

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Činoherní herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽÁNRA A HERECKÉ PROSTŘEDKY

Annette Nesvadbová

Vedoucí práce: MgA. Miroslava Pleštilová

Oponent práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Datum obhajoby: 19. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of dramatic theatre

MASTER THESIS

GENRE AND ACTING TOOLS

Annette Nesvadbová

Supervisor: MgA. Miroslava Pleštilová

Opponent: doc. MgA. Eva Salzmánová

Date of exam: 19. 9. 2016

Academic degree: MgA.

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma „Žánr a herecké prostředky“ vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Anotace:

Ve své práci „Žánr a herecké prostředky“ se soustřeďuji na okamžiky během studia na DAMU a v Divadle Disk, které pro mě byly významné a stěžejní. Pokouším se zrekapitulovat, jaký byl průběh práce na rolích a s jakými překážkami jsem se musela potýkat. V souvislosti s tématem se snažím soustředit zejména na rozdíl použití hereckých prostředků v různých žánrech a aplikovat je na výběr z absolventských inscenací v Divadle Disk.

Annotation:

In my dissertation called "Genre and Acting Tools", I am focusing on the moments during my studies at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts (DAMU) and at the Disk Theatre that were both significant and crucial to me. I am trying to outline the course of my work on different parts and the obstacles I had to deal with. In this context I am focusing on the differences in the acting tools for different dramatic genres and how they apply to the selection of graduate plays at the Disk Theatre.

Obsah:

1. ÚVOD	9
2. ŽÁNŘ	11
2.1. Tragédie	11
2.2. Komédie	12
2.3. Drama	13
2.4. Muzikál	13
3. HERECKÉ PROSTŘEDKY	15
3.1 Základní rozdělení hereckých prostředků	15
3.2 Partnerská souhra	16
3.3 Aranž	17
4. KABARET	19
4.1. Dispozice	19
4.2. Slečna Schneiderová	20
4.2.1. Inspirace filmem	20
4.3. Pěvecká příprava	22
4.3.1. Píseň	22
4.4. Hledání gesta	26
4.5. Partner	27
4.6. Reprízy	27
4.7. Úskalí hudebního divadla	28

5. ČECHOV NA JALTĚ	29
5.1 Počátek	30
5.2 Uchopení žánru	31
5.3 Kostým a scéna	33
6. BOUŘE	35
6.1. Text a koncepce	35
6.2. Herecká práce	37
6.3. Partner	41
6.4. Kostým	41
6.5. Žánr v kontextu doby x Jak jsme ho inscenovali	42
7. ZÁVĚR	44
8. POUŽITÁ LITERATURA	45

1. ÚVOD

Když se ohlédnu za uplynulými pěti lety, je mi jasné, že můj vztah k divadlu prošel mnoha změnami, a šel ruku v ruce s mým osobnostním a profesním vývojem. Přirozeně. Na divadelní fakultu se člověk většinou dostává ve věku, kdy pomyslně vstupuje do dospělého života, chce mít ujasněné názory a přebrat za sebe plnou zodpovědnost. Záhy ale zjišťuje, že ještě není „hotovým“ člověkem jak si myslel, a že tento přerod s sebou nese změnu pohledů na základní hodnoty, na sebe sama, na svět. A jelikož je navíc z něho po třech náročných a vyčerpávajících kolech rázem student divadelní vysoké školy, je to velká zátěž na jeho ego, protože tato škola stále zůstává metou mnoha mladých lidí dychtících po herecké kariéře, jak dokazuje vysoká účast na přijímacích zkouškách. Přijatý student si ale tento fakt často neuvědomuje, protože přichází bez zkušeností. Jediné, co ho vede je čistá láska k divadlu – nebo sen, který si touží splnit. S jasnou představou o svém osudu a o své budoucnosti, možná i o průběhu studia na DAMU vstupuje na akademickou půdu, neposkvrněný, naivní a se slušnou dávkou nadšení a entuziasmu.

První náraz, kdy jsem pocítila, že se ve mně něco mění a opouštím toto počáteční zapálení nově přijatého studenta, proběhl během přijímacích zkoušek o rok později, kam jsem zavítala jednak podpořit své přátele – uchazeče o studium, ale také samozřejmě ze zvědavosti, jak přijímačky vypadají „z druhé strany“. Zamrazilo mě, jak byl viditelný rozdíl mezi mnou, za porotou sedící studentkou prvního ročníku, a slečnou, stojící před porotou a toužící po splnění svého snu. Ptala jsem se sebe sama, kam se ztratilo to mé nadšení? Kam se ztratila ta touha? Před rokem jsem oplývala stejnou energií. Jak je možné, že jsem si nevšimla, jak jsem se změnila? Vysvětlila jsem si to tak, že se během pár měsíců pro mě stalo divadlo jakousi rutinou a samozřejmostí. Uvědomila jsem si navíc, že díky každodenní dávce hereckých hodin jsem omezila návštěvy divadel, protože jsem na to neměla chuť nebo sílu a v důsledku vlastně ani čas. Zastyděla jsem se a občas, když upadnu do jakési pracovní melancholie či apatie, snažím si vybavit tento pocit, abych si neustále připomínala, že bych měla být neskonalé šťastná, že dělám to, co mě baví a naplňuje.

Pracovat se svou sebereflexí je pro herce samozřejmé. Na škole se neustále zaobíráme svými monology, dialogy, postavami, výkony při zkouškách a na klauzurách. Po skončení DAMU

končí kapitola herec – student, a začíná nová herec – profesionál. To už jsme odkázáni zcela na sebe, na svou vlastní píli a pracovitost. Přichází pocit větší zodpovědnosti a vážnosti, a hlavně dochází k prohloubení dosavadního hereckého vědění. Když jsem nastupovala do praxe v Národním divadle Brno, myslela jsem si, že už toho hodně vím a mám představu, co a jak mám dělat. Zase omyl. Po celý rok jsem měla pocit, že začínám úplně od začátku, že se učím znova chodit, stát i mluvit. Učila jsem se znovu pracovat na své postavě, účinněji, rychleji a koncentrovaněji, protože rychlost zkoušení měla vysoké tempo. Od té doby mi vyvstala spousta otázek, na které se snažím nacházet odpovědi. Pozoruji starší a zkušenější kolegy při herecké práci, což je pro mě obrovská inspirace.

Pro svou práci jsem si vybrala téma, které mě vrátilo myšlenkami zpět do doby, kdy život a studium na DAMU byl pro mne vším, kdy jsem se snažila zorientovat se nejen v tomto světě, ale především sama v sobě.

Svou práci bych chtěla zaměřit na praxi v Divadle Disk, ale ráda bych také zohlednila důležité okamžiky během studia obecně. Kapitoly „Žánr“ a „Herecké prostředky“ mají převážně teoretický charakter, v dalších kapitolách se již zabývám konkrétními absolventskými inscenacemi, které pro mě měly důležitý význam.

2. ŽÁNŘ

Žánr (z franc. *genre* – *druh*) je klíčem k pochopení každého textu z hlediska konvencí a norem.

Znalostí příslušného žánru může divák lépe porozumět danému dílu a přiblížit se představované skutečnosti. Je tak vytvořena dohoda mezi textem a divákem, který má jistá očekávání. Určením žánru přiřazujeme text ke společenským a ideologickým normám, které pro určitou dobu a pro určité publikum představují model pravděpodobnosti.

Žánry vznikají, prolínají se a zanikají, na rozdíl od druhu, který je stálý a nezaniká. Druh je způsob, jakým se k divadlu stavíme, a má rozdílné prostředky vyjádření (činohra, opera, balet, film, aj.)

2.1 Tragédie

Tragédie neboli truchlohra, vychází z řec. slova *tragóidiá*, zpěv kozlů. Patří mezi základní dramatické žánry. Je formou dramatu s vážným obsahem a konfliktem jedince s vlastním osudem nebo vyšším řádem, který je zpravidla silnější než on. Hlavní hrdina spěje k tragickému konci, jenž obvykle končí smrtí. Struktura tragédie pochází od Aristotela, který ji rozdělil do pěti stupňů: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. V této formě známe především antickou tragédii, která tuto strukturu přísně dodržovala. Tragédie plnila funkci katarze – očištné funkce.

Výměr tragédie podle Aristotela je následovný: „*Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.*“ [Aristotelés. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. s. 59. ISBN 978-80-7298-131-1]

V průběhu historie se však proměňovaly konvence, společenské smýšlení a zaseté řády. Měnil se tak i žánr tragédie, který se přirozeně historickému vývoji přizpůsoboval. Proměňovala se tak aktuální otázka existence velkého řádu, která je pro tragédii stěžejní, přestávala existovat

nadpozemskost a transcendentální řád. V moderním evropském dramatu inspirovala tragédie tvorbu osudového dramatu (Schiller) a klasicistní drama obecně v 18. stol. (Racine, Voltaire, Corneille). V českém umění se tragédie stala inspiračním zdrojem až mnohem později, inspirovala například Jaroslava Vrchlického.

Tvorba tragédie postupně zaniká díky dobové proměně vnímání hodnot a řádu, vzniká nová podoba žánru – drama. Hrdina se dostává do konfliktu se sebou samým a se společností (Ibsen, Strindberg, O'Neill, Miller).

2.2 Komédie

Komédie neboli veselohra, je protipólem k tragédií. Má komický charakter a vždy končí šťastně. Od komédie se očekává humor a nadhled nad lidskými slabostmi, zachycuje lidské nedostatky a vady. Původ komédie spadá do starého Řecka do Athén (tzv. attická komedie), kde byla považována za nižší formu než tragédie.

„Komédie je zobrazení směšného děje s nevelkým, ale uceleným rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvlášť, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy, a radostí a smíchem se dosahuje očistění takových pocitů. Matkou komedie je směšnost.“ [Aristotelés. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. s. 133. ISBN 978-80-7298-131-1]

Commedia dell'arte je specifický druh komedie, který se vyvíjel zejména v 16. stol. v Itálii. Herci měli dané postavy, ale situace vznikaly na základě improvizací. Charakteristický je pro ni vývoj hereckých typů (Dottore, Harlekýn, Colombína, Pierot) a lazzi (komických scének). Témata se neustále opakovala, většinou se soustředila na základní lidské pudy, jako jsou láska nebo hlad.

Komédie situační se vyznačují rychlým tempem a složitou zápletkou, ve které často hraje důležitou roli náhoda. Jejich komika se soustřeďuje k situacím (Feydeau, Procházka). V ději vznikají vtipné, někdy trapné situace, většinou díky nedorozumění nebo záměně postav. Postavy jsou tak nucené jednat a danou situaci rychle vyřešit, aby se vše vysvětlilo.

Komedie konverzační jsou založené na konverzaci postav, a tedy slovním humoru (Wilde). Zásadní je mít cit pro melodii, temporytmus a frázování, protože veškerá komika je obsažena ve slovech. Je tedy podstatné, jak herci své repliky řeknou, a zda je dokážou vygradovat až do pointy.

