

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Činoherní Herectví

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Herecká sebereflexe při studiu a v praxi

Marta Dancingerová

Vedoucí práce: MgA. Miroslava Pleštilová

Oponent práce: MgA. Jaroslava Šiktancová Ph.D.

Datum obhajoby: 20.9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts Acting of Dramatic Theatre

Self-Reflection during the studies and out of school

Marta Dancingerová

Consultant of the thesis: MgA. Miroslava Pleštilová

Opponent of the thesis: MgA. Jaroslava Šiktancová Ph.D.

Date of the presentation: 20.9 2016

Acquired academic title: MgA.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) 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.

Abstrakt

Práce popisuje mé osobní zkušenosti, kterých jsem nabyla jak během studia na DAMU a při zkoušení absolventských inscenací v divadle Disk, tak při práci mimo školu. Tyto zkušenosti jsou pak ilustrovány na několika konkrétních příkladech z praxe, na kterých jsem pracovala.

Abstract

The thesis describes my personal experience which I gained during my studies at the Academy of Performing Arts (DAMU), rehearsals at the Theatre Studio Disk as well as experience gained out of school. This experience is illustrated with several examples of practical work which I participated in.

Obsah:

Úvod.....	7
Začátek hledání.....	8
Jak zkoušet.....	9
Slyšet Hlasy.....	10
Pan Polštář.....	12
Zabiják Joe.....	13
Disk.....	14
Kabaret.....	14
Zpěv.....	16
Čechov na Jaltě.....	18
Bouře.....	20
Před vstupem do praxe.....	22
Praxe.....	25
Zabít Johnyho Glendenninga.....	25
Šoa.....	27
Záskok-rychlá sebereflexe.....	28
Herec a režisér.....	29
Práce před kamerou.....	31
Závěr.....	33
Seznam použité literatury.....	35

Úvod

Velkou část svých studií jsem věnovala vlastní sebereflexi a sebekritice při představení i zkouškách. Neustále jsem se snažila skloubit teoretické znalosti s dosavadní praxí a vytvořit si nějaký vlastní přístup k tvorbě postavy a k mému vlastnímu fungování na jevišti. Kladla jsem si spoustu otázek a snažila se rozklíčovat, proč dělám pořád ty stejné chyby dokola.

Na počátku studií, kdy jsem měla jen odhodlání a touhu a pár zkušeností z praxe byly moje otázky úplně prazákladní.

Proč si připadám, že mám tak dlouhé ruce? Proč stojím tak, jak nikdy přirozeně nestojím? Určitě by mi to šlo lépe, kdyby se na mě všichni nedívali. Připadala jsem si jako malé dítě, co se učí chodit a nešlo mi na mysl, že moje tělo to všechno nedokáže pochopit a udělat rychleji, když jsem měla pocit, že mozek už to ví. Později jsem pochopila, že tyto otázky přicházejí stále v nových vlnách a znovu a znovu před každým dalším úkolem. Radost mi udělalo poznání, že se mění a vyvíjí a že snad některé z těch starých už nechávám za sebou.

Psát o herectví a ještě o tom vlastním je těžké hlavně z důvodu té nedotknutelnosti. Herectví se naučit nedá. Na DAMU by se herectví nemělo učit, ale studenti by měli mít prostor získávat zkušenosti, poznávat svoje chyby a vytvářet si vlastní styl herecké práce. Chtěla bych tedy, aby tato práce byla souhrnem mé dosavadní cesty a aby mě vrátila na začátek a pomohla mi pochopit, jak šly moje myšlenkové pochody, jak mi pomáhala moje sebereflexe nebo kdy mě naopak přílišná sebekritika zabraňovala dalšímu vývoji, kdy jsem se při studiu mýlila a kdy

jsem naopak přišla na něco, co mě posunulo dál. Vráším se tedy k zásadním bodům mého studia, které si myslím, že mě ovlivnily nejvíc a budu se snažit dobrat se pomocí dosavadních zkušeností k aktuálnímu vnímání mého vlastního herectví.

V druhé části mé práce budu nahlížet na zkušenosti nabrané po škole v praxi, kde už jsem měla působit jako dospělý herec, jak takový herec po škole pracuje dál a co jsou jeho další těžkosti a nové otázky, kam se moje sebereflexe posunula a jaký přístup mám k divadlu teď po těch studijních letech.

Začátek hledání

V této první části práce bych se chtěla věnovat školním studentským pracím, klauzurám. Budu se zabývat tím, co obnáší být novým studentem divadelní fakulty a s čím jsem bojovala v úplných začátcích, jaké chyby jsem se poznávala a snažila se následně odbourávat.

Moje touha jít studovat na konzervatoř a DAMU vznikla mimo jiné z improvizace, z hraní si na někoho, na něco, z vytváření vlastních zápletek, zvrátů, charakterů, napodobování lidí. Na začátku je tedy chuť si hrát, vytvářet jinou identitu než vlastní. Většina mladých herců si ale neuvědomuje, kolik je za touto touhou ještě práce a zkoumání sebe samotného.

Na škole jsem hned vpadla do procesu předem daného textu, který se musím naučit a ten „zahrát“ na klauzurách. V případě DAMU bylo jedno z prvních zkoušení Antigona. Šlo o antický text ve verši, který má svá pravidla. Je zcela odlišný od naší nynější moderní řeči a jeho přednes je velice specifický. Musím přiznat, že všechno, co jsem si do té doby na divadle užívala, bylo najednou v šoku. Tělo, hlas a spontaneita mojí osobnosti se svázala do uzlu už na čtených zkouškách. Členění textu mi přišlo nepřírozené a nechápala jsem, jak můžu tímto stylem dojít k přirozenému sdělení. Najednou jsem si připadala, že všechno co jsem si doposud myslela je úplně špatně. Zkoušení mně dovedlo k pocitu, že musím víc popřít sebe a svůj osobní vklad a měla bych se víc soustředit na věci tzv. technické. Například, že neumím v

prostotu stát. Neumím promluvit do ticha tak, aby můj hlas nezněl jako po vdechnutí z heliového balónku. Antický text mě nebyl nijak blízký. Prožitek Antigony, která chtěla pohřbít svého bratra tak, jak se patří a porušit tím královský zákaz mi byl velice vzdálený a dostat se do nějakého zástupného pocitu se mi dařilo málokdy. Míra sebekontroly začala tedy už v počátku studií na vysokém bodě. Přílišná sebereflexe, hodnocení mého výkonu už při něm samotném, vracení se v myslí o větu zpátky vedlo k nepřítomnosti mě samotné na jevišti. Výkon byl pak pouhé odříkávání textu. A mozek chtěl hystericky hotový výsledek. Abych rychle došla k něčemu, co mohu předvést na klauzurách, zapomněla jsem na hledání a na to, co mě na divadle baví, na zkoušení. Strach mě svazoval. Bála jsem se udělat něco jinak, porušit a zkoušet si. Možná toto zkoušení nebylo taky šťastné v tom, že nás tenkrát ve skupině bylo hodně. Naším pedagogem byl pan Mrkvička, který na to byl sám a i on nás potřeboval dovést hlavně k tomu klauzurnímu dni. Bylo méně času na diskuze nebo zkoušení. Všichni jsme dostávali v podstatě stejné připomínky a to mi neustále evokovalo to, že od nás teď na škole potřebují, abychom se na počátku stali všichni stejnými „řemeslníky“, než dojde k nějakému osobitému vkladu, který do výkonu můžeme dát. Samotné klauzury dopadly blbě. Byly stejně neuvolněné a křečovitě jako celé zkoušení a pro mě to bylo velké zklamání.

