zase měla pocit, že se tak společně mácháme v bahně a nikdo neví, jak z toho ven. Nebylo o co se opřít. Ač Kolombína, moje role neměla v celé hře moc prostoru a s ubíhajícím časem z mého pohledu ztrácela i význam. V druhé půlce hry se mi škrtl téměř všechn text a místo původních replik mi byli přiřazeny náhodné repliky, které prostě měl někdo říct, ač s mojí rolí neměli nic moc společného. Měla jsem pocit, že plním funkci. Neměla jsem problém s tím mít málo prostoru, ale já ani ten prostor, který jsem tam zaujímala, nechápala. Kolombína tam musela být, ale postupem času jsem i z Josefa cítila, že moc neví, co si s ní počít. To celé nevědění se zakrývalo komikou, kterou jsme měli na jevišti vytvářet. Klukům ty nejrůznější gagy opravdu šli a já zase cítila potřebu se jim v tom dorovnat. Tam jsem ale opět narážela na nefunkční linku mé postavy a spolu s tlakem, jaký jsem na sebe vytvářela, mě to opět paralyzovalo. Vůbec jsem nevěděla, co si s Kolombínou počít. Při zkouškách jsem se cítila trapně a topila se ve vracejícím se pocitu vlastní nedostatečnosti. Světlejším bodem pro mě byla „záchodová scéna“, při níž se Kolombína a Harlekýn seznámí. V tom jediném místě jsem cítila, že mám co hrát, že má scéna nějaký oblouk a vývoj a při zkoušení se to projevilo právě i v mé obživlé kreativě. Finální podoba této scény se téměř nelišila od toho, co jsme vytvořili na první, druhé zkoušce. Tam jsem cítila, že je opravdu na čem pracovat, byla jsem kreativní, doslova jsem *zkoušela* a necítila paralýzu. Když jsme se zasekli, pedagogové nám pomohli a my byli zase tvůrci. Hraní této scény mi dělalo radost při každé repríze. Svůj podíl na tom měli i reakce publika, které při této scéně byly vždy slyšitelné a pozitivní. To mi dávalo energii a pocit zadostiučinění.

Rozesmála jsem je.

I přes nekonzistentnost a složitější proces pro mě tohle zkoušení mělo nečekaný přínos v tom, že se mi odboural lehký odpor ke commedie dell' arte, který ve mně od klauzur v prvním ročníku byl celkem hluboko zakořeněn. Velkou sílu měl taky kolektiv. V tomto směru totiž *Harlekýn* opravdu splnil nároky na poslední společnou inscenaci – velmi jsme se při tom jako kolektiv sblížili, trávili jsme spolu hodně času i mimo zkoušení a celé jsme to završili zájezdem na divadelní festival v Bělehradě, kde jsme sklidili velký úspěch. *Harlekýn* byl „náš“, i když bych měla k procesu i výsledku mnoho výhrad. Což mi opět potvrdilo, že je pro mě divadlo

hlavně o lidech, se kterými společně tvoříme a navzájem se obohacujeme na umělecké i osobní rovině.

5.9 Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Odjakživa jsem chtěla na nějaký delší časový úsek odjet do ciziny a být tam sama za sebe, mimo Prahu, ve které jsem žila celý život, a mimo sociální bublinu, ve které jsem se pohybovala. Období pár lockdownů během covidu z této touhy vytvořilo potřebu, a tak jsem se začala pít po možnostech, které by byly slučitelné s vyhlídkami v rámci mého studia. Erasmus se zdál jako nejjednodušší cesta. Po téměř dvouletém děláni rešerší, vyplňování přihlášek a desítek dalších byrokratických nutností a nekonečném přehodnocování jsem i s vědomím, že přicházím o některé pracovní možnosti, po čtvrtém „diskovém“ ročníku odjela na semestr do slovinské Lublaně. Asi i vzhledem k tomu, že kvůli nedostatečným kapacitám AGRFT¹⁹ nenabízela výuku v angličtině, byla jsem na této malé slovinské „AMU“ jediným zahraničním studentem. Má přítomnost byla za těchto okolností pro většinu studentů i pedagogů velmi překvapivá. Z toho pro mě plynula negativa i pozitiva. Jak jsem po příjezdu zjistila, výuka opravdu neprobíhala jinak než slovinsky (a češtině tento jazyk opravdu nebyl tak podobný, jak jsem doufala). K mému velikému štěstí ale pedagogové mých předmětů mluvili skvěle anglicky a byli otevření tomu mě přibrat mezi své regulární slovinské studenty. V hodinách kvůli mně střídali angličtinu se slovinštinou, které jsem pomalu začínala lépe rozumět, a snažili se mě co nejvíce zapojit do výuky.