Prolínáním těchto dvou linií a kombinací komických a parodických postupů vznikala řada dalších obměn komedie (fraška, satirická komedie, absurdní komedie, hudební komedie).

2.3 Drama

Drama chápeme jako střední žánr. Vznikl v 19. století a základ má v tragédii. Usiluje o vyobrazení všedního života bez komické nadsázky a patosu tragédie. V důsledku historického, společenského a myšlenkového vývoje dostalo drama několik podob - naturalistické drama, realistické drama, existenciální drama, absurdní drama.

2.4 Muzikál

Žánr musical (česky „muzikál“) vznikl ze slovního spojení „musical comedy“, během 20. století pod vlivem různých hudebních žánrů: operety, singspielu, vaudeville, komické opery, revue.

Za jistý počátek hudebních složek v činohře můžeme považovat již antický chór, který vystupoval v antických tragédiích. Používal veršované zpěvy, chórové písně, kterými vstupoval do děje a radil hrdinovi, co má dělat.

Mezi předchůdce muzikálu můžeme řadit operu a operetu. Opera vznikala v Itálii v 16. století a největší rozmach zaznamenala v době baroka. Byla velice žádaná a jednoznačně patřila mezi nejvyšší možné umění. Jako žánr sjednocovala zpěv, instrumentální hudbu, velkolepou scénografii a herectví. Během dalších období se opera obměňovala a procházela změnami v důsledku změn ve společnosti. V romantismu například patřila mezi nejoblíbenější formu. Vznikaly odnože ve formě singspielu (v Rakousku a Německu), který byl inspirován komickou operou. Místo recitativu měl mluvenou prózu a čerpal zejména z cizích námětů.

Opereta vzniká jako reakce na jakousi nabubřelost velké opery a přichází s radostnějšími tématy. Na rozdíl od opery musí vždy končit šťastně a funguje jako odlehčení od každodenních starostí.

Ve 20. století přichází spousta nových hudebních stylů, především celou hudební scénu ovlivnil jazz.

Muzikál spojuje libreto, příběh a hudbu, řadí se tedy mezi žánry hudebně-dramatické. Spojuje prvky činohry, baletu, opery, či varieté, často používá prvky pop music, jazzu, tance a jako náměty si většinou vybírá literární předlohy. Písně a tanec, které musí muzikálový herec bravurně ovládat, jsou dalším prostředkem vyjádření, a společně se slovem jsou vpraveny do děje. Muzikál vznikl v New Yorku a platí za mladou formu populárně hudebního divadla.

3. HERECKÉ PROSTŘEDKY

3.1 Základní rozdíl hereckých prostředků

Herec je živým spojením mezi textem, režisérem a divákem. Je interpretem, který uskutečňuje jednání a vyslovuje text, kterému dává nové významy a obohacuje ho.

Prostředků k budování postavy je několik a každý herec má svůj vlastní postup. Základními hereckými prostředky však rozumíme prostředky verbální a neverbální.

K verbálním prostředkům řadíme hlasové prostředky: barvu hlasu, rytmus – frázování, intonaci, větný a slovní přízvuk, artikulaci a dech.

Mezi neverbální řadíme pohybové prostředky: gestiku, mimiku, posturu a proxemiku.

Herec může postavu vyjádřit tak, že vychází ze sebe, tudíž vychází ze své civilní podoby, anebo tím, že někoho napodobuje. Dochází pak k tomu, že herec svou civilní podobu zcela ztrácí za podobou postavy.

V tvůrčí práci herci pomohou i mimoherecké prostředky, které většinou přicházejí na řadu později než ty herecké. Patří mezi ně maska, kostým a rekvizita.

Funkce masky se po staletí vyvíjela, a tak jak tento pojem chápeme dnes, je odlišný od například antického myšlení. Zatímco v antice maska absolutně nahrazovala hercovu mimiku, a odhalovala to, co je uvnitř, tedy hercovu nitro, v Commedia dell'arte značila celkový charakter a vytvářela ustálené typy. Od romantismu se pak maskou nitro zakrývá, tedy, herec ukazuje navenek něco, ale pod maskou se odehrává úplně něco jiného. Herce můžeme dělit na ty, kteří vytvářejí ze svého obličej masku (Olivier, Jim Carrey) – a ty, co hrají svou přirozeností (Gabin).

Kostýmy a rekvizity by měly být herci nápomocny k dotváření postavy. Každý herec se těší, kdy už bude moci na sebe obléct kostým a projít se v něm, sednout si, přijít do místností nebo z ní odejít. Je zajímavé pozorovat, jak se herci ihned změni chůze, postavení těla, gesta, energie. Dokonce i intonace, pauzy, to vše jde ruku v ruce s kostýmem. Je proto důležité v něm co nejdříve zkoušet, protože herec se tak může rychleji posouvat dál v budování své

postavy. Ne vždycky se však podaří, že je kostým funkční. Párkrát se mi stalo, že sice výtvarnice plnila představu režiséra, ale kostým byl nakonec spíše zátěží než přínosem. Více o tom hovořím v kapitole o absolventské inscenaci Bouře.

3.2 Partnerská souhra

Partnerská souhra herců je jedním z nejdůležitějších a nejintimnějších prostředků vůbec. Dokáže být vzrušující, jiskřivá, elektrizující, horlivá, ale i mdlá, ubíjející a nefunkční. Považuji ji za velmi křehkou, citlivou a důvěrnou spolupráci mezi dvěma lidmi, kteří se na sebe napojí a vznikne mezi nimi pouto, které je tak silné, že na tu chvíli pro ty dva neexistuje nic jiného než herecký partner. To se pak může stát cokoliv, může herci vypadnout text, nastane chvilka zaváhání nebo nepatrná změna intonace, a druhý herec přirozeně zareaguje, také jinak, než jak je zvyklý, a my pak máme pocit, že se herci opravdu slyší, poslouchají se a vedou spolu dialog. O důležitosti koncentrace a napojení na partnera hovoří Jan Hyvnar: *„Druhá podmínka, která má vést k přirozenému jednání, souvisí s koncentrací a soustředěním. Herec musí vytěsnit ze své pozornosti diváky v hledišti, nesmí se na ně obracet a nechat se jimi rušit. Pouze je periferně vnímá a soustřeďuje se na kontakt a jednání s partnerem.“* [Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. s. 22. ISBN 80-86102-07-6]

Ideální partnerskou souhru jsem během studií pocítila během zkoušení Richarda III. ve druhém ročníku. Mým partnerem byl Jacob Erfteimeijer, jako Richard III., a já jako Lady Anna jsem s ním měla dialog nad mrtvolou svého muže. Přesto, že jsme s Jacobem nebyli žádní důvěrní přátelé v osobním životě, dokázali jsme se na sebe, přes četná počáteční úskalí, skvěle napojit. Ta úskalí spočívala především ve vypořádávání se s veršem, který byl pro nás komplikací a novou překážkou. Poté, co si každý z nás verš osvojil a zvykl si na něj, nastalo konečně naslouchání mezi partnery. Rázem jsem pocítila, jak stažená jsem a jak jsem zahleděná do svých slov, křečovitě se snažím dodržet všechna pravidla verše a nazkoušené intonace. To bylo samozřejmě nefunkční a hned jsme dostali připomínku, že jsme pouze plnič. Jakmile jsme začali pracovat detailně od verše k verši, od repliky k replice, a pak od významového celku k dalšímu, zvětšoval se i náš herecký prostor. Najednou jsme začali zpomalovat tempo, jinde zase přirozeně zrychlovat, začali jsme smysluplně používat pauzy,

keré jsme dokázali naplnit tak, že mohla být dlouhá klidně i několik desítek vteřin, a přece to napětí mezi námi vydrželo, dokonce se i zvětšovalo. Mám na to krásné a intenzivní vzpomínky, které mi utkvěly v paměti zřejmě proto, že to byla perfektní detailní práce ode všech, od dvou studentů a pedagoga, která postupně vrcholila na každé zkoušce.

Do partnerské souhry samozřejmě spadá i souhra herce s režisérem, scénografem nebo divákem. Asi jsem dosud nezaznamenala souhru mé osoby s režisérem, která by byla absolutní. Věřím, že pokud tato skutečnost nastane, je to pro obě strany něco jako nalezení spřízněné duše. Je to nepochybně souznění, které trvá celý život, i když se pak obě strany rozejdou a již spolu nespolupracují. Jako příklad uvedu Divadlo Na zábradlí pod vedením Jana Mikuláška a Dory Viceníkové, kde došlo k naprosté souhře herců, režiséra, dramaturga i scénografa. Divák má pocit komplexního divadla, kde vše do sebe zapadá, nic nevybočuje, a přece má pocit, že je vše výrazné, jasné a konkrétní. Herci jsou sehaní, nikdo nestrhává pozornost pouze na sebe, všichni mají stejné pole působnosti, stejný prostor, jsou jedním organismem. Zároveň jsou specifičtí, každý z herců je jiný, každý má svou osobnost, ale na jevišti jako kdyby právě pouze vyextrahovali ze své osobnosti to výjimečné, aby mohli navzájem spoluvytvářet funkční herecký soubor. Tudíž pak nezapadají, ale naopak se tím vypichují. Když je vše doplněno a podpořeno režii, hudbou, scénografií a kostýmy, máme tu silné ansámblové divadlo.

3.3 Aranž

Aranží rozumíme grafické uspořádání herců na jevišti. Je nepochybně důležitou součástí tvůrčí práce. Můžeme pracovat tak, že herce vpustíme na scénu a necháme je „improvizovat“ v prostoru a následně upravíme aranž, která přirozeně vyplynula. Nebo má režisér od počátku jasnou představu, jak chce herce uspořádat a následně je fixně do své představy aranžuje. Během studia na DAMU jsme na scénické tvorbě se studenty režie a dramaturgie pracovali téměř jen prvním způsobem. Během zkoušení jsme byli vpuštěni do prostoru a na základě naší spontánní orientaci v tomto prostoru jsme společně pracovali na fixní podobě aranže. Proces byl pomalejší, protože jsme takovou aranž několikrát výrazně měnili a společně jsme přicházeli na to, co nefunguje. Naopak v hodinách herecké tvorby s hereckými pedagogy jsme povětšinou byli vedeni rovnou ve fixní aranži, kterou jsme jen párkrát

schválně rozbili, když se zdálo, že stagnujeme a neposouváme se dál. Pozorovala jsem na sobě, že mi více vyhovuje ten druhý způsob, kdy jsem konkrétně vedena, protože jsem v tu chvíli pedagogovi věřila, že ví, co je pro nás nejlepší. Paradoxně jsem však v té jasně dané aranži byla velmi svázaná a neuměla jsem se v ní uvolnit. Myslela jsem, že když je něco jasně dané, v určitých mantinelech, musím se já přizpůsobit té aranži a nemůžu udělat ani krok navíc, pohnout jinak rukou nebo se podívat na partnera o repliku dřív. Byla jsem často sama proti sobě, protože se mi samozřejmě veškeré pohyby zautomatizovaly a můj projev byl potom nepřirozený a souhra s partnerem tím pádem nepravdivá. Byla jsem proto pouhý „plnič“ ztracený ve své vlastní kleci, kterou vytvořila moje hlava. Co to znamená dodržet domluvenou aranž a přitom stále přirozeně a uvolněně jednat jsem pochopila až s nástupem do Disku a ve vlastní praxi mimo školu. Pochopila jsem, že herec není otrokem aranže, ale že aranž mu slouží jako základní vymezení prostoru, ve kterém si může ale volně existovat, hrát si v něm a obohacovat ho. Jinak by opravdu byl jen loutkou a samotného by ho to netěšilo.