Přesvědčila jsem samu sebe, že tedy ve mně není nic a že se všechno musím na DAMU naučit. Na teoretických hodinách jsme byli zahrnuti odbornou literaturou, teorií o hraní. Po přečtení těch knih jsem je začala chápat jako návody, příručky, jak hrát. Neměla jsem dostatečně prostoru si to vyzkoušet, ale měla jsem spoustu teorie. Složky praktická a teoretická ve mně byly značně nevyrovnané. Mozek věděl, co by mělo tělo dělat, ale tělo to ještě nechápalo. Když jsem si to později přebírala v hlavě, nehledala jsem chyby v provedení, v tom, jak jsem to mohla zahrát jinak. Věděla jsem, že je tam chyba už u zrodu. U toho, s čím jsem do toho šla. Očekávala jsem výsledek. Dala jsem si předsevzetí, že budu pracovat na uvolňování během zkoušek, budu odbourávat strach a nebudu se bát chybovat. Zkoušení se pro mě stalo hlavním cílem.

Jak zkoušet

Začala jsem se tedy věnovat té části, která předchází všemu hraní a reprízám a která je na škole vlastně nejdůležitější, zkoušení. Divadelní zkouška je něco nedefinovatelného. Kdo to nezažil, tak nemůže pochopit, co se tam vlastně děje.

Lidé, kteří se navzájem z běžného života nemusí ani tolik znát, jsou najednou propojeni

společným zájmem, se všemi svými smysly, emocemi a senzory vstupují do společné práce a mají stejný cíl. Kvůli vkladu všech zúčastněných osob může pak vzniknout ten zázrak divadelního představení jak pro herce, tak především pro diváka. Zkouška vyžaduje ale osoby otevřené, beze strachu z vlastní chyby, ochotné pochopit styl a práci druhých. Je to kolektivní a velice týmová věc. Snažila jsem se během dalších zkoušení si vždy připomínat jednu věc: „Nenacvičuji, ale zkouším“. Ne-plním zadání, ale pokouším se o sebe. Hledám ten nejlepší způsob, kterým můžu danou emoci sdělit divákovi. Zkouším ten nalezený „plod“ na divadelní zkoušce zafixovat. Pokud se mi ale stane, že jsem už tento „plod“ - správný způsob sdělení našla, nesmím na něm lpět a držet se ho zuby nehty do dalších zkoušek. Jak jsem už poznala z předešlých zkušeností, hrozí tam po čase pouhé předvádění něčeho, co dříve fungovalo. Během zkoušení bych se neměla učit jak co „předvést“. Měla bych přicházet na ty nejlepší způsoby a prostředky a ty pak rozvíjet a pamatovat si je.

„Netvoří se z chvilkové inspirace. Z ustavičného napětí“

Josef Čapek (Psáno do mraků)

Slyšet Hlasy

Velkou a obohacující zkušeností pro mě bylo mimoškolní zkoušení inscenace Slyšet Hlasy od Joa Penhalla. Inscenaci jsem začala zkoušet se svými spolužáky ve druhém ročníku. Zkusím na ní popsat, jak jsem si začala formovat představu o správné divadelní zkoušce.

Necítili jsme se tenkrát na škole dostatečně využití a prahli jsme po nějaké komplexnější práci než je pár stránek textu na jedny klauzury. Text Slyšet Hlasy nám všem nabízel práci na celé postavě. Vést příběh od začátku do konce. Nehrát pouze jeden úsek nějaké dramatické postavy. Mohli jsme si vyzkoušet jaké to je, když se postavě cíle mění, nepracovat jenom na jednom nebo dvou. Byla to pro nás pro většinu první zkušenost a i pro Jacoba Erftemaiera, který se zhostil režie, to byl debut.

Byl to moderní a velice civilní text. Příběh o vztazích, o schizofrenii, o předsudcích a ženské závislosti na mužích a domácím násilí. Témat bylo spousty a všechny nás zajímala a měli jsme pocit, že je tzv. co hrát. Tvůrčí zapálenost do nezávislého projektu, kdy na začátku nemáme nic než text a vlastní těla, nás hnala dopředu. Všichni jsme si ale uvědomovali, že pokud nebudeme dostatečně konkrétní, nebudeme znát cíle a myšlenkové mapy našich postav, nebudeme jim rozumět, představení může skončit jako lehce dramatičtější díl televizního seriálu Ulice, který bude obecný a plytký, nás přestane bavit a diváky nezasáhne. Pracovali jsme tedy na zkouškách

hodně na dramaturgické části. Povíдали jsme si o svých postavách, vymýšleli jim minulost i budoucnost, stavěli je do různých situací a přemýšleli, jak by jednaly. Až s těmito znalostmi jsme vstupovali do prostoru. I když by se dalo říct, že už jsme o příběhu v prostoru věděli dost, často jsme se v charakterech ztráceli a připadali si nepřírození. Mozek klasicky věděl, jak by to chtěl hrát, ale tělo ještě s postavou sžité nebylo. Navzájem jsme k sobě byli ale upřímní a nebáli jsme se před sebou chybovat. Upozorňovali jsme se na herecké zlozvyky, přemýšleli i nad situací druhých, ne jen tou naší. Při zkoušce Hlasů jsem se naučila neukotvit na už nazkoušeném, ale opravdu hledat. Na zkoušky jsme chodili s novými nápady a protože nebyl přítomný žádný zkušený pedagog nebo režisér, museli jsme poznat sami naší intuicí, co je správně. I během reprízování jsme inscenaci vystavovali pořád novým změnám. Nejen prostorovým, ale i situačním.

Musím říct, že hrát postavu Laury ve Slyšet Hlasy pro mě byl každou reprízu velký oříšek. Hráli jsme vždy v komorním prostoru a diváci nám byli velice blízko. Připadala jsem si jako by na mě hledělo oko kamery. Soustředění a koncentrace byla nesmírně důležitá. Pokud jsem nebyla dostatečně v situaci a nestačila přemýšlet s postavou, moje vnitřní sebekritické oko se dalších deset replik trápilo nad falešnou intonací té a té věty a nedalo mi šanci dramatickou situaci dohnat. Začala jsem tu poznávat, že této chyby hodnocení sama sebe přímo na jevišti se nemůžu dopouštět.

Byla to velká škola učení se správné sebereflexe. My sami jsme se museli vystavovat kritice, abychom nezakrněli v naučených intonacích a snažili jsme se v postavách posouvat. Vždycky jsem věděla a myslím, že pořád vím, jestli jsem byla dobrá nebo špatná. Nikdy jsem moc nerozuměla tomu, jak si některý herec mohl připadat špatně a nakonec odcházet spokojen, protože mu diváci potvrdili opak nebo naopak. Často nám bylo říkáno, že to tak funguje. Mě to ale nikdy nepřišlo možné a taky se mi to vlastně zatím nikdy nestalo.