Tato zkušenost mě naučila mnoho v praktických dovednostech v rámci předmětů – především v pohybovém směru, kde jsem se mohla více věnovat *contemporary* tanci a základům baletu, absolvovala jsem workshop renesančního tance, pravidelně jsem docházela na předmět japonského tance Butó. Mohla jsem být například i ve výuce herectví před kamerou, jehož součástí bylo i několik celodenních workshopů, což bylo skvělé i vzhledem k tomu, že jsem o takový předmět na DAMU kvůli lockdownu zcela přišla. Kromě zkušeností tohoto typu jsem cítila velké obohacení – a pro mě snad ještě podstatnější – i v jiných směrech. Například už samotný fakt, že jsem měla možnost hrát v angličtině (a dokonce i trochu ve slovinštině), mě ujistil v tom, že v tomto jazyce dokážu hrát v podstatě bez problému.

¹⁹ AGRFT – Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Vyzkoušet si studium a hereckou práci v rámci nového kolektivu, s novými pedagogy a s tím i novými přístupy k práci a výuce bylo obzvlášť obohacující a osvěžující.

5.10 Síla lidského faktoru

Hodně drahocennou zkušeností pro mě v rámci Erasmu bylo právě fungování v novém kolektivu. Z minulosti jsem měla spíše tu zkušenost, že jsem v novém kolektivu zdráhavá, primárně co se týče tvorby a prezentace svých schopností. Uvnitř jsem vždycky byla extrémně nervózní, styděla jsem se a hodně rychle jsem se blokovala. Ani ve vlastní třídě na DAMU jsem se necítila při zkouškách apod. přede všemi svobodně a uvolněně, spíše naopak. Proto jsem byla tak překvapená, že v kolektivech tříd, s nimiž jsem pracovala na AGRFT, jsem tento blok či trému téměř necítila. Jak před pedagogy, tak před spolužáky jsem se cítila svobodná a hlavně přijatá. Nutno zdůraznit, že jsem v daných kolektivech byla jediným cizím členem, což samo o sobě nahrává určitému pocitu vyloučení, jinakosti, nepatřičnosti. Při zpětné analýze dané zkušenosti mi právě pocit přijetí přišel jako ten stěžejní. Pocit, že nemusím nikomu dokazovat, že jsem na správném místě, že něco umím. Vliv psychiky se opět potvrdil a já si uvědomila, že ten sklíčený pocit, který jsem během většiny studia cítila a brala jsem ho jako normu a něco, na co si budu muset zvyknout, není normou a nemusím si na něj zvykat. Jen se s ním musím naučit pracovat a ideálně eliminovat, rozklíčovat co nebo kdo ho způsobuje a pokusit se jím nenechat vždy ovládnout, paralyzovat. Naopak – ovládnout ten pocit. Podobnou zkušeností pro mě byla i práce rámci sboru *Veselé chvíle*²⁰, kde jsem nikdy tento paralyzující pocit necítila, respektive ne v takové intenzitě, abych si to uvědomovala. Potvrzuje mi to, že divadlo a kolektivní tvorba obecně je pro mě neoddělitelná od toho, jak se mezi danými lidmi cítím. Svoje pocity neobelžu.

5.11 V hlavní roli opět *psychika*

Ano, Erasmus pro mě byl skvělou zkušeností a určitě bych neměnila. Nicméně vzhledem k tématu mé práce je nutné říci, že po psychické stránce jsem se pomalu ale jistě horšila. Po návratu domů, v únoru 2022, to šlo už velmi rychle z kopce. Ten propad urychlilo i to, že jsem najednou čelila určité prázdnotě reality, v níž jsem začala pochybovat o správnosti

²⁰ *Veselé chvíle* jsou pěvecký sbor složený z bývalých i současných studentů DAMU.