4. KABARET

Člověk si nikdy nemá říkat nikdy. Za celý svůj život jsem si několikrát řekla, že něco nikdy neudělám, nikdy neřeknu, nikdy nepocítím, nikdy nezažiju. Byla to hloupost. Ale přirozená. V každém věku máte pocit, že už všechno víte, že už máte o všem přehled, že máte názory, které už nezměníte. Proto to slovo „nikdy“. Na DAMU jsme si říkali: „Nikdy nebudu hrát v muzikálu!“ Nikdo nemohl tušit, jak se mýlíme. A světe div se. Naše první disková inscenace byl muzikál Kabaret.

Má reakce byla v první moment velmi smíšená. Mísily se zmatek s překvapením, zmar s pobavením a pocit absolutního strachu a nepochopení situace. Nedokázali jsme uvěřit tomu, že před námi stojí takový titul. Přirozeně jsme – jakožto studenti katedry činoherního herectví – nepředpokládali, že budeme hrát muzikál. Chtěli jsme hrát Čechova, Shakespeara, Williamse. V našich očích to byl žánr nízký, a navíc, neměli jsme k tomuto žánru během studií žádnou průpravu ani vztah. Tento zjevný faktický problém nás připravil o nadšené čekání na první čtenou, která se však změnila v příjemně strávené první setkání s textem a režisérem Lumírem Olšovským, který nás dokázal svou neskutečnou energií pohltnout a získat. Netušili jsme, že se počáteční neuvážená předpojatost postupem času změní v opravdovou úctu k tomuto žánru a v čistou lásku k této inscenaci.

4.1 Dispozice

Uvědomovali jsme si, že aby mohl herec účinkovat v muzikálu, musí disponovat určitými schopnostmi. V první řadě musí umět perfektně zpívat. S tím se pojí systematické, ucelené a pravidelné studium zpěvu. Byli jsme, troufám si říct, velmi muzikální ročník, ale hodiny zpěvu nebyly moc časté, a navíc jsme v nich nepracovali na muzikálové technice ani na muzikálovém projevu. Přicházeli jsme si tam vždy „jen“ zazpívat a netrénovali jsme svůj hlas na to, aby zvládl i těžší písně. Až ve třetím ročníku s Tomášem Traplem jsem konečně měla pocit, že vše do sebe zaklaplo. Byla mi dodána důvěra, pracoval se všemi mými návyky a zlovyky, a společně jsme si vytyčili jasný cíl, kterého chceme dosáhnout. Zjistila jsem navíc, že jsem celou dobu používala svůj hlas špatně, že umím propojit hrudní i hlavový tón a

dokážu tak zvětšovat svůj rejstřík. Že to všechno moje tělo umí, jen potřebovalo trochu popohnat, pošťouchnout a nasměrovat. Pustili jsme se do písní, které byly výzvou, a došlo i na muzikálové písně, na kterých jsme si zkusili, že „jen tak“ zazpívat nejdou, ale musí se na nich, a zejména na technice, poctivě makat. V tu chvíli jsme samozřejmě ještě netušili, že je to taková předehra ke Kabaretu.

Zadruhé, muzikálový herec se musí perfektně hýbat. Nemyslím ve smyslu umět hvězdu, piruetu nebo dotknout se země s napnutýma nohama. V mé představě je muzikálový herec synonymem profesionálního tanečníka. Měl by mít výbornou fyzičku a průpravu klasického baletu, moderního tance a jazzdance. Je pravda, že muzikály u nás tuto disciplínu trochu šidí, herci často jen stojí a zpívají, a jediný, kdo se kolem hýbe, jsou tanečníci, kteří ale zase nehrají a nezpívají. Každý je tam na něco, ale komplexní výkon muzikálového herce to není.

Co se týče herectví v muzikálech, řadím ho ve většině případů na třetí místo. Neklade se na něj důraz v podstatě vůbec. Spíše bych řekla, že když má muzikálový herec talent na činoherní herectví, je to jen jeho osobní plus. V českých muzikálech jsou herecké výkony ve většině případů nedobré a vlastně mám pocit, že nikoho moc nezajímají. Herci mluví na porty, často však mají problém, aby i tak byli slyšet, a dost často jim ani není rozumět. Naštěstí Kabaret je trochu výjimkou právě v tom, že je spíše činoherním muzikálem a na hereckou složku klást důraz musí. Postavy měly mezi písněmi spoustu dialogů, a rozhodně měly co hrát.

4.2 Slečna Schneiderová

4.2.1 Inspirace filmem

Nutno poznamenat, že Kabaret jsem viděla dávno před naším zkoušením jako film. Film však ukazuje základní příběh Sally s Cliffem a ostatní postavy velmi upozaduje. Myslela jsem si tedy, že postava slečny Schneiderové, staré bytné, bude jen okrajová postava, která bude mít jeden či dva výstupy a nebude mít žádný oblouk ani vývoj, protože na to nebude prostor. Z těch pár scén, ve kterých slečna Schneiderová vystupuje ve filmu, se toho vypořádat moc nedalo. Minimálně však to, že je to postarší žena, která je sama a musí žít ve složité době. Jedinou její obživou je penzion v Berlíně, ve kterém ubytovává různé typy lidí, kteří jí dost

často dluží za nájem, protože nemají moc peněz. Schneiderová se musí o všechno starat sama, o finance, provoz i údržbu.

Lumír mě však upozornil, že slečna Schneiderová je velmi důležitou ženskou postavou, s velkými zvraty a příběhem. To mě nadchlo. Upřímně, zpočátku jsem se zalekla toho, že mám hrát šedesátiletou starou pannu. Bylo mi jasné, že to někoho potká, ale opravdu jsem si nepřála, abych to byla já. Po celou dobu studií jsem totiž ztvárňovala převážně starší a vyzrálé ženy. A přesto, že mě tyto role bavily a rozhodně jsem se měla na nich co učit, bylo mi tak nějak líto, že nemohu ukázat svou mladistvou energii. Jakmile přišel Disk, z celé duše jsem si přála, abych dostala roli mladé holky, které je nanejvýš dvacet let. Proto jsem z této informace byla zprvu rozladěná, ne kvůli tomu, že mám hrát Schneiderovou, ale kvůli té skutečnosti, že zase hraji postavu, které nemohu plně rozumět, plně ji uchopit, protože na ní nemám nažité zkušenosti. Navíc jsem nevěděla, jak to Lumír chce inscenovat, jakou má koncepci, jak nás bude vést, neznali jsme ho a on neznal nás.

Po první čtené zkoušce jsem ale zjistila, že slečna Schneiderová je přesně postava pro mě. Že to je postava, která je mi velmi blízká a které rozumím. Že má silný příběh a hlavně příběh, který chci hrát. Postavu jsem si hned oblíbila. Myslím, že jedna z prvních výher pro herce je, že má svou postavu rád. Že cítí s postavou jisté souznění a propojení. Díky tomu získá míru nadšení do začátku zkoušení. A to je při nejmenším velmi příjemné jak pro herce, tak pro režiséra.

První věc, na kterou mě Lumír upozornil, bylo, že to budu mít hrozně těžké, protože jsem postava, která nemá nic společného se životem v Kabaretu, jako ostatní postavy, a tudíž jsem tak trochu mimo hlavní děj. Postava, která sice nebude oslovovat mladé lidi, ale bude zase společně s panem Schultzem miláčkem babiček a dědečků. Tento fakt mě pobavil a můžu teď s radostí říct, že se Lumír naštěstí mýlil. Sice jsme byli miláčkové důchodců, ale zároveň jsme s Tomášem Havlínkem (pan Schultz) nepochybně pobavili a dojali i naše stejně staré přátele.

4.3 Pěvecká příprava

V profesionálních muzikálech je běžné, že muzikáloví herci pracují na svých písních sami. Dochází pouze na korepetice, kde se dohodne tempo, případně tónina a forma. Protože jsou to profesionální zpěváci, nepotřebují navíc žádné hodiny zpěvu, či pěveckého pedagoga.

Jakmile jsme dostali své party do ruky, začala jsem s domácí přípravou, která byla v mých silách. Vyhledala jsem si písně na kanálu YouTube, naštěstí Kabaret je jeden z nejznámějších muzikálů na světě, tak to nebyl problém. Všechny své čtyři písně jsem našla. Žádnou z nich jsem neznala, protože nejsou tak notoricky známé jako písně Sally Bowles. Ale vůbec mi to nevadilo. Naopak jsem ocenila, že se můžu učit nové písně, které se navíc velmi liší od písní ostatních postav. Jsou velmi vyprávěcí, jsou to takové mikropříběhy o Schneiderové a jejím životě. Jsou silné, říká v nich svůj názor na dobu, hodnotí svůj život a vysvětluje svůj postoj k důležitým situacím. Problém však byl, že part Schneiderové byl napsán pro alt. Jakožto soprán jsem tím pádem měla velký problém nejen s tím, abych vyzpívala spodní tóny, ale především s tím, že můj hlas ve spodních tónech není tak znělý, nemá dobrou barvu ani sytost, a nejsem si v něm vůbec jistá. Byli jsme obsazeni podle typu a ne podle hlasových dispozic, tak jsem se musela s tímto úkolem poprat. Zatím jsem nevěděla jak, ale počítala jsem, že časem na to přijdu. Byla jsem o to víc poháněna na sobě pracovat a překonat překážku, která přede mnou stála. Člověk samozřejmě nepřetvoří svůj krk ani hlasivky, ale určitou pílí a různými pomůckami se může aspoň trochu přiblížit přijatelnému výsledku.

S písněmi nám pomáhala korepetitorka a klavíristka Kristýna Brachtlová, se kterou jsme domluvili tóninu a tempo. Pomohla nám se základním projevem, výslovností a frázemi. Hodiny zpěvu jsme ale již neměli, a protože jsem si vůbec nebyla jistá v technice a cítila jsem, že to sama nezvládnu, zařídila jsem si soukromé lekce zpěvu. Písně jsme nechali v původní tónině i formě, takže už jen stačilo se je naučit a zpívat a zpívat.

4.3.1 Píseň

Při práci na postavě slečny Schneiderové jsem vycházela zejména z textu a písní. Měla jsem dohromady dvě sólové písně a dva duety s panem Schulzem, na kterých jsme pracovali ještě

dříve, než jsme začali aranžovat. Měla jsem tedy spoustu času, abych si písni osvojila a hledala v nich významy, které se mě dotýkají.