Zkoušení Hlasů bylo pro mě tedy zásadní v tom poznání, co všechno může divadelní zkouška obsahovat, kam můžou zúčastnění dojít, když jdou všichni tzv. otevřeně s kůží na trh a mají stejný cíl. Bylo to jiné než zkoušení ve škole a obohacené samozřejmě tím, že to byl jen náš projekt, náš volný čas a naše prostředky k tomu, aby to mohlo vzniknout. Jsem za to zpětně moc ráda. Představení mělo své fanoušky a dokázali jsme zahrát 30 repríz ve třech různých prostorech a dvakrát vycestovat na festival.

Pan Pavlata nám vždycky říkal, že on si tu svoji postavu musí najít někde v běžném životě. Až

ji pak pozná, tak ji může hrát. Vzpomněla jsem si na něj, když jsem takovou Lauru Ze Slyšet Hlasy potkala zhruba před poslední reprízu. Nebylo mě to nijak líto, že jsem ji nepotkala dřív. Spíš jsem na tomto projektu poznala, jak obohacující může být samotná ta cesta, když se člověk snaží tomu dávat pořád něco nového. Měla jsem pocit, že tato zkušenost mě naučila správně zkoušet. To jsem ale sama sebe trochu předběhla. Díky Hlasům jsem se naučila sama více přemýšlet a poznat některé divadelní funkční principy. Ale taky jsem se naučila, že jedním povedeným zkoušením jsem se ještě nenaučila nic. Vždy jsem si připadala na první aranžovací zkoušce jako nahá v trní. Mohla jsem jenom doufat, že zkušenosti, které získávám, se ve mně někde ukládají a já, aniž bych si to třeba uvědomovala, tak díky nim herecky rostu.

Co mě ale trápilo, byla skutečnost, že při zkoušení ve škole s pedagogem se mi ještě nedaří být dostatečně tvůrčí, nápaditá a možná uvolněná tak, jak by bylo třeba. Pořád jsem zasekávala svoje myšlenky na vnějších prvcích. Na zkouškách se mi nedařilo se soustředit jen na sebe a na situaci, kterou mám právě přijmout za svou. Cítila jsem, že je to velký blok, který mě brzdí v tom, abych výkon povýšila. Jakoby na mě akademická půda školy působila svazujícím dojmem. Bránilo mi to se na zkouškách posouvat dál. Jako malé dítě jsem občas čekala, až s čím přijde pedagog. Věřila jsem, že on pozná moji bezbrannost a přijde s nějakým rozuzlením. Tak se po většinou i stalo. Bylo mi ale jasné, že takto práce v divadle nefunguje. Za nedlouho jsme měli jít do Disku a tam se od nás očekává práce samostatně přemýšlejících dospělých herců. Bylo pro mě ale zase důležité to, že to vím a že se snažím vědomě s tím pracovat. Myšlenky se snažit uspořádat jedním směrem a doslova si zakazovat rozptylovat se něčím v okolí. Myslím, že se mi to časem snad podařilo. Do třetího ročníku jsem vstoupila mnohem odhodlanější a přesvědčenější, že nic není chyba a opravdu už není nutné samu sebe trestat pocitem, že jsem pro výkon neudělala dost, protože jsem měla strach. Strach se ztrapnit nebo strach, že budu někdy přes čáru.

Pan Polštář

Poslední klauzury coolness dramatiky pro mě byly zásadní. Dostala jsem pěknou příležitost v ukázce z Pana Polštáře. Měla jsem ztvárnit detektivku Tupolskou. Když jsem text přečetla, přišlo mi to jako ideální materiál na propracování mých slabých stránek, na kterých jsem potřebovala pracovat. Byla to výzva si dokázat před Diskem, že už o svých chybách vím a umím je odstranit. Zásadním znakem, na kterém moje role stála, byla pregnantní mluva. Rychlá, ale ne překotná. Jasná, direktní. Řeč, která má významový rytmus. Tupolská měla působit

naprosto sebejistě a samozřejmě. Věděla jsem, že moje řečové schoposti nejsou vždy spolehlivé a zvlášť, když se dostaví tréma, tak první, co se mi děje je, že mi tuhnou svaly v puse. Na řeči jsem tedy začala technicky pracovat, aby mě tréma při výkonu nerozhodila. Naučila jsem si text doma tzv.oříkávat. Zkoušela jsem si ho říkat hlavně mimo zaběhlé intonace, které jsem si tvořila na zkouškách. Toto cvičení se mi osvědčilo nejen kvůli správné výslovnosti, ale hlavně kvůli přirozené intonaci. Slova byla více má, než někým napsaná. Na omluveném textu jsem mohla více stavět. A dovoloval mi se víc v řeči uvolňovat. Chtěla jsem, aby moje postava působila i přes vážnost řečení nad věcí, lehce nezučastněně a tím jí přibývalo na vážnosti a hrubosti. Ne vždy musí herec křičet, aby způsobil v partnerovi a divákovi strach nebo děs.

Další fáze byla práce s hereckým stříhem, který zvyšoval napětí mezi hráči. Nejpodstatnější pro mě na té práci bylo získání větší lehkosti, pro vytvoření silnějšího napětí. Věděla jsem, že mě jako diváka by moc dlouho nebavilo dívat se na dva zuřivé, křečovitě policajty a jednoho vystrašeného zadrženého. Vnitřní uvolnění bylo nutné. Chtělo to velkou koncentraci a soustředěnost, aby mně žádné myšlenkové pochody neutekly, abych samu sebe nehodnotila hned na jevišti a nerušila si tak soustředění.

Sebereflexe má nastat až po výkonu. Sama jsem si dávala po zkouškách připomínky a věděla jsem, co mi uteklo, co jsem nezvládla udržet v napětí. Kde jsem mohla s reakcí počkat, nebo kde byl tok situace přerušen zbytečným pohybem. To jsme pak všichni konzultovali s panem Pavlatou a většinou jsme se shodli. Měla jsem z této práce radost, protože to byl opravdu dobrý materiál k treningu a učení.

Zabiják Joe

Zároveň s touto zkušeností uvědomělé práce na Panu Polštáři přišel můj první záskok v klauzurní ukázce Zabiják Joe. Role Vicky. Dívky citlivé, pomalejší s jakýmsi šestým smyslem. Dostala jsem tuto roli ještě před premiérou a měla na ní asi dvě zkoušky. Bylo zvláštní na sobě pozorovat, s jakým nasazením do toho vstupuju, když vím, že je to záskok a že nejde tak úplně o moji klauzuru, ale spíš o výpomoc a nahrávání spolužákům, aby svoji práci nemuseli rušit. Neměla jsem myšlenky roztříštěné na vnější okolnosti typu, jak to dopadne, jak se mi to povede, zvládnou to tak, jak chci... apod. Nebyl na to čas. Zнала jsem situaci, charakter a víceméně text. Najednou jsem poznala, jak to může být snadné a jak moc se hraní může podobat právě

vznikající improvizaci, která mě tak baví. Herecký výkon může působit opravdu ojediněle a nově jako právě vznikající. Samozřejmě, že během repríz se ukázalo, že absence zkoušek je znát. Občas mi zůstalo to kouzlo nechtěného, kdy je někdo doslova hozen do vody, ale někdy mi scházela míra a tempo, které jsem si na zkouškách nenašla. Jak jsem se vždy bála, abych něco neměla moc přezkoušené, tak tady jsem zafixované neměla vůbec nic. Musela jsem si to vytvářet později. Bylo velkým přínosem, že jsme klauzury Zabijáka Joa hráli i nadále. Práce tedy nekončila jedním předvedením jako obvykle, ale minimálně jednou měsíčně jsme měli na učebně možnost hrát. Vyzkoušela jsem se tedy zase, co to je postavu hledat i nadále a v mém případě ji tak trochu dozkoušet za pochodu.