rozhodnutí jet na semestr pryč a „zahodit“ skutečné i hypotetické nabídky práce. Díkybohu netrvalo dlouho a poměrně rychle po návratu jsem získala a ihned přijala nabídku Davida Šiktance do angažmá v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. To mě samozřejmě potěšilo, ale taky mi to potvrdilo, že moje velmi křehké psychické rozpoložení není až tak závislé na tom, jestli mám nebo nemám práci. V červnu jsem se již na popud odborníků nechala hospitalizovat v psychiatrické nemocnici a následně přešla do psychiatrické léčebny ve Šternberku na osmítýdenní stacionář. Ačkoliv je to téma vysoce citlivé a může se zdát nepochopitelné, proč to sdílím ve své diplomové práci o herectví, píšu to sem zcela záměrně. Uvědomuji si totiž ten obrovský vliv, jaký tato zkušenost měla na mě jako na herečku a na to, jak se mi pracuje.

Intenzivní psychoterapie mi pomohla s pochopením a vyřešením spousty osobních problémů, které ve mně byly zakořeněny a ovlivňovaly mě na denní bázi. A to i v herectví. Od návratu se totiž cítím mnohem sebevědoměji, důvěřuji více svým schopnostem, nemám takový strach z dělání chyb, neřeším tolik, co si o mě myslí druzí, mnohem méně se srovnávám s ostatními, více žiju v přítomném momentu, mám více energie, jsem obecně psychicky stabilnější. Skrze to všechno se mi také podařilo odbourat některé bloky a strachy, nebo alespoň najít cestu k tomu, jak s nimi pracovat. Při zkoušení i hraní cítím od té doby velkou změnu.

5.12 Nová etapa

Pár dní po návratu ze stacionáře jsem měla první čtenou zkoušku v novém angažmá v Činoherním studiu. Vliv vnitřních změn jsem vnímala ihned – strach z nového a zkušenějšího hereckého kolektivu, který se mě přirozeně pokoušel pohltnout, jsem dokázala minimalizovat a stejně tak pocit, že musím obhájit své místo i sebe sama. V komunikaci s kolegy, ale i při zkoušení jsem se cítila svobodněji, nekladla jsem na sebe takové nároky, na které jsem byla zvyklá. Paralyzující stud ze sdílení vlastních nápadů či názorů se zřetelně zmenšil a já konečně cítila, že si za sebou dokážu pevněji stát.

Konkrétnějším příkladem jsou pro mě dvě aktuální zkušenosti. První z nich byla performance, na níž jsem se z velké části podílela i autorsky. Když mi naše dramaturgyně Hana Launerová nabídla, jestli bych s ní na *Noc divadel* nevytvořila nějakou pohybovou „miniaturu“, byla to pro mě příležitost hned z kraje angažmá vyjít ze své komfortní zóny. Až do samotného „představení“ jsem bojovala se svými klasickými strachy a bloky, ale krok po kroku jsem je překonávala, až to dopadlo tak, že jsem byla nejen „hlavní performerkou“,

ale z velké části jsem se podílela na celé tvorbě autorsky i režisérsky, a texty, jež byly důležitou součástí performance, byly primárně mé vlastní (s lehkým dramaturgickým zásahem H. Launerové). Ač to může působit banálně nebo dokonce vychloubačně, pro mě to byla práce, které bych v minulosti nebyla schopná. Takové míře „obnažení“ jsem se vždy obloukem vyhýbala a měla z ní obrovský strach, který mě při první příležitosti paralyzoval. Nikdy jsem nevěřila tomu, že bych se byla schopná tímto způsobem na něčem podílet a stát si za tím.

Malý krok pro lidstvo, obrovský krok pro mě.

Druhou podobnou zkušeností, která je teprve v procesu, je zkoušení autorská inscenace Davida Šiktance s pracovním názvem *Insomnie*. Do této inscenace určené malé studiové scéně Činoherního studia obsadil David mě a Jana Huška, s tím, že se na ní do jisté míry i my máme autorsky podílet. *Insomnie* má vznikat z nás samotných, z našich zkušeností, ze společných debat a zkoušek, ve kterých je hlavním cílem hledat, zkoumat, objevovat. Bez pevnějšího základu. Zodpovědnost – v mých očích – obrovská. V něčem vlastně velmi podobná práce jako při inscenaci *Instalace izolace* v DISKu. Tam pro mě byl tento přístup (i s dalšími okolnostmi) extrémně náročný a bolavý, z velké části právě z důvodu nízké sebedůvěry, strachu z chyb, bloků a tak dále. Nyní tuto příležitost vnímám jako možnost dokázat (hlavně sama sobě), že problém nebyl v mé neschopnosti a nedostatečném talentu, ale sídlil v mé hlavě, v psychice. Samozřejmě se stále potýkám (a zřejmě i potýkat budu) s podobnými limity sebe sama, ale ta svoboda, kterou teď při tvorbě cítím, je velmi uspokojující a motivující. Navíc vnímám, že tyto moje vnitřní změny neovlivňují jen mě, ale i mé kolegy, neboť jak už jsem napsala výše, zablokovaný herec není přínosem nikomu a ničemu.