První píseň „*Co má být, má být?*“, je úvodní Schneiderovou písní, kterou se divákovi představuje. Zdá se být velmi jednoduchá, nevinná, a pro diváka možná i nepotřebná a nezajímavá. Pro postavu Schneiderové je ale zásadní. Už samotný název, který je i refrénem, nám leccos prozrazuje o charakteru této ženy, můžeme ho brát jako jakési její životní motto. Poukazuje na to, že Schneiderová umí nad věcmi mávnout rukou, umí brát věci tak, jak jsou, a říct si, že bude přece zase líp. Dokazuje to její sílu, ale zároveň pohodlnost a odevzdanost. V průběhu děje se nám tento fakt potvrdí během nejzásadnější životní situace, kterou Schneiderová musí řešit.

Píseň je specifická slokami mezi refrény, které jsou souvislým vyprávěním o životě Schneiderové. Hovoří o svém šťastném dětství, o svých zlozvycích, o svém úspěchu u mužů za mlada, o své zmlsanosti a rozmazlenosti, o množství práce, které má s penzionem, o svém dřívějším bohatství a následném pádu. Právě proto, jsme si dovolili tyto pasáže spíše vyprávět než zpívat, aby se podpořil význam slov. Po každé frázi pak přichází ta samá otázka *No co?*, která ještě více podporuje tuto zvláštní odevzdanost k událostem jejího života. Zároveň vybízí k důkladnému promyšlení, jak s touto otázkou naložit jako herec. Když vezmeme v potaz, že se v každé sloce tato otázka objeví dvakrát a v celé písni dohromady sedmkrát, nemůže být význam stále stejný. Schneiderová se může touto otázkou ptát sama sebe, může se ptát Cliffa, který je v této scéně jejím jediným hereckým partnerem, může se ptát diváků, může ji použít jako povzdech, jako konstatování. Jako příklad uvedu jednu sloku a refrén ze svého textu:

JÁ BÝVALA JSEM

DŘÍV DĚVČE DOST ROZMAZLENÉ.

NO CO?

ČAS TRÁVILA JSEM SKVĚLE

BYLA ZLÁ NA SLUŽEBNÉ.

NO CO?

TEĎ JEN PO KOLENOU LEZU,
RUCE MÁCHÁM V DŘEZU,
UKLÍZÍM PÁNŮM BYT.
KDYŽ UŽ TAKHLE TO JE,
TAK TO PROSTĚ TAK JE
A TAK NĚJAK TO HOLT MÁ BÝT.

V první části sloky Schneiderová mluví o své dětské nerozvážnosti, na kterou se s moudrostí starší ženy zpětně dívá spíše s úsměvem. Může se pak otázkou *No co?*, obrátit k sobě a s jistou dávkou melancholie a v návalu dalších vzpomínek se lehce zasnít. Pokračuje ve svých vzpomínkách do doby, kdy měla určité sociální postavení a mohla si dovolit mít pod sebou lidi, kteří jí slouží. S další otázkou *No co?*, se může obrátit na Cliffa s lehce omluvným tónem, že ví, že to nebylo pěkné, jak se chovala, ale byla přece mladá. V další části se pak rozčiluje nad svým osudem, a tou skutečností, že je teď ona ta služebná, která musí pro své hosty dělat první poslední. Ví ale, že je to její jediná obživa, a nic s tím nenadělá. Proto nad tím opět mávne rukou, pokrčí rameny a řekne si, že život je jen jeden a musí se hlavně žít. V tomto duchu pak pokračuje píseň refrémem:

SLUNCE VYCHÁZÍ, MĚSÍC ZAPADÁ,
ŽIVOT MUSÍ SE UŽÍVAT, JAK SE DÁ,
JSME TU CHVÍLI JEN, A DO HÁJE JDEM.
CO MÁ BÝT, MÁ BÝT.
CO MÁ BÝT, MÁ BÝT.

Druhou sólovou písní byla „*Co mi zbývá?*“, která se objevuje až v závěru celé inscenace a je posledním Schneiderovým výstupem. Celá píseň je jednou velkou emotivní obhajobou Schneiderové před světem. Nejtěžší pro mě bylo přijít na to, jak uchopit tuto píseň, aby z mých úst nezněla hloupě a směšně. Je to výpověď staré ženy, která dostala jedinou šanci změnit svůj život, ale tuto šanci v poslední chvíli neproměnila. Pod tlakem doby se začala bát sama o sebe a raději se vzdala myšlenky na to, že by mohla být na chvíli šťastná ve svazku s panem Schultzem. Pohled na mě, jak zpívám tuto píseň a volím slova Schneiderové, jako např. *být stár a sám, co vy byste dělal prosím vás?*, nebo *když člověk je ještě mlád, může se za své brát a rvát, ale ve stáří prohrává*, bylo v prvních chvílích opravdu komické. Jediné východisko bylo snažit se říkat vše za sebe a stáří Schneiderové nebrat v potaz.

Tu potřebnou sílu vše dostalo ale až na jedné z generálních zkoušek, kdy Lumír zastavil zkoušku po mé odzpívané písni a začal mi přede všemi horlivě znovu opakovat, v jaké situaci se v tuto chvíli Schneiderová vlastně nachází. Zrekapituloval mi vliv doby, vliv okolí, všechny ty oči, které Schneiderovou pozorují a odsuzují za to, jak se zachovala. Jaký to musí být tlak pro člověka, který celý život žije v ústraní, je utrápený životem a na stará kolena se do něho pouští mladí a nerozumní lidé se svými argumenty. Vracel se ke každé replice, kterou v této poslední scéně mám, a s urputností se mi snažil do hlavy vtisknout, co se v Schneiderové musí odehrávat. Já mezitím vnímala, co se děje ve mně. Začínal se mi zvyšovat tep, začal ve mně sílit hněv na sebe, že jsem to asi ledabyle zahrála. Bylo mi nepříjemně a začala se mi valit horkost do hlavy. Jakmile skončil, řekl, ať se vrátím a zahraju to znovu s tím pocitem, který teď mám. Výsledek byl neuvěřitelný. Hned po prvních tónech písně se mi navalily slzy do očí a začal třást hlas, takže jsem rázem začala úplně jinak frázovat, potřebovala jsem se více rozdýchávat, abych se nerozbrečela doopravdy, protože Schneiderová v této situaci nebrečí, ta už je pevně rozhodnutá. Maximálně potlačuje své slzy v sobě, což jsem přesně dělala já. Hledala jsem záchranu. Obrátila jsem se na Sally a Cliffa a začala jsem píseň zpívat jim. Výhruzně a ofenzivně, protože ve mně bublal hněv a mísil se s dojetím. Cítila jsem, jak se to Marty (Sally) a Jakuba (Cliff) poprvé dotklo, co jim v písni říkám, a sami se sebou bojovali, aby to ustáli. Plně jsem se odevzdala tomu, co to se mnou dělá, plně jsem začala vnímat, jaká síla v textu písní je, a navíc text podpořen hudbou získal až antickou velikost. Ke konci písně už jsem cítila větší klid a vyrovnanost, to už jsem sestoupila od Sally s Clifem dolů směrem k divákům, kterým jsem se při posledních slovech s otázkou: *Co byste vy, prosím dělal, kdybyste zde jak já teď stál?*, dívala přímo do očí.

Jakmile dozněla hudba, měl přijít můj závěrečný monolog. Přirozeně jsem po písni sbírala poslední síly na to, co jsem chtěla lidem říct. Jakmile jsem ale začala, stála jsem si jako postava za svým názorem, byla jsem pevně utvrzená v tom, co říkám a co si myslím, stála jsem si za svou pravdou. Byl to pro postavu poslední výkřik, poslední veřejné prohlášení, jako by Schneiderová cítila poslední příležitost, kdy vše může říct veřejně. Po odchodu ze scény jsem byla z celé události mírně rozklepaná, dojatá, zmatená a překvapená. Když jsem ale cítila, že postavy na scéně si mou energii a moje slova nesou v situaci dál, byla jsem šťastná, že to fungovalo nejen pro mě, ale i pro mé herecké partnery. Dojatý byl i Lumír a řekl mi, že jsem konečně pochopila, o čem ta scéna je, a že doufá, že si to budu pamatovat. Nikdy už jsem ale necítila ve svých slovech takovou sílu jako tenkrát, a můžu jenom poděkovat Lumírovi, že ve mě věřil a dokázal ve mně tento pocit probudit.

4.4 Hledání gesta

S Lumírem jsme se shodli na tom, že budeme vycházet z přirozeného jednání, ale potom budeme pracovat i na určité míře stylizace. Chtěli jsme vytvořit postavu, která jedná přirozeně, ale je jistým způsobem svá, jedinečná a odrazí se v jejím postoji její charakter. Nechtěli jsme hrát starou ženu. Ale museli jsme zároveň respektovat její stáří a pokusit se ho odrazit třeba jen v nepatrném náznaku v postoji těla či v gestu. Z textu vyplývalo, že Schneiderová je majitelka penzionu třetí třídy v Berlíně a působí zde zároveň jako obchodník i jako služebná. Celý provoz a úklid stojí tedy na ní. Její věk je mezi padesáti a šedesáti lety a žije sama. Z tohoto důvodu jsme nemohli pracovat s mou přirozenou energií, pohybem a hlasem dvacetileté dívky. Nemohla jsem se pohybovat jako v civilním životě, ale musela jsem svá gesta a způsob chůze dotvářet vědomě. Pracovali jsme tak na určité stylizaci, abychom se přiblížili k postavě Schneiderové. Vše jsme tedy zpomalili, hlas jsem tlačila níž do spodních poloh. Dále jsme Schneiderovou viděli jako nesmělou ženu, které má problém podívat se lidem do očí, neustále se odvrací a schovává. V podstatě jsem se pak na zkouškách pohybovala převážně v zadním plánu za ostatními postavami a dopředu se dostala jen při zpěvu. Postoj Schneiderové byl tedy v porovnání s ostatními spíše submisivní, její tvář z poloviny zahalená, pohyb opatrný a nejistý. Ve všech situacích to ale samozřejmě nemohlo fungovat. I Schneiderová měla spoustu barev. Uměla si rozhodně dupnout a prosadit své zásady. Zejména ve scénách se slečnou Kostovou mluvila zpříma a zvýšila hlas. Tyto situace

měly komediální charakter zejména v tom, že byly postavené na paradoxu Schneiderových zásad a života Kostové, která se netajila svou jedinou obživou, prostitucí. Naopak ve scénách s panem Schulzem, pro kterého měla Schneiderová slabost, byla nesmělá, nervózní a zmatená. Tyto situace byly mile úsměvné a fungovaly také jako komediální složka, zejména v trapnosti, kterou vyvolala komunikace mezi Schneiderovou a Schulzem. Všichni totiž viděli, že mezi nimi to jiskří, jen ani jeden z nich neuměl své city dát najevo. A pokud se o to pokusili, bylo to zmatečné, zbrklé, a tudíž komické.