Po této zkušenosti jsem si kladla nové otázky o zkoušení. Zase se mi potvrdilo, že si myslím, že by samotná zkouška měla vypadat pořád jinak než jako trénink k hotovému a zafixovanému výsledku. Doufala jsem, že takové zkoušení přijde v Disku. Čekala nás práce s profesionálními režiséry a já očekávala a těšila se na jiný a nový přístup.

Disk

V této části bych si chtěla shrnout, co mi dala práce na některých diskových inscenacích a v čem která byla zásadní. Prozkoumat, jestli se mi podařilo vyvarovat se chyb, které jsem už znala z předešlého studia, popř. jak jsem bojovala s novými neznámými elementy a k čemu mě přivedly.

Kabaret

- první inscenace v Disku, muzikál Kabaret v režii Lumíra Olšovského. V předchozí kapitole jsem psala, jak jsem byla ve třetím ročníku v podstatě sebejistě nachystaná na Disk se zdravým kritickým pohledem. Oznámení, že mě čeká hlavní role v muzikálu, mi okamžitě vzala vítr z plachet. A stála jsem zase jako nahá v trní před úplně novou zkušeností. Spojení složky pěvecké, taneční a činoherní bylo velkou výzvou a začalo se odvíjet velmi náročné zkoušení. Pěvecké složce jako velice klíčové části muzikálu se chci věnovat podrobněji v následující kapitole.

V této kapitole bych se chtěla zaměřit hlavně na můj osobní přístup k vytvoření muzikálové postavy, na problémy s ním spojené a na vývoj osobní sebereflexe během prvního velkého hereckého úkolu.

Na začátku zkoušení jsem byla odhodlaná zkoušet jinak a nově. Nebát se každou zkoušku zkoušet něco jiného a z počátku víc hledat než fixovat. Narazila jsem ale ve svém odhodlání velice brzy na osobu pro mě v podstatě novou, a tou byl režisér. Lumír Olšovský přišel s jasnou představou o výsledku a aniž by úplně znal naše herecké projevy, tak si tvrdě za svou představou stál. Režisér je člověk, který je s vámi zajedno a chce vám pomoci, dokud se ta jeho představa úplně nerozchází s tou vaší. Neměli jsme spolu úplně problém ten, že bychom se názorově na výsledek rozcházel, ale mě nevyhovoval právě ten přístup zkoušet bez hledání. Často šlo o zkoušení, kterému jsem se právě chtěla vyhnout. A to takové, že režisér čeká, kdy už to konečně herečka udělá tak, jak on si od začátku představuje. Moc ho nezajímalo, jak bych si to chtěla zkusit já. Potřebovali jsme tedy chvíli hledat hlavně přijatelnou cestu toho, jak spolu budem otevřeně pracovat.

Po pár zkouškách jsem si uvědomila, že ta hlavní věc, s kterou se nemůžu vypořádat není ani tak režisér jako stavba muzikálového textu. Jelikož je muzikál syntetickým tvarem, není v něm na samotné rozehrávání a psychologické jednání místo. Scény jsou naplněné rychlou střihovou akcí a ke všem zvrátům dochází velice rychle. Osobní výpovědi postav se pak dějou až v písni. Myšlení herce není o dlouhých psychologických pauzách a o čase, který si může dát na vstřebání nové informace. Bylo zapotřebí být tu stále o malý krok před dějem a očekávat rychlou změnu celého stavu postavy. Abych mohla takto rychle a bezprostředně reagovat na změnu děje, potřebovala jsem vědět, jaká moje postava bude. Nechtěla jsem, aby moje Sally podléhala všeobecné představě krátkého popisu – trhlá, impulzivní, naivní, mladá zpěvačka. Chtěla jsem, aby především vycházela ze mě a aby byla navzdory své hrubosti a velkému elánu, něžná, křehká a citlivá. Nebylo to pro mě jednoduché a poznala jsem na této roli, že premiérou to opravdu všechno začíná. Zásadní proměny v tom jak jsem to hrála, se děly až na reprízách. Tam doufám, že mi moje herecká intuice vždycky napověděla, jestli jsem byla k sobě a divákovi pravdivá a nebo jestli jsem občas zapla nějaký intonační automat, který hrál za mě to, že jsem nebyla v situaci dostatečně přítomna.

Na Kabaretu jsem se ale především naučila dvě důležité věci. Tou první je fakt, že herec by se neměl snažit převtělovat do postavy a chtít prožít její životní bol. To slovo převtělovat je zavádějící a odpoutává od jevištního času, který plyne jinak a od žánru, který vyžaduje vždycky něco jiného. To správné pojmenování je stanovit si cíl a podřídit se mu. Nesoustředit se na sebe, ale být pozorný a vnímat, co se děje v okolí a jak to ovlivňuje cíle mé postavy. Myslet za postavu. A tu druhou věc, na kterou jsem si přišla krásně vystihuje citát Stelly Adler:

„ Jedna z prvních věcí, které musí herec udělat je, přestat dbát názorů okolí. Cizí kritiku a názory přijímejte a zohledňujte jen pokud jsou vyslovovány někým, koho si vážíte nade vše na světě. Jinak názory ostatních na to, co je pro vás dobré, ignorujte. Nikdo vám nemůže říci, zda jste mladí nebo staří, krásní nebo úspěšní. Tyhle soudy nad sebou musíte vynášet sami. Většina výroků o umění a divadle je pouhá snůška pomluv. “

Po vstupu do Disku jsem totiž na sobě zpozorovala ještě jeden aspekt, který jsem doposud necítila. Začala jsem se obávat soudu lidí. Najednou bylo té veřejnosti moc a já věděla, že stojím před drsnými kritiky. Cítila jsem, že výsledek už je více můj, že už není tolik zkorigovaný pedagogem a měla jsem z veřejného mínění obavu. Vedlo to většinou k tomu, že jsem začala příliš kriticky pohlížet na svůj výkon. Tím jsem se uzavírala jak před sebou, tak před divákem, do vnitřní strachové bubliny, která mě odtlačovala od řídicího cíle, zájmu. Bylo mně pak vždycky líto, že s tímto už přece pracovat umím a že jsem si zase kvůli strachu a přehnané sebekontrolě nechala protéct mezi prsty nějakou situaci. Proto jsem se víc než na cokoli jiného zaměřila na citát Stelly Adler a snažila se pracovat hlavně na zrušení vnitřního sebekritického oka a mít nadhled nad celým Diskem, divadlem a svým výkonem samotným.