Závěr

Jak by řekl spolužák a kamarád Jan Staněk, „*každý máme ten baťůžek jinak těžkej...*“. *Baťůžek* jako to, s čím do studia přicházíme, co je naší nedílnou součástí, co nás posouvá, ale i brzdí, naše životní zkušenost. To všechno nás každého dělá jedinečným, jak v životě, tak na jevišti. Ve své postupové práci *Překážky svobodné herecké tvorby* jsem svobodnou tvorbu popsala jako „*stav mysli a těla, kdy v naprosté harmonii se vším uvnitř i kolem mě, nedbaje času a rušivých elementů, dokážu tvořit. Hrát, zpívat, tančit, cokoliv. Stav, kdy není třeba usilovně přemýšlet nad tím, co udělám dál, ale zkrátka to dělám. Brány fantazie se otevřou dokořán a proudí jimi nápady, které nemají ostych se realizovat. Stav naprosté euforie, která mě i mé okolí nabíjí energií*“. Tehdy to pro mě byl stav, do kterého bylo extrémně těžké se dostat. Brzdila mě „tíha mého *baťůžku*“, překážky jako bloky, strachy, nejistota, nízké sebevědomí, vnitřní kritika, vysoké nároky a mnoho dalších. Místo toho, abych se učila, jak těmto překážkám čelit, jsem se spíš učila fungovat v jejich neustálé přítomnosti. Během toho se ale množily a sílily a meta v podobě svobodné herecké tvorby se stala nedosažitelnou. Po tom, co jsem ale začala intenzivně pečovat o svou psychiku, je zmíněná meta opět v dosahu. A musím říct, že je to skvělý pocit, který bych přála zažít opravdu každému. Vědomí, že jsem zdolala něco, co mě tak limitovalo. Zjištění, že to, co jsem vnímala jako normu a učila jsem se v tom fungovat, vůbec normou být nemusí. Zvědomení si toho, že většina mých problémů v herecké tvorbě neplynula z mé nedostatečnosti, ale z mé *hlavy*. V závěru své postupové práce jsem si vytyčila tři prioritní herecké úkoly – přestat se neustále hodnotit a srovnávat, čelit strachu z nejistoty a překonat strach z intimity. V závěru této diplomové práce si dovoluji tvrdit, že se mi je, právě díky práci na svém duševním zdraví, podařilo do velké míry splnit. To mě motivuje k tomu pokračovat, jak v herectví, tak v péči o své duševní zdraví.

Omlouvám se všem, které jsem během studia zablokovala, nalomila jejich sebevědomí nebo je vedla ke zpochybňování sebe samých a svých schopností. Bylo to z vlastní nejistoty. Odpouštím těm, kteří zase ze své nejistoty zablokovali mě. Přeji si, abychom tvořili divadlo zdravějším prostředím a k prohlubování strachu a nejistoty vůbec nedocházelo, naopak. Děkuji těm, kteří své studenty, kolegy či spolužáky podporují. A nakonec bych chtěla podpořit všechny, kteří se necítí psychicky dobře, aby se nebáli ozvat se a říct si o pomoc.

Seznam literatury

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

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

ČERMÁK, Ivo a LINDÉNOVÁ, Jitka. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Čas, akce, prostor. Brno: Větrné mlýny, 2000. ISBN 80-86151-42-5.

ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby* [online]. Praha, 2010 [cit. 2023-11-23]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/7083> . Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. Vedoucí práce prof. Jaroslav Vostrý

LENCOVÁ, Petra. *Humor jako důležitý psychologický fenomén* [online]. České Budějovice, 2019 [cit. 2023-12-03]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/uh0xno/> . Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce prof. PaedDr. Iva Stuchlíková, CSc.

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

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