4.5 Partner

Mým hlavním hereckým partnerem byl Tomáš Havlínek, se kterým jsem měla většinu dialogů a dva duety. Nemohla jsem dostat lepšího partnera. Byli jsme na sebe napojení po celou dobu zkoušení a neměli jsme problém na sebe slyšet. Byla to nejlepší a nejradostnější partnerská spolupráce, jakou jsem po dobu zkoušení v Disku měla. Můj skvělý pocit z našeho souznění nebyl jediný, dotýká se toho i Kateřina Holá ve své recenzi: *„Daleko zajímavější je sledovat citlivý vztah stárnoucí Fraulein Schneider a majitele obchodu s ovocem Herr Schultze. Annette Nesvadbová s Tomášem Havlínkem jej na jevišti budují za pomoci nesměle sklopených očí, příležitostných skleniček koňaku a rozpačitých ovocných pozorností. Jejich něžné opěvování darovaného ananasu (v originále It Couldn't Please Me More) je jedním z nejzábavnějších hudebních čísel.“* [Holá, K. Zábavné divadlo o nelehké době. *Hybris*, 2014, č. 21, s. 9. ISSN 1804-1744]

4.6 Reprízování

Protože byl Kabaret naší první inscenací v Disku, potkali jsme se poprvé s tím, že musíme nazkoušenou inscenaci reprízovat. Do té doby jsme byli zvyklí na systém klauzur, tzn. tříměsíční nebo čtyřměsíční zkoušení jedné scény či průřezu hrou, s následnou „premiérou“ na klauzurách a žádnou reprízou. Člověk tak měl pocit, že to nejlepší ukázal na klauzuře, protože to byl ten očekávaný cíl. S Kabaretem jsme se museli naučit překonat pozlátka premiéry a neupadnout tak v letargii a ve spokojenost s výsledkem. Přišly reprízy, kde nefungovalo nazkoušené, premiéroví diváci se změnili v diváky „zvenku“ a najednou jsme

pocítily zklamání. Občas jsem šla na představení s podivným pocitem v žaludku, že „dnes to nebude dobré“ nebo že „dnes nemám náladu“, a nechala se tím tak unést, že byl můj výkon podehraný, vystačila jsem si se zautomatizovaným projevem a neměla jsem chuť si hrát. Tyto výkyvy se ale týkaly nás všech až do letních prázdnin, do kterých jsme si zvykali na nový systém hraní.

Po prázdninách ale nastal zlom. Hned s první reprízou v září, kdy jsme čekali, že to bude propadák, narostlo představení o několik procent. Všem jako by se postavy zakořenily v těle, všichni byli energičtí, spousta scén se záhadně proměnila, začalo fungovat, co před prázdninami nefungovalo, začali jsme být uvolnění a hraví. S dalšími reprízami jsme si už dokázali poradit, představení se ustálilo a my byli jistější a jistější.

4.7 Úskalí hudebního žánru

S reprízami jsem si také uvědomila, jak je důležité starat se o své tělo. Herec musí odvést skvělý výkon, a to že je nemocný nebo unavený, žádného z diváků nezajímá. Museli jsme být ve výborné fyzické kondici, protože představení trvalo téměř tři hodiny, a museli jsme se starat o svůj hlas, protože každý z nás měl velmi těžké pěvecké party. Naučila jsem se být svědomitější a dokonce jsem úplně přestala kouřit. Cítila jsem najednou velký tlak na své hlasivky, pod tíhou zkoušek, generálek a neustálého opotřebování, že jsem se rozhodla je schválně nedráždit a raději předcházet případnému odchodu hlasu. S příchodem zimy jsem totiž byla neustále nemocná, pod návalem únavy a stresu, a to se odrazilo i na kvalitě mého hlasu. Několik repríz jsem tudíž prokašlala a protrpěla, zejména při zpěvu, protože s kašlem jsem toho moc nenazpívala. Dopadlo to tak, že jsem se zachraňovala řevem a druhý den nemluvila. Když bylo několik repríz za sebou, bylo to znát.

5. ČECHOV NA JALTĚ

Čechov na Jaltě byla inscenace, která nás velmi stmelila. Poznali jsme, co to znamená herecká spolupráce, píle a nasazení. Potvrdili jsme si, že dokážeme společně zabrat a nenechat se ovlivnit okolními vlivy. Zpočátku totiž inscenace nevypadala příliš příznivě, ale my jsme nakonec dokázali vytvořit tu divácky nejoblíbenější a nejnavštěvovanější inscenaci.

Režisér Ivo Kristián Kubák byl náš dobrý kamarád a my se těšili, že naše spolupráce s ním bude příjemná, plná porozumění a velkorysosti. Role nám byly dány „na tělo“, takže jsme se nemuseli trápit s protiúkoly. To jsme ocenili všichni.

V momentě, kdy jsme začali zkoušet Čechova na Jaltě, měli jsme za sebou již dvě inscenace – Kabaret a Mučedníka. Dvě docela náročné hry, se silným příběhem a tragickým, či tragikomickým koncem. Uvítali jsme proto odlehčený žánr a i to, že jsme o hře nic moc nevěděli. Na českých scénách se obecně hrála velmi zřídka, takže jsme o to víc byli natěšeni, co nás čeká.

Hned na úvod jsme dostali velmi zajímavou přednášku o životě A. P. Čechova a K. S. Stanislavského a o ruské společnosti na přelomu 19. a 20. století. Protože kromě asi tří postav byly všechny ostatní postavy historicky pravdivé, bylo důležité dozvědět se o jejich životě co nejvíc. V důsledku bylo asi důležitější, jaké vztahy mezi sebou tyto osoby měly, protože hra na tato fakta narážela. Na druhou stranu autoři si spoustu situací samozřejmě vymysleli, takže nakonec to byly informace jen pro nás jako takové zpříjemnění budoucího zkoušení.

Jakmile jsme si hru přečetli, vytanula mi na mysl inscenace *Platonov je darebák!* (*Divadlo Na zábradlí, režie J. Pokorný*). Tuto inscenaci jsem viděla několikrát. Nevím, zda mě vábilo dívat se na rozmanitost charakterů postav, nebo herecký cit pro jemnou komiku a rozmanitý a věrný herecký projev. Možná to byla kombinace všeho. A já ji měla před očima, tuto inscenaci, která pro mě byla velkou inspirací a toužila jsem se v případě Čechova na Jaltě přiblížit stejnému hereckému koncertu.

Určitá podobnost, kterou jsem v těchto dvou hrách cítila, mě donutila zajít si Na Zábradlí ještě jednou v průběhu zkoušení vyloženě jako na inspirační zdroj. Snažila jsem se bedlivě zapamatovat atmosféru hry. Rozluštit, v čem spočívá, co ji vytváří. Rozkrýt ji v detailech

hereckých akcí. Všímat si vystupování jednotlivých postav, jejich držení těla, způsob mluvy, i třeba toho, jak upíjejí z šálků. Nakonec jsem ale vždycky zůstala zírat na Tatjanu Medveckou (Anna Petrovna Vojnicevová), která mě vždy pohltila svým výkonem. Tuto její detailní práci s mírou komiky a nadsázky, jsem obdivovala.

5.1 Počátek

V komediích jsem si nikdy nebyla úplně jistá. Nikdy jsem se nebrala jako vyloženě komický typ, protože jsem cítila, že mi více sedí role dramatictějšího rázu. S tím se samozřejmě člověk nesmí uspokojit. Ba naopak. Čím víc jsem cítila svou nejistotu, tím víc jsem měla potřebu se naučit překonávat tento určitý blok a tím i sebe sama.

Má zdrženlivost a mírná nesympatie vůči komediím začala už s prvními improvizacemi, které mě potkávaly v amatérském souboru, kam jsem chodila před DAMU. Nebyla jsem nadšená, když na ně přišla řada, a přesto, že o nic nešlo, spíš než účastník hry jsem se cítila lépe v roli diváka. Vše se ale prohloubilo v 1. ročníku na DAMU na hodinách prof. M. Horanského, které se konaly pro celý náš ročník. Tehdy nás bylo ještě patnáct a nade všemi stála hrozba vyloučení, takže nikdo neměl své místo na škole jisté. To mé nejistotě moc nepřidalo, i když jsem věděla, že konkrétně na těchto hodinách, které byly hlavně pro nás, rozhodnutí nestojí. Přesto, že nám prof. M. Horanský dával veliký prostor k improvizacím a ujišťoval každého z nás, že můžeme udělat cokoli, protože nic není špatně, měla jsem pocit, že všichni ostatní jsou vtipnější, bystřejší a pohotovější než já. O to víc, že jsme se ještě pořádně neznali a neustále se sledovali a hodnotili se, mé sebevědomí, co se týče mého komediálního talentu, neustále upadalo. Dostala jsem se na sebe veliký vztek a pod nánosem každodenního stresu a pozorování ze všech stran jsem boj v sobě vzdala. Byla to první překážka, kterou jsem měla překonat a já selhala. Nedokážu říct, jak bych se na hodiny s prof. M. Horanským dívala dnes, vím jen, že bych určitě měla sama nad sebou větší nadhled a dokázala se přes určité věci lehce přenést.

Významnou roli v tom hrálo jednoznačně sebevědomí. O jeho významu hovoří J. Vostrý: *„Je-li tomu tak, nemůže žádné „vyzařování“ připadat v úvahu, není-li člověk sám se sebou (se sebou celým, včetně všech částí svého těla) ve shodě. Tato shoda – způsobující, že se*

člověk cítí a opravdu je sám sebou – souvisí jistě s vlastním sebevědomím.“ [Vostrý, J. O hercích a herectví. Praha: Achát, 1998. s. 32. ISBN 80-902221-7-X]

Se svým sebevědomím jsem bojovala i při zkoušení Čechova na Jaltě. Už ne v takové míře jako v 1. ročníku, ale stále ve mně byla jistá pochybnost silně zakořeněná. Ten pocit, že neobstojím v této konkrétní komedii společně s ostatními. Tento fakt zpomaloval mou práci na roli i mou otevřenost k spontaneitě, kterou po nás Kristián vyžadoval.

Kristián je totiž typ režiséra, který nechá hodně práce na herci. Vybízí herce k tomu, aby sami nabízeli a chodili s nápady. U komedie to není nic zvláštního. Věděla jsem, že co si do role a do představení nepřinesu, to tam nebude. Ale v momentě, kdy jsem pocítila být nepatrnou nejistotu, přestala jsem si zase věřit, a takhle se to střídalo až do premiéry.