Zpěv

Doposud jsem se bohužel nezabývala zpěvem jinak než na hodinách ve škole nebo potom soukromě. Ale i tyto nabyté zkušenosti a hlavně roční zpívání v Disku v muzikálu Kabaret mě dovedly k závěru, že zpěv je disciplína nejvíc spjatá se sebekontrolou a vubec sebedříváním. Ve zpěvu se totiž člověk za nic neschová, jak to mnohdy v herectví jde. Na hlase se vždy všechno odrazí.

Myslím, že jsem v této disciplíně udělala velký osobní posun a proto si myslím, že zmínka o zpěvu sem do této práce patří. Ke zpěvu jsem vždycky přistupovala jako k součásti činoherního herectví, kterou ale nemusím ovládat na profesionální úrovni. Stačí tzv. herecky zazpívat. Maximálně víc zapracovat na pár písničkách, které předvedu na klauzurách. Zpěv pro mě tedy bylo něco, co mám ráda, ale rozhodně si v tom nestanovuji nějaké vyšší cíle nebo laťky. Pokud mně někdy něco nešlo, vybrala se písnička jiná, s kterou jsem problémy neměla. Na škole je to pochopitelné, protože většinou není na zpěv moc času a hlavně tréma při zpívání bývá jiná a mnohdy větší než u hraní, na které už jsou studenti víc zvyklí. Proto je lepší vybírat něco tzv. na jistotu než jako pracovní materiál k posunutí se dál.

Na konci třetího ročníku jsem ale byla postavena před pěvecky náročnější úkol, muzikál Kabaret. Samozřejmě, že první co mě přepadlo, byl velký strach ze zpívání. Věděla jsem, že nejde už jen o dvě jednoduché písničky na klauzury, ale že jde o živé zpívání před mnoha lidmi s živou hudbou. Navíc zpívání, které má mít nějakou výpovědní hodnotu, má být naplněné emocemi a spojené s hereckou akcí. S tím jsem zkušenost neměla. Vytvořila jsem si u pár písní velký blok a přesvědčila samu sebe, že je nemůžu zazpívat. Potřebovala jsem zoufale pomoci od někoho, kdo ke zpěvu přistupuje jako k přirozenému projevu a pomůže mi najít tu správnou cestu a postoj k této disciplíně. Pedagogu zpěvu jsem ale ve škole neměla a finanční prostředky na soukromé hodiny chyběly.

Začala jsem tedy nácvikem pouze s korepetitorkou, která mě opravovala v dynamice a někdy intonaci. Vždy ke mně ale byla zády a neviděla, co tam během toho zpívání prožívám já. Velké kritické pěvecké vnitřní oko se nade mnou na hodinách vznášelo jako vzducholod' a stále mě přesvědčovalo, že ten další tón nevyzpívám a nebo vyzpívám za cenu sebeuškrtení. Rozhodně se nedalo mluvit o vnitřním uvolnění. A už vůbec ne o užívání si něčeho. Věděla jsem, že pokud se v pěveckém projevu dostatečně neuvolním, nebude působit nikdy přirozeně a od srdce a bude mi kazit výkon herecký. Nechtěla jsem, aby můj pěvecký výkon působil tak, že herečka vystoupí z role a prostydí se až na konec písně a pak se zase bude horko těžko vracet do předešlé herecké linie. Píseň v muzikálu má přece stejnou výpovědní hodnotu jako slovo. Proto jsem chtěla probourat tuto pěveckou křeč. Přirovnala jsem si svoje pocity ze zpívání k těm křečím hereckým, které už jsem znala a věděla víc, jak je odbourat. Vždy se mi osvědčila metoda před problémem hlavně neutíkat. Nedělat, že není, ale naopak o něm uvědoměle vědět a přijmout, že tam je. Neschovávat se před ním a neodkládat ho na později. Snažila jsem se tedy zpívání se nevyhýbat a naopak na všech zkouškách zkoušet zpívat. Třeba i bez doprovodu, ale zkoušet. Pokud píseň navazovala přímo na slovní jednání, bylo vždy těžké se do ní přirozeně napojit. Pochopit, proč postava začala zpívat. Že to není proto, aby ukázala herečka svůj zvučný alt, ale protože se potřebovala ještě intimněji sebevyjádřit. Pozorovala jsem na sobě, jak se někdy stydím vůbec zpívat sama před sebou, jak mi to nedá a musím neustále domýšlet, co si asi o mém zpěvu myslí druzí. Musela jsem na tom opět hodně vědomě pracovat a tyto myšlenky si prostě zakazovat, dovolit svému hlasu se plně projevit a ze začátku třeba i na úkor toho výkonu. Jen se prostě nebát šlápnout vedle, protože bez toho, jak už jsem věděla, se neposunu dál. Poznala jsem ale, že hlasivky jsou opravdu sval a že se dá zpěv natrénovat. Zlepšoval se a na zkouškách se mi dařilo čím dál víc uvolňovat a přistupovat ke zpěvu jako k radostné součásti mého hereckého projevu.

Na premiéře a při pár dalších reprízách byla tréma tak velká, že mně stejně připadalo, že všechno, na čem jsem pracovala, rozhodně teď nejde vidět, ale že se spíš snažím zachránit si kůži. Tréma souvisela ale s celkovým pocitem zodpovědnosti za celý kus a vystoupením před tolika lidmi.

Bylo pro mě velice dobře, že Kabaret byl naše první disková inscenace a měl tolik repríz. Během nich se můj postoj ke zpívání úplně obrátil. Viděla jsem najednou na sobě, že můj hlasový projev má ještě velké rezervy a že se stačí opravdu jenom nebát. Ke konci reprízování Kabaretu jsem se setkala s bývalou pedagožkou školy, paní Fendrichovou, za kterou jsem začala docházet na hodiny. Začaly jsme spolu objevovat moje hlasové možnosti a věnovat se zpívání úplně od základů. Přístup ke zpěvu s radostí a beze strachu zaručuje úplně jiné studijní výsledky. Naučila jsem se správně rozezpívat a poznat v kterém místě mi hlas tzv. správně zní. Naučila jsem se vlastní zpěv poslouchat a víc ho korigovat, jak potřebuji.

Zpěv je prý nejintimnějším lidským projevem. Už dítě jako malé, když je v klidu a bezpečí, tak si začne zpívat. Pro mě začal být zpěv jako terapie, práce na vlastním uvolnění, které jsem potřebovala jak pro život, tak pro další herecké úkoly. Poznala jsem díky němu, že práce na uvolňování vlastního těla jsem do té doby velice podceňovala, nevěnovala jí přílišnou pozornost a byla zahlcená teorií, poznatky ze špatných i dobrých zkušeností, ale celý klíč ke všem mým problémům s hraním nebo zpíváním bylo jedno slovo – uvolnění se.

Zpěv mně tedy otevřel oči novým směrem a myslím, že pro herectví zásadním směrem. Problém, o kterém jsem tušila, ale neměla ho jasně pojmenovaný byl najednou na povrchu a já proti němu úspěšně bojovala právě zpěvem. Z hraní Kabaretu jsem odcházela bohatší o jedno velké poznání. Uvolnění se, vytyčení si cíle, myšlení a pozornost. S tímto, jsem se snažila vstupovat do dalšího zkoušení.