Zkoušeli jsme hodně kolektivně, což bylo v důsledku příjemné, pomáhali jsme si a společně vymýšleli gagy. Na zkouškách se spousta scén jevila komická, měli jsme z toho radost. Bavilo mě, když jsem mohla pozorovat, jak zkoušejí ostatní. Vždycky mě něčím překvapili. Navíc jsme měli k dispozici Jana Hovorku, který nám hrál v představení živě na klavír. Během zkoušek improvizoval a vymýšlel hudbu. Byla to skvělá herecko-hudební spolupráce.

5.2 Uchopení žánru

První neveřejná generálka nedopadla vůbec dobře. Příkořím se ukázalo, že vlastně máme problém s chápáním žánru. Ne jedinci, ale všichni. Naše výkony byly nevyrovnané, nezábavné, někdo byl moc, někdo málo. Zkrátka, bylo to nesourodé a nejasné a my zjevně měli problém sladit se v jednotný celek. Někoho postava sváděla k civilnímu projevu, někdo měl potřebu deklamovat. V jednotlivých scénách jsme mísili konverzační komiku se situační, a ještě nedokonale, takže jsme sami často nevěděli, jestli je to vtipné nebo ne. Někomu se do výrazu dokonce dostalo psychologické drama, takže byl úplně vytržený z kontextu.

Já jsem si byla vědoma toho, že také vypadávám z žánru. Spadala jsem právě do toho psychologického dramatu zejména ve scénách, ve kterých se řešilo vážné téma. V případě Lili Stanislavské to bylo skoro pořád. Její dialogy s Kost'ou byly plné výčitek, s Olgou Knipperovou řešila své nepovedené manželství. Bylo těžké nenechat se strhnout dramatickým

podtextem a udržet si lehkost, kterou hra měla nést. Tok scén byl rychlý, a když začal temporytmus pokulhávat, začala to být nuda.

Byli jsme mírně rozladění a zmatení, ale nepřestávali jsme věřit, že to nakonec funkční bude. Museli jsme udělat pár změn a pár scén přezkoušet. Spíše než o dotvoření jednotlivých charakterů šlo ale o to, sladit námi vytvořené postavy do celku. Prvním krokem bylo se naladit na jednu vlnu. Proto jsme se před každou zkouškou scházeli všichni u klavíru a společně se naladili zaspíváním si úvodní písně. Byla to krátká píseň na jeden popěvek (raj – da), který se opakoval stále dokola. Píseň byla energická, tleskali jsme do rytmu a tancovali v prostoru. Tato píseň v inscenaci zůstala a startovala pomyslnou druhou polovinu první půlky, kdy přijíždí MCHAT na návštěvu do Čechovovy vily. V inscenaci u toho postavy kouřily a popíjely z lahví od vodky, takže se podpořila jejich rozjařená nálada. Tato píseň nás pokaždé výborně nastartovala. Měla jsem po ní pocit opravdového osvobození a propojení s ostatními. Společně jsme se pak rozpovídali v dialozích a monolozích, naše postavy, mírně přioptité a unavené po cestě, se mátožily po scéně a hledaly nějaké duše, kterým se můžou svěřit se svými problémy a láskami.

Autoři hry se inspirovali nejen životem Čechova, ale i jeho dramatikou. Ve hře se objevovaly scény, které připomínaly jeho hry – např. scéna Kostí Stanislavského (P. Šmíd) a Fjokly (M. Dancingerová) připomínala Trepleva s Ninou, nebo Olga Knipperová (A. Daňková) odpovídala charakterem Arkadinové. Spousta scén se nesla v duchu filosofických diskuzí, ve kterých se nedosáhlo žádného závěru. V těchto hromadných scénách, kdy vlastně diskutuje jen pár postav a ty ostatní jsou přítomny, ale nevyjadřují se, bylo těžké vše ureagovat a být neustále ve střehu. S Kristiánem jsme měli vše detailně nazkoušené, veškeré kolektivní reakce na určité repliky nebo jen slova či pohledy. Vždycky se ale někdo „zasnil“ a reakci nestihl. Párkrát se mi také stalo, že jsem nesoustředěně jen čekala na repliku přede mnou, abych mohla říct svou, a partner ji neřekl. Zapomněl nebo ji řekl dřív. V ten moment nastalo hrobové, nervózní ticho a všichni se začali po sobě ohlížet. Říkala jsem si v duchu, kdo zase mohl zapomenout? Kdo zase myslí na něco jiného? Po pár sekundách jsem si uvědomila, že „ten někdo“ jsem já a zbrkle se snažila situaci zachránit. Zrudla jsem ve tvářích, rozpumpovalo se mi srdce a odnesla jsem si pár úšklebků a poznámek od spolužáků. V této hře naštěstí bylo všechno tak volné a dělo se tam toho tolik, že vše vypadalo, že je její součástí.

5.3 Kostým a scéna

Scéna byla řešena netradičně na šířku Disku. Jeviště bylo tedy logicky větší a delší, takže pro velkou společnost z Moskvy prostornější. Prostor se protáhl na délku, ale na hloubku se zúžil, takže první řada diváků seděla téměř na dosah ruky k hercům. Scénografie využila balkónky, které nyní představovaly okna z pokojíků určených hostům. Tyto balkónky vévodily scéně, pod nimi byla už jen vyvýšená, mírně odstupňovaná, dřevěná deska a velký klavír.

Hravé a odlehčené atmosféře napomáhala dřevěná houpačka zavěšená ze stropu a velký nafukovací míč. Ten byl využíván při hravých soubojích Bunina s Gorkým, při tokání Čechova s Knipperovou nebo jako odpočívadlo pro zdrcenou Knipperovou, či nešťastnou Lili Stanislavskou. Protože se však při rychlém zhroucení do míče tento míč zapotácel a často při dosednutí podklouzl, zesměšnila se tím i důstojnost dam.

Po Kabaretu a Mučedníkovi, kde jsme všichni po celou dobu představení seděli na scéně, jsme konečně okusili vůni zákulisí. Potrápili jsme se tak s příchody a odchody a učili se rychle „zapnout“ a nastartovat se do situace. Po odchodu z jeviště se zase naopak uvolnit a na chvíli vypnout, ale být neustále ve střehu.

Herecké zákulisí mělo nevýhodu, že bylo umístěno do chodby mezi kavárnou Disk a toaletami, takže se v průběhu představení ploužili mezi námi kavárenští zákazníci, nejčastěji cizinci, kteří často ani nevěděli, že za těmi dveřmi, před kterými sedí tito podivně oblečení lidé, probíhá divadelní představení. Několikrát jsme se nedopatřením dostali s rozjařenými cizinci do nesmyslné debaty, když se pokoušeli dostat na jeviště. Na druhou stranu nám tyto události zpestřovaly zákulisní život „čekajících“ herců na výstup, takže byly spíše úsměvné.

Kostýmy byly zčásti zaktualizované – např. Čechov chodil v domácím oblečení, svetříku a teplácích, Stanislavskij zářil v červených kalhotách. Má postava Lili měla prosté, šedé, obepínající šaty s rolákem a dlouhé až k zemi. Podpořila se tak její úzkostlivost a jakási unylost. Na druhou stranu podtrhovaly nenucenou eleganci, která byla dotažena jednoduchými lodičkami a výrazným náhrdelníkem. Lili tak měla díky šatům omezený pohyb, krok musel být krátký kvůli úzkým šatům, veškeré pohyby rukou byly umírněné nebo vůbec žádné. Jejímu kroku vévodilo jakési cupitání.

Rozdílnost mezi Lili a jejím manželem Kost'ou tak ještě více vynikla, když stáli vedle sebe. Manželé, každý ve svém světě – jeden barevný, druhý šedý, jeden s potřebou neustále rozhazovat rukama, být středem pozornosti a vykřikovat své názory, druhý umírněný a stojící v rohu.

6. BOUŘE

S příchodem Bouře přišla i moje velká role. Přišla s poslední inscenací, kterou jsme se měli rozloučit s Diskem. Nevím, čím to je, ale mám pocit, že poslední inscenace v Disku jsou vždycky nějakým způsobem prokleté. Netuším, jestli to je vyčerpaností herců, nutností doobsadit dosud neobsazené herce, častou absencí herců kvůli hostování v jiném divadle, či prostě a jednoduše volbou špatného titulu. Myslela jsem, že našeho ročníku se to týkat nebude, ale bohužel musím říct, že tato inscenace nebyla jednou z nejpovedenějších, i když myslím (a doufám), že výše uvedené příklady právě nebyly důvodem.

Na obhajobu našeho ročníku chci zároveň říct, že nikdo z nás ani jednou během zkoušení nepolevil, nikdo se nedistancoval, nikdo nešel proti týmu, a ač to bylo těžké po všech napsaných recenzích, vyřčených názorech a prodebatovaných diskuzích, nikdo nepřestal během dalších repríz na sobě pracovat. Vždycky jsme chtěli ze sebe vydat to nejlepší, i přesto, že jsme cítili, že to inscenaci nezachrání. Přesto jsme my osobně měli aspoň dobrý pocit z toho, že jsme nic vědomě nekazili a drželi jsme v tom spolu za jeden provaz až do konce.

6.1 Text a koncepce

Původní text dramatu A. N. Ostrovského upravili režisér Pavel Ondruch a dramaturg Matouš Černý. Jejich úprava byla specifická tím, že se soustředila zejména na hlavní hrdinku Kateřinu Kabanovou. Struktura hry byla zanechána (drama o pěti dějstvích), ale byla seškrtnána o značnou část scén, dialogů a monologů. Přibyl chór a byla připsána postava Poutníka, ale hra zase přišla o některé postavy. Výsledek byl, že postava Kateřiny Kabanové byla středobodem všech dějství a jiné, neméně důležité postavy byly vymazány anebo ochuzeny o zajímavé scény, z kterých mohly čerpat motivy a inspiraci k vykreslení svých charakterů. Text byl nicméně čtivý a rychlý, měl spád i myšlenku.

Původní hru jsem si přečetla před první čtenou, a ač jsem věděla, že náš text bude velmi upravený, chtěla jsem mít komplexní představu, v jakém duchu se hra nese. Jak mi přišla hra dlouhá, tak naše úprava textu mi přišla zase až moc okleštěná. Na čtených zkouškách to nebylo zas tak moc znatelné, většinu času jsme trávili tím, že jsme si o postavách povídali a

rozebírali jsme podrobně každou situaci a každý vztah, které naše postava zažívá. Ale když se rozeběhlo zkoušení, začal pomalu tento fakt vyplývat na povrch.

Koncepcí totiž bylo zinscenovat toto drama jako antickou tragédii se vši velikostí a až operním patosem. Za přítomnosti chóru a pompézní hudby měli v holé scéně stát herci ve výrazných kostýmech a bez pomoci rekvizit či nějakého druhu nábytku se spoléhat jen na svou existenci na jevišti. Protože jsem si Bouři představovala inscenovanou spíše jako realistické drama odehrávající se v jednom obydleném pokoji než jako antickou tragédii na prázdném veřejném prostranství, měli jsme před sebou velkou spoustu práce, zejména aby se odlišnost představy herců a vize režiséra spojila v jednotný tvar.