Čechov na Jaltě

Třetí disková inscenace Čechov na Jaltě byla velice kolektivní práce. Pod režii Ivo Kristiána Kubáka. Šlo o dobovou komedii, která ironicky a s humorem pohlíží na Stanislavského, jeho metody a soubor Moskevského divadla. Text se nám zdál dobrý, byl nám blízký. Zkoušení s Kristiánem Ivo Kubákem probíhalo velice uvolněně. Byl opak režiséra, který přijde s hotovou představou. Kristián nás pozoroval a nechal nás volně zkoušet. Sledoval, kam umíme zajít a jakým směrem každý z nás přemýšlí. Občas něco zhodnotil nebo lehce načrtnul svoji představu. Celou dobu byl ale spíš takovým bavícím se divákem než režisérem. Zdálo se, že jsem se tedy

konečně setkala s tím přístupem zkoušení, který jsem na škole pořád postrádala. Ke konci zkoušení se ale všechny zkoušky obrátily proti nám. Najednou nám přišlo, že není nic pevné, všechno má stejný rytmus a prahli jsme po tom mít něco zafixované a tzv. hotové. Celý generáلكový týden byl velice zoufalý, přestávali jsme všichni našemu dílu věřit a ztráceli jsme chuť. Jediný, kdo věřit nepřestával, byl pan režisér. Věřil v kouzlo premiéry a v to, že to, co nám právě chybí, je ta stoprocentní zúčastněnost, kterou nám dá premiéra. Na premiéře se nakonec opravdu stal malý zázrak a my najednou všichni pochopili, co od nás ten text vyžaduje. Lehkost a nadhled komedie se nám podařily. Pro mě toto zkoušení patřilo mezi ty nejuvolněnější a nejsvobodnější v Disku.

Moje postava Fjokla byla prostá služka u Čechova na jeho panství. Vyznačovala se nedbalostí, leností, potutelností, opakem spořádané a přísné Čechovovy sestry Máši. Fjokla byla ze začátku spíš pozorovatelka děje kolem. Dokud nepřišel k Čechovovi na návštěvu Stanislavskij a Fjokla se trochu do něj a trochu do představy, že by mohla být herečka zamilovala. Stanislavskij pak objevil jisté kouzlo v její prostotě a bezprostřednosti a začal ji herectví vyučovat. Zadal ji etudu, kdy dívka po krásném dni s milým přichází domů a tam leží dopis, v kterém se píše, že její otec je mrtvý. Dívka se rozpláče. Fjokla hraje velice špatně a Stanislavskij to nevydrží a rozkřičí se na ni, že neviděl nikdy nikoho tak strašně hrát. Služka se spontánně rozpláče a nadává na sebe, že nestojí za nic. Stanislavskij je její reakcí nadšen a vysvětluje jí, že právě takto měla reagovat na dopis. Fjokla si to přebere po svém a od té doby se považuje za paní herečku.

Toto divadlo na divadle s konečným přesvědčivým autentickým výbuchem pláče byl herecký oříšek. Hrát, že někdo hraje špatně, tak, aby to bylo nejlépe komické a ne trapné, jsem hodně dlouho objevovala. A musela jsem se pořád soustředit, abych měla správné naladění, abych vycítila dobře tu komediální míru. Celkově moje postava byla ale spíš pozorovatel toho, co se kolem ní děje. Byla součástí všech hromadných scén, ale v podstatě netušila, o čem se Stanislavskij s Čechovem pře nebo o čem mluví herci. Dlouho jsem tedy hledala její úlohu v inscenaci, kým ona tam má být a jak se má chovat. Hledání mi trvalo dlouho a v generáلكovém týdně jsem ještě vůbec nevěděla, kdo to je. Vyplatilo se mi ale držet se svého předsevzetí, že se budu učit zkoušet bez zábran a beze strachu a že budu, co nejvíc hledat. Taky jsem si na ní potvrdila můj poznatek z Kabaretu, že když nevím a hledám, chybí mé postavě cíl. Nepřemýšlím, jaký má úkol. V momentě kdy jsem jí dala cíl zaujmout Stanislavského nebo ho uchlácholit, napjatě ho poslouchat zatímco všechny okolo už jeho vyprávění nudí, postava začala v davových scénách fungovat. Bavilo mě na této roli zkoumat míru komiky, kterou si kdy můžu dovolit tak, aby to nebylo přes čáru nebo to nerušilo akci někoho jiného a kdy

naopak je potřeba strhnout na sebe pozornost a podpořit tak třeba situaci následující.

Myslím, že Čechov na Jaltě byla naše nejkolektivnější práce. U hromadných scén jsme se dokázali navzájem cítit, předvídat, co může přijít, a být ve střehu. Měla jsem tam pocit, že jsme dosáhli hezkého společného díla a že jsme jako kolektiv obstáli. Bez jediného z nás by se představení neobešlo a každý si tam svoje místo obhájil.

Bouře

S poslední diskovou inscenací Bouře od Ostrovského nás čekalo ruské drama. Tragedie o vlivu závistivé tchyně, o konvencích. O nešťastné lásce a mužské nadřazenosti.

Byla mně přidělena role Kabanové, starší ženy a matky natolik milující svého syna a své postavení ve společnosti, že je schopna zničit kvůli tomu člověka. Na práci jsem se těšila, protože mě ruská dramata baví. Těšila jsem se na pevné charaktery, na jasné modelové situace.

Režie se ujal Pavel Ondruch. Na čtených zkouškách jsme se hodně zabývali patologickými vztahy. Bavilo mě téma matka a syn. Neschopnost synů dělat v dospělosti vlastní rozhodnutí bez matčina vlivu. A láska matky, která může vést až k utýrání své snachy. Pavel Ondruch nás nechal tento svět probádat do hloubky a dramaturgické části jsme se věnovali poctivě.

Další pro něj stěžejní byl jazyk a to jak budeme v našich rolích mluvit. Vyžadoval od nás až recitační, melodramatickou řeč. Aby slovo bylo nade vším. Chtěl, aby slovo bylo tím nejnositelnějším, na čem bude inscenace stát. Celou inscenaci viděl velice obrazově. Jako jedno dílo, výjev. Chtěl po nás aktivní připravené tělo, soustředěnost na svůj cíl a charakter a pevné slovo. Inscenace měla výraznou scénu, na níž byl přítomný i chór – polis, který znázorňoval soudy společnosti páchané na druhých lidech. Chór často komentoval právě se odehrávající scénu, byl takovým zrcadlem lidí na maloměstě. Pavel Ondruch často pro vysvětlení svého režijního záměru používal výraz antický výjev. Představoval si, že naše jednání nebude vycházet z jednání přirozeného lidského, ale bude spíš statické, okleštěné od gest. Ta měla být

používána minimálně. Byl to zvláštní úkol působit v takovém útvaru.

Poslední zkoušení v Disku mi vlastně dost připomínalo to první zkoušení na DAMU. Zkoušení Antigony. Bylo na tom užitečné pozorovat, že jsme všichni za ty čtyři roky udělali nějaký posun. V podstatě to bylo takové ověření si, jestli si umíme stoupnout do prázdného prostoru a opravdu sdělit za nějaký charakter informaci bez toho, že by měl někdo ruku v kapse, nebo seděl u stolu a pil pivo, kouřil, nebo si lakoval nehty. Jen ruce podél těla a slovo. Největší zkouškou bylo působit v tomto konceptu uvolněným dojmem. Někdy to bylo tak nepředstavitelné, až to bylo komické. Jak zkoušky plynuly a my se blížili k premiéře, začali jsme mít všichni kolektivně pocit, že od prvních aranžovacích zkoušek se tolik nezměnilo. Umíme si hezky stoupnout a říct nahlas ten text, ale nějak se nedostavuje nic víc. A když tento pocit nemá herec na jevišti, pochybuju, že to jde tzv. přes rampu. Začali jsme se ztrácet v režijním konceptu, všichni jsme měli dojem, že bychom tomu měli dát něco víc z nás, propůjčit víc emocí, být více lidští. Připadali jsme si příliš patetiční až melodramatičtí. Setkala jsem se tedy poprvé s tím, že jsem do konce zkoušení buď nepochopila režijní záměr a styl celé inscenace, nebo jsem ho pochopila, ale nedokázala v něm fungovat tak, aby mě to bylo příjemné.

Při reprízách inscenace jsem necítila, že by se moje postava někam vyvíjela. Nevěděla jsem, jak a čím ji můžu rozkošatit tak, aby to nevadilo konceptu. Začala jsem si taky všimnout, že se naše přístupy k rolím začaly lišit. Jak jsme neměli úplně jasno ve stylu, který po nás Ondruch chtěl, začal každý hrát tak, jak je mu nejpříjemnější. Útvar ztrácel tvar. Někdo dodržoval Ondruchův záměr a někdo ne. Myslím, že během zkoušení jsme se všichni dostali do pozice revoltujících studentů, kteří nemají dostatek důvěry v režiséra. Dosud nevím, jestli to od nás bylo troufalé a drzé, nebo jestli jsme si naopak víc měli stát za tím, kam nás vedla naše herecká intuice.

Moje herecká sebereflexe si po každé repríze procházela nepříjemnou krutou pravdou. Při výkonu se nedostavilo nic z toho, co jsem si do té doby objevila, vyzkoušela a za čím jsem si stála. Situace pro mě byly vystavěny tak nepravděpodobně a uměle, že jsem v nich nedokázala za postavu příliš myslet. Dělal jsem, že myslím. Dělal jsem, že mám nějaký cíl, ale nebylo to podepřeno mým pravdivým vědomím. Nedokázali jsme se kolektivně spojit. Navzájem jsme se spíš strhávali k apatičnosti a lhostejnosti. Myslím, že můj výkon v této inscenaci byl nevyrovnaný, nesoustředěný a místy příliš křečovitý nebo hrubý. Někdy jsem si připadala, že spíš hraju nějakou alegorickou postavu než člověka, který by mohl žít. Po odehrání představení

jsem neměla ani klasickou euforii z nějakého dobrodružství, které jsem právě zažila, nebo z adrenalinu. Měla jsem spíš strach, že zažívám na jevišti takovou podivnou automatiku, kterou jsem do té doby neznala. A myslela jsem, že pokud se dostaví, tak mnohem později.

Bouře byla špatnou dobrou zkušeností. Dala mi do hlavy zase nové otázky. Jak mám pracovat v útvaru, který nechápu nebo s ním nesouhlasím? Jak si v něm mám obhájit svoje herectví? Kde je ta hranice mezi hereckou poslušností a zachováním si herecké cti?

Před vstupem do praxe

V této kapitole bych si chtěla shrnout hlavní poznatky, ke kterým jsem si došla během celého studia, ale především během praxe v Disku. Takové základní body, se kterými jsem chtěla vstoupit a snad i vstoupila do herecké praxe.

V první řadě bych se chtěla vrátit k dětskému hraní a dětské hře. Kde to celé vzniká. Každý člověk má touhu snít a představovat si. Vymýšlet a režírovat si vlastní příběh. Někdo má chuť si v bezpečí a pohodlí fantazie zkoumat nebezpečné extrémny. Druhá skupina lidí se na divadlo chce dívat a dosazovat si sebe sama nebo svůj osud.

Dítě miluje si hrát. Dokáže se nechat strhnout svoji fantazií a věnovat hodiny a hodiny pozornost jednomu cíli své hry. Malé mimino v největším napětí, co umí vyvolat, stojí za gaučem a čeká, kdy na něj někdo vybařne. Miminu se dostaví euforický zážitek, že ho druhý objevil. Hra nás tedy provází od samého začátku, kdy jako děti napodobujeme, pozoruje. Starší sourozence, rodiče, učitelé ve škole. Všichni lidé v okolí nám dávají nějaký příklad a my máme chuť zkoumat a tvořit si už od dětství vlastní identitu. Jako malí o tom nepřemýšlíme a automaticky a zaníceně se věnujeme pozorování okolí. Nikoho by nenapadlo být u toho v křeči nebo mít nějaké zábrany. Jde to ruku v ruce s naším bytím. Myslím, že na ten fakt, že JSME, bychom neměli na jevišti jako herci zapomínat. BÝT a ŽÍT.

Vždy si ráda pustím dva české filmy Marie Poledňákové Jak vytrhnout velrybě stoličku a Jak dostat tatínka do polepšovny. Tomáš Holý, který tam asi v sedmi letech hraje hlavní postavu malého Vaška je pro mě vždy osvěžující příklad toho, jak si zapomínáme hrát. Nevím, jak

probíhalo natáčení s dítětem a kolik času a zkoušení musela režisérka tomuto malému chlapci věnovat. Já mám pocit, že skoro žádný. Malý Tomáš Holý pro mě suverénně válcuje výkony ostatních dospělých herců svým zápallem a bezprostředností. Zaujetím, uvolněním a stanovením si cíle. Samozřejmě, že to jako dítě nemá takto pojmenované, ale právě ten fakt, že to je přirozené a samozřejmé je pro mě důkazem toho, že hru máme každý hluboko v sobě a jde jen o míru uvolnění, kterou v sobě jako dospělí lidé musíme na jevišti otevřít.

Setkala jsem se u sebe i u spousty mých vrstevníků s větou: „Já mám nějaký blok“. Herec sám sebe přesvědčí, že je příliš malý, příliš velký nebo silný, hubený příliš...ON, na ten či ten úkol. Tento pocit může vést k paralýze a izolaci uvnitř i navenek. V podstatě je tato věta ale synonymum věty: „Já se neumím dostatečně uvolnit“. Má více zábran než někdo jiný. Sama popisuju v první části této práce, že jsem takové problémy měla taky. S neschopností se uvolnit a s přílišným hodnocením svého výkonu.