Prvním přiblížením se k oné vidině antické tragédie bylo jistě použití chóru. V naší koncepci měl několik významů. Zaprvé, zastupoval polis – občany města, zadruhé, fungoval jako Kateřinino svědomí. V prvním případě se chór volně pohyboval jako nekonkrétní masa lidí, která představovala typické maloměšťany s nutnou dávkou zaslepenosti, falešnosti a sobeckosti a s absolutní oddaností Marfě Ignatěvně Kabanové. V druhém případě byl jen v Kateřinině hlavě, a tudíž pro ostatní postavy neviditelný. Divák mohl být ale občas zmaten, zejména když se chór v jedné scéně najednou změnil z existujících viditelných obyvatel na neviditelný blud, který Kateřinu pronásleduje. Otázkou totiž bylo, kam v tu chvíli zmizel ten původní chór = polis před ostatními postavami, které byly na scéně přítomny a zároveň nebyly nijak touto skutečností zasaženy.

Dalším otazníkem byla postava Poutníka, jakéhosi pokušitele. Objevoval se v reálném světě ostatním obyvatelům v podobě žebráka, ale také jako Kateřinin výplod fantazie. Jeho promluvy s Kateřinou byly výsledkem toho, co se jí odehrává v hlavě, vznikaly tedy na nereálném podkladu. Přicházel vždycky v okamžiku, kdy Kateřina začala mít hříšné myšlenky nebo váhala, zda to co dělá je správné. Poutník jí nedával žádná řešení, ani ji nijak neodsuzoval. Pouze ji doprovázel na cestě do její záhuby. Scény s ním a Kateřinou se jevily filozoficky, mysticky a nadpozemsky, čemuž napomáhalo namodralé světlo a změněný hlas portem, na který Poutník mluvil. Témata jejich hovorů byla smysl existence, pokušení, hřích a spravedlnost.

6.2 Herecká práce

Na Kateřinu Kabanovou jsem se ze srdce těšila. Jednak mě vzrušovala představa toho velkého množství práce, které jsem měla před sebou, ale hlavně mě přitahovalo drama jako takové. Příběh jemné dívky s tragickým koncem, která je sužována tchýní i manželem, ale je zároveň tak silná, že se rozhodne žít po svém, je tak bohatý, že jsem se nemohla dočkat, až konečně budeme v procesu práce.

S textem jsme pracovali opatrně. Trvalo velmi dlouho, než jsme se postavili do prostoru. Pavel Ondruch nás vedl k brilantnímu vymluvení všech slovíček a písmenek tak detailně, že jedním monologem jsme u stolu strávili celou čtyřhodinovou zkoušku. Požadavek byl jasný. Nedrmolit a nezahazovat slova. Znělo to jednoduše, ale potrápili jsme se velice. Slovo bylo v tuto chvíli nejdůležitějším prostředkem. Zjistila jsem jak těžké je dodržet třeba jen všechny dlouhé samohlásky. Jak polykám konce slov nebo dávám špatné důrazy ve větách. Jak nepříjemné a nepřírozené mi připadá správně dodržet vokály. Abychom si uvědomili naše neduhy, museli jsme všechno přehánět. Ze začátku jsme si připadali jako roboti. Po chvíli jsme byli už tak pomatení, že jsme neslyšeli rozdíl mezi špatným a správným důrazem. Protože jsem textu měla nejvíc, byla jsem podrobena této zátěžové zkoušce nejčastěji. Chápala jsem důležitost artikulace a výslovnosti a snažila se i doma číst nahlas a pomalu text a podtrhávat si důrazy. A je pravdou, že tato příprava smysl nepochybně měla, protože nám tato jistá preciznost v mluvě zůstala až do premiéry.

Se zdokonalováním mluvy souvisela i průprava hlasová. Pavel mi oznámil, že mě čeká velká zátěž na hlasivky, že chce, aby vše bylo intenzivní, hlasité, někdy až expresivní. Že mě dokonce čeká několik vyhrocených scén, které si představuje jako zběsilé pobíhání šílené Káti, která křičí hrůzou. Trénovala jsem tedy pravidelně posazení hlasu, posílání hlasu do masky, dělala jsem cvičení na zpevnění středu těla, na probuzení tělesného centra v pánvi, pokoušela jsem se zapojit celé tělo a zmohutnět svůj hlas na maximum. V této intenzitě jsem zkoušela říkat monology a část dialogů během zkoušení, ztratily ale potom potřebnou intimitu. Museli jsme proto najít míru pro konkrétní situace, aby byly pro Disk dostatečně velké a intenzivní, ale i prožité. O hlas jsem naštěstí nepřišla, ale protože jsem zkoušela neustále a nemohla si dovolit odpočinek, přechodila jsem během zkoušení několik chřipek. Pracovala jsem poprvé takto intenzivně a v podstatě bez přestávky, že to moje tělo odneslo

v plné parádě. Jak moc mi na inscenaci záleželo, tak samozřejmě že mě nemoc zastihla na premiéře, ale aspoň teď už vím, že i premiéra se dá odehrát s teplotou a svět se nezbojí.

Během zkoušení jsem se naučila pracovat se svou energií jinak než dosud. Hrála jsem poprvé postavu s takhle velkým rozsahem a příběhem, a proto jsem musela své síly vědomě rozvrhnout. Naším cílem bylo vytvořit komplexní postavu s obloukem a s velkým množstvím barev.

Do zkoušení jsem se pustila s vervou a nadšením. A v prvních týdnech to opravdu vypadalo moc dobře. Vznikaly citlivé situace s Varvarou a napjaté s Kabanovou a Tichonem. Snažila jsem se účinně pracovat s mou energií. Znovu jsem se tak vrátila k prvnímu semestru v prvním ročníku, kdy jsme dělali antiku. Připomněla jsem si, co to znamená „jen“ existovat a spoléhat se na slovo. Umět se koncentrovat a posílat svou energii do slov, které pak stačilo vědomě posílat dopředu přes rampu, samozřejmě bez výrazného máchání rukou a bez velkých gest. Na každé zkoušce jsem pracovala na uvědomění si svého středu těla, epicentra, pro lepší průchod impulsů, které napomáhaly mému jednání. Na probuzení našeho epicentra jsme pracovali technicky v konkrétních scénách.

Protože vztah Kateřiny s Borisem byl hodně zásadní a byl založen na vzájemné silné a jiskřivé přitažlivosti, měli jsme s Richardem (Boris) okusit tuto přitažlivost na úvodních praktických cvičeních. Cvičení jsme aplikovali na scénu ze třetího dějství, kdy se oba setkávají v noci u řeky a dojde mezi nimi ke vzájemnému propojení. Situace spočívala v tom, že Kateřina se zmítá ve svých myšlenkách. Ví, že srdce a chtíč ji ženou Borisovi do náruče, ale rozum jí říká, že toho bude litovat a ponese následky. Zmítá se tedy mezi tím, jestli má s Borisem jít nebo ne, přibližuje se k němu a vzápětí od něho zase utíká. A Boris, bez jakýchkoli výčitek či tíživých myšlenek, se odevzdává momentální situaci a omámen romantickým letním večerem Kateřinu vábí k sobě. V tuto chvíli má tedy Boris navrch a je centrem Kateřinina zájmu. Pavel obvázal mé boky provazem a druhý konec provazu vložil Richardovi do ruky. Richard tak mohl kdykoliv za provaz zatáhnout a mě tak k sobě přitáhnout. Já mohla vzdorovat, utíkat, ale stejně jsem nad sebou nevyhrála a byla stažena Richardovou silou (v přeneseném slova smyslu Borisovou přitažlivostí) k němu do náručí. Byl tak fyzicky i prostorově podpořen ten můj pocit k němu – od něj, který byl pro postavu zásadní, minimálně bylo důležité si ho uvědomit a zažít si jej. Toto fyzické prožití bylo uloženo do naší emocionální paměti a vtisknuto do našeho těla, a my jsme s tímto pocitem

pracovali na dalších zkouškách a rozvíjeli ho. Výsledek tohoto cvičení mi utkvěl v paměti, uvědomovala jsem si ho a snažila připomínat při každé repríze. Bohužel jsem však měla pocit, že ten „napnutý provaz“, ta pružina, která mezi námi měla být, se v rámci celé inscenace zcela ztratila. Nit se rozpadla a Kateřina a Boris stáli vedle sebe bez napětí a vzájemné přitažlivosti.

Vrátím se ale do procesu zkoušení. Když jsme měli jakžtakž pohromadě první půlku hry, odehráli jsme si ji navzájem na učebně. Cítila jsem nedostatky, ale zdálo se mi, že základní sdělení funguje. Všichni vědí, co hrají, a já se orientuji v situacích a ve směřování postavy. Mohla jsem navíc pracovat s civilnějším projevem, protože učebna je malá a já se jí přirozeně přizpůsobila, takže jsem si mohla dovolit v některých pasážích zeslabit hlas a šeptat. Mé citlivé monology o létání, o chození do kostela a o přírodě mohly být prožité s jemností a niterností, což mi bylo jako herečce příjemné a vlastní, a navíc jsem to přirozeně cítila jako správný pocit, který postava Kateřiny v tuto chvíli má. Aranž byla sice neúplná a jen zhruba načrtnutá, ale důležitější bylo stejně naše jednání, zda je přirozené a pravdivé.

Spokojena s výsledkem a ohodnocením, že je vše na dobré cestě, zabydlela jsem se v příjemném pocitu odvedené práce a s pocitem klidu a bez paniky vstupovala na prkna Disku.

Nejzásadnější problém, se kterým jsem se v Disku začala potýkat, bylo postupné propojování nazkoušených scén do větších celků. Ono když člověk zkouší jednotlivé scény, ještě k tomu na přeskáčku, nemůže si plně uvědomit, jak to bude herecky vypadat, když se scény propojí. Začalo mi docházet, že mi v textu něco jakoby chybí, nějaké můstky, nějaké podhoubí, kterého jsem se mohla chytat. Scény totiž byly takové malé samostatné celky, ale občas to vypadalo, že bez návaznosti na scénu předešlou. Jednotlivě sice měly myšlenku a dávaly smysl, ale pro mě jako pro postavu byly hrozně rychlé, vývoj byl zběsilý, a než jsem se vzpamatovala, měla jsem skákat do Volhy, a nevěděla proč. Začala jsem tak panicky tápat, jak se zachránit. Chtěla jsem se chytat situací, ve kterých jsem si byla jistá a kde to pro mě fungovalo. V nich se zabydlet a znovu si uvědomit, co pro mě znamenají, co se v nich dovídám za informace, ty si zpracovat a nechat se posunout dál. Než jsem ale stačila tento proces jako postava zaznamenat, už jsem měla být v jiné situaci a řešit nové problémy. Sled scén byl klipovitý, a scény samy o sobě velmi zkrácené. Byly scuknuty vlastně jen do pár replik, ve kterých se toho stalo ale strašně moc. Nadneseně řečeno, na každé replice jsem tedy musela uhrát několik myšlenkových pochodů zároveň, a to v mnoha případech prostě nešlo.

Dále jsem stále více cítila prohlubeň mezi tím, co Pavel vidí jako výsledek a tím, co my dokážeme zahrát. Celá inscenace vlastně byla zaranžovaná opravdu jako velké divadlo, nebo lépe řečeno, jako divadlo pro velkou scénu. Dialogy roztažené přes celé jeviště, většina postav nehybná, vše krásně a precizně vyslovené, jen toho opravdového prožitku tam moc nezůstalo. S aranží jsem měla velký problém ve scénách, kde jsem cítila, že tady by mohla být výjimka v tom, že by mohly probíhat důvěrně z očí do očí, zejména mezi Kateřinou a Borisem.

Přirozeně jsem tak přestala těmto dialogům věřit. Sužovala mě myšlenka, že nemohu k partnerovi blíže, že necítím to pouto mezi námi, které mělo vzniknout, že se sice snažím v této koncepci orientovat, ale nejde mi to zcela.

Došla jsem do fáze, kdy jsem se ocitla úplně bezradná, a i když jsem nepřestávala doufat, že ten klíč přece jen někdy najdu, nikdy jsem ho už nenašla.

Výsledek byl, že můj herecký projev byl velmi nevyvážený a odrazilo se v něm to, kterým scénám věřím, a kterým ne. V těch zpracovanějších scénách, zejména s Varvarou a Tichonem, jsem měla pocit plného prožitku, bavily mě a mohla jsem je prožívat zas a znovu, a vždy to bylo jako poprvé. Byly mi jasné, rozuměla jsem jim a fungovala v nich i partnerská souhra. To mělo za následek, že většina diváků měla pocit, že jako Kateřina miluji více Tichona než Borise, protože v našich dialozích s Jacobem bylo více napětí a citu než ve scénách s Richardem. Proto nechápali, proč Kateřina podléhá Borisovi, a ještě kvůli němu páchá sebevraždu. Právě scény s Borisem byly nejvíce nefunkční a to mi bylo velmi líto. Měla mezi námi být vášeň, láska, cit, a nakonec mezi námi ve výsledku nebylo nic. Jen prázdné repliky a vnějškové jednání. Výše jsem hovořila o cvičení s provazem, které jsme s Richardem absolvovali. Pokaždé jsem si na něj vzpomněla, když jsme se ocitli v té scéně. Vždycky jsem se snažila ten provaz „nahodit“, ale bohužel to nešlo. V aranží jsme byli od sebe vzdálení několik metrů, já se nesměla jako postava na Borise podívat do poslední chvíle, a měla jsem pocit, že je vše proti nám a my jsme ztraceni každý ve svém světě. Scéně jsem ve skrytu duše nevěřila a byly proto pro mě velmi stresující.

Dalším neradostným faktem naší inscenace bylo to, že některé situace se jevily komicky, až směšně, přesto, že měly mít vážný charakter. Nebylo by to na škodu, kdybychom ve vážných situacích hledali komické prvky a ty pak použili k odlehčení situace. Ale v těchto případech to

byly vyhrocené situace, ve kterých se přímo nehodilo, aby se diváci smáli. Jistě to byl nemilý důsledek přítomnosti patosu, či vnějškového hereckého projevu, na místo prožívání zvnitřku.

Doteď nevím, jestli jsme jako herci nenaplnili režisérovu vizi, protože jsme na to neměli, nebo se režisérova vize nesešla s tím správným textem.

Stála jsem tváří v tvář Kateřině Kabanové a nikdy do ní úplně nepronikla. Zůstala pro mě zahalena tajemstvím, ke kterému jsem nenašla klíč. Ale třeba v budoucnu budu mít ještě možnost to změnit.

6.3 Partner

Poprvé jsem si v Bouři vyzkoušela jaké to je „neslézt z jeviště“. Během hodiny a půl dlouhé inscenace jsem se dostala do kontaktu se všemi spolužáky, takže mým hereckým partnerem byl celý náš ročník. Bylo zábavné mít inscenaci ve svých rukou a vždycky pozorovat, jak se kolegové na jevišti střídají a svými replikami mění situaci, a tak i mou postavu. Často jsem přemýšlela, co bych dělala, kdyby některý z mých kolegů na svůj výstup nepřišel. Cítila jsem neuvěřitelnou zodpovědnost za nás za všechny, protože nositelem té hlavní linky jsem přece jenom byla já, a kdybych něco zapoměla, přeskočila nebo zkazila, nesla bych hlavní vinu. Naštěstí mi všichni moc pomáhali a přesto, že se třeba ve svých postavách necítili, neměla jsem pocit, že by si to s sebou nosili na jeviště. Pocit partnerství jsem v této inscenaci měla, ale byl méně intenzivní než v jiných diskových inscenacích. Přesto jsem za tuto inscenaci ráda, protože pro mě byla obrovskou školou.

6.4 Kostým

Protože cílem bylo velké divadlo, odrazilo se to i na kostýmech. Kostýmy byly barevné, extravagantní a v moderním pojetí.

Kateřina Kabanová se měla vymykat celé společnosti, a to nejen chováním, ale také právě kostýmem. Jako jediná měla šaty v bílé barvě, aby se podtrhla její nezkaženost a počestnost, na nohou bílé polobotky a vlasy ledabyle rozpuštěné. Výtvarnice tak chtěla podpořit cizost Káti v její živelnosti, ale zároveň křehkosti, citlivosti a čistotě. Když jsem měla na sobě pouze

ty bílé šaty, bylo to moc příjemné, protože umocňovaly mou volnost a usnadňovaly mi pohyb po celém jevišti, kterého nebylo málo. Moc bych ocenila, kdyby Kát'a byla jen v takovýchto šatech, ve kterých mohla být rozevlátá a hravá. Ale protože měl režisér představu Kát'i jako ženy, která je tchýní držena ve vězení, a chtěl tuto myšlenku podpořit, vymysleli s výtvarnicí kabátek z neohebné látky, potřený bílou barvou, která postupem repríz opraskávala jako zeď a opadávala jako omítka. Tento kabátek jsem měla mít celé první tři dějství a až jeho odhozením po důvěrném setkání s Borisem jsem se měla oprostít od tchýně a sebrat odvahu žít svůj vytoužený život. Kabátek měl pro mě tedy umocňovat pocit diskomfortu, stažení a věznění v kleci. Tuto funkci plnil skvěle. Nemohla jsem se v něm prakticky vůbec hýbat, což v některých scénách fungovalo a rozhodně to vypovídalo o tom sevřeném pocitu, ale hned v zápětí jsem měla sto chutí ho zahodit do kouta, protože mi překážel v pohybu, a tím pádem v hereckém projevu a vůbec nepodporoval má slova. Několikrát jsem se přistihla, že přemýšlím ne nad slovy, ale nad tím, že si nemohu volně kleknout, lehnout, či posadit, což v monolozích o volnosti jako pták nebo o radostném dětství, nebylo výhodné. Zkrátka, bylo mi v tu chvíli nepříjemně ne jako postavě, ale jako herečce, která má pocit, že musí všichni registrovat, jak zápolí s neohybatelnou látkou.

6.5 Žánr v kontextu doby x jak jsme ho inscenovali x má dnes co říct?

Bouře byla napsána v 19. století v Rusku na pozadí velkých historických a společenských změn. Je příběhem globálním, protože řeší základní lidské pohnutky jako potlačované vášně, utrpení nebo touha po štěstí. Můžeme ji svou stavbou přirovnat k antické tragédii. Život Kateřiny končí tragicky, děj má vážný obsah, a je v něm i jistá katarze. Hra vznikala v divoké době, kdy lidé nechtěli slyšet žádná hesla, ale prahli po realistických hrách z běžného života. Postava Kateřiny je velmi křesťansky založená, proto poměr s Borisem bere jako smilstvo, tedy hřích, kvůli kterému má výčitky tak velké, že ji doženou až k smrti. Volí sebevraždu, která pro křesťany znamená další velký hřích.

My jsme se Bouři pokusili inscenovat jako antickou tragédii, i když nevím, jestli to dává dnešním divákům nějakou výpověď. Již nebereme nevěru jako smilstvo, jako hřích, ze kterého se musíme zpovídat. V dnešní společnosti je nevěra společensky přípustná, veřejně se o ní mluví a občas se bere jako věc, se kterou je třeba se pochlubit. Je tedy otázka, jak

vysvětlit divákům důvod, proč se Kateřina po hříchu s Borisem nechá unést svými výčitkami tak silně, až ji to dožene k šílenství a poté k sebevraždě.

7. ZÁVĚR

Herec vstupující do praxe pocítuje velký náraz při setkání s realitou. Například je ze školy zvyklý, že ho hodnotí či připomínkují spolužáci nebo pedagogové, kterým bezmezně věří, nebo ho kritizují studenti teorie a kritiky, které také zná. Po přečtení své první kritiky, kdy už není herec studentem, je to ale zvláštní pocit nesouhlasu, nebo spíše osobního dotčení, jak může člověk, který mě osobně nezná a který nebyl přítomen na zkouškách, napsat o mně tyto řádky?

Držet první kritiku v ruce je vzrušující. Rázem se všechno mění. Herec už přestává být studentem, kterého „chrání“ škola. Už není v uzavřené společnosti čtyř stěn učebny, už ho vidí neznámí lidé zvenku, kteří na něho mají svůj názor. Od tohoto momentu stojí herec na vlastních nohách a šlape si svou cestičku.

Už se vidí v jiné dimenzi. Jako kdyby na DAMU vše probíhalo 2D, plošně, vše je uzavřeno v rámečku jako obraz. Tento obraz si herec postupně vytváří ze všech lidí a zážitků, aby si ho po studiu mohl založit do sešitu, památníku nebo diáře. Pocit velikosti a velkoleposti, který herec na DAMU má, rázem ztratí, jakmile překročí rám právě toho obrázku, jakousi rampu či bránu do toho světa profesionálního, opravdového, do světa 3D. Rázem zjistí, že kruh je koulí a čtverec krychlí. Své nabyté zkušenosti a veškeré své poznatky, o kterých byl přesvědčen, že jsou jediné správné, najednou rozšiřuje o nová poznání.

Představuji si, jak si i já nyní беру starý svět v obrázku do ruky a vydávám se na cestu. Vydávám se rovnou za nosem, bez bot a kabátku, jen tak, sama se sebou a s tím cenným obrázkem v ruce, který nosím stále u sebe a na svých štacích si ho nezapomínám poctivě přibíjet na zeď.

POUŽITÁ LITERATURA

Aristotelés. *Poetika*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008. 290 s. ISBN 978-80-7298-131-1

Hybris, 2014, č. 21, 83 s. ISSN 1804-1744

Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. 290 s. ISBN 80-86102-07-6

Masteroff, J., Kander, J., Ebb, F. *Kabaret., pracovní verze Divadla Disk*, 2014

Vostrý, J. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998. 274 s. ISBN 80-902221-7-X