Myslím, že tyto věci se na hereckých školách obecně a možná konkrétně v našem ročníku dost podcenili. Tlak na nás v prvních dvou letech na DAMU byl velký, protože nás bylo v ročníku patnáct a všichni jsme věděli, že do Disku by nás mělo jít zhruba deset. Není to příjemné pracovat v kolektivu s tímto vědomím a snažit se během toho o uvolnění, aby mohl člověk svobodně tvořit opravdu sám za sebe. Vidím v tom zpětně v našem studiu velkou chybu a zásadní zlom v nás všech po tom, co jsme byli skutečně vybráni do těch posledních deseti studentů. Bylo to na konci druhého ročníku a myslím, že je to pozdě. Do té doby hodně z nás bylo sešněrováno strachem a na jeho uvolňování se nepracovalo. Myslím, že by se na tom mělo pracovat více než na konečném výsledku, který se jednou předvede na klauzurách. Každý si na to musel přijít sám nebo přichází dodnes.

Jako druhý a stejně podstatný bod mého zkoumání bych chtěla opět vytyčit fakt, že herec nemusí prožívat a vžívat se do postavy, jak jsem si na počátku studií myslela, ale herec by měl za postavu myslet. Znat její cíle. Vzpomínám si, jak mě pocit vcit'ování se do postavy odpoutával od myšlení v situaci a vytrhával mě z myšlení v postavě. Příliš jsem se soustředila na sebe a zabíjela jsem tak vidění cíle a úkolů kolem mně. A přitom, když se mi dařilo věnovat se cíli a strhnout moji pozornost jen na myšlení postavy, tak mi moje cítění a herecká sebereflexe jasně napovídala, že jdu správným směrem.

A třetím bodem, který jsem si odnesla ze školy je být poctivá v osobní přípravě na roli. Nejen na zkouškách, ale především v myšlenkách mimo zkoušku. Zjistit si nejen to, co o mé postavě

říkají ostatní, ale i to jak moje postava mluví o druhých. Přijít na to, jak chodí, jak si sedá, jak jí a jak se vyjadřuje. Co je na ní zvláštní, zajímavé. Koho takového podobného mám ve svém okolí. Nezapomínat na napodobování a dětskou hru. Vzpomínám si na sebe, jako malou jak jsem byla schopná vidět paní v bance nebo na poště a pak si doma hodiny a hodiny hrát na tu paní. Lepit si umělé nehty a cvakat do kalkulačky a staré klávesnice. Dokonce si vzpomínám na jednu vtípnou příhodu, kdy jsem přišla asi po týdnu první třídy domů a rozložila jsem si na stůl různě přes sebe všechny sešity a učebnice, poházela okolo tužky a udělala si hrnek s čajem. Pak jsem si sedla k papírům, zbrkle otáčela listy knih a soustředěně okousávala u toho tužku. Když přišla moje maminka do pokoje, ptala se mě, co dělám a já, že dělám úkoly. Ona se strašně divila, že máme po týdnu první třídy tolik úkolů, ale já si tvrdě stála za svým a s vážnou tváří jsem si přála nebyť rušena. Chtěla jsem totiž být jako moje starší sestra, kterou jsem u takového učení a psaní různých esejí vždy pozorovala, jak se přehrabuje věcma na stole, hledá ten správný výpisek, ocucává tužku, upíjí čaj, má svraštělé čelo a soustředěně se věnuje školní práci. Natolik mě to fascinovalo, že jsem to chtěla dělat taky tak. Nezapomínat tedy na to, že v sobě pořád máme to dítě, které si umí takhle zaujatě hrát. Být na jevišti „dítětem“, umět si svobodně a zaujatě hrát je mnohem lepší než být na jevišti hercem nebo herečkou, která svým vnitřním okem pozoruje a obdivuje svůj autentický prožitek.

„Skutečný umělec se nepředvádí: jest.“

Josef Čapek (Psáno do mraků)

Před vstupem do praxe jsem chtěla hlavně vědět o svých chybách a dokázat se jim předem vyvarovat, znát svoje přednosti a nebát se je zkoušet a prohlubovat.

Praxe

V následujících řádcích mé diplomové práce bych chtěla zrekapitulovat moje dosavadní zkušenosti v praxi. Jak se vyvíjel nebo změnil můj postoj k práci mimo školu, co nového jsem objevila na sobě nebo jak na mě působila realita herecké práce. V jedné z kapitol se budu věnovat také vztahu herec a režisér. Co nového přináší práce s režisérem a ne pedagogem, hercem. A před úplným shrnutím bych chtěla nahlídnout do mých dosavadních zkušeností s prací před kamerou.

Jako jednu z nejsilnějších věcí, kterou jsem po příchodu do praxe vnímala, byla absence mého ročníku a mých hereckých vrstevníků. Byla jsem při práci zvyklá na jistou komunikaci a své herecké partnery a jejich styl už jsem znala. Najednou jsem byla v pozici mladého nezkušeného hosta, který se začíná učit chodit. Měla jsem kolem sebe nové kolegy, učitele, na kterých se odrážely nejen zkušenosti, ale i rozdílný věk a často i rozdílná herecká výchova. Mohla jsem tedy vidět jak vypadá skutečná herecká práce, přičemž herec už je svobodný samostatně myslící jedinec odkázaný jen na svoji sebereflexi, intuici, popř. na pomoc režiséra.

Zabít Johnyho Glendeninga

Moje první větší příležitost po škole byla hostovačka ve Švandově divadle v komedii Zabít

Johnyho Glendenninga v režii Daniela Hrbka.

Před tímto zkoušením jsem se hlavně psychicky připravovala na nové prostředí, v kterém mám začít pracovat. Chtěla jsem, aby pro mě zkoušení bylo příjemné a uvolněné. Tušila jsem, že to bude především zkouška obstát s novými kolegy a profesionálním režisérem, s kterým jsem nikdy nepracovala.

Na první čtené zkoušce přišla obrovská tréma a uvnitř sebe jsem hodnotila každé moje slovo samozřejmě velice negativně. Měla jsem pocit, že si šlapu na jazyk, nejde mě slyšet a už vůbec nestačím sledovat o čem ta hra je. Nervozita ale postupně opadala a než jsme šli do prostoru, tak jsem se v kolektivu cítila už docela dobře.

S komedií jsem moc zkušeností neměla, ale z toho co jsem mohla doposud poznat jsem si odnesla pár poznatků. Zkoušet komedii může být někdy a zvláště ve finální části podstatně těžší než zkoušet tragedii. Mám pocit, že při zkoušení tragedie nebo nějakého vážnějšího dramatu dostává herec sám od sebe jasnější zpětnou vazbu. Víc jde vycítit, kdy to mezi partnery jiskřilo, kdy došlo ke správnému napětí a jak se hercům povedlo toto napětí vybudovat. U komedie je víc práce s hledáním správné míry a energie, té komediální nadstavby, kterou si herec může přidat. Kdy je potřeba situaci zvětšit, aby byla komická a kdy je to naopak už moc. Naladit se kolektivně na tu správnou notu, ve které pak baví herce působit a energie doputuje až k divákovi. Taky jsem se naučila, že u komedie je mnohem těžší fixovat. Často jsou herci na zkoušce pod vlekem momentální nálady, kouzla přítomného okamžiku, který ale funguje jen dočasně, druhý den už je všechno jinak. Už je všechno trapné. A jak to, že to někdy bylo vtipné? Proto je právě nezbytné, aby byli všichni nastavení na stejnou energii a správnou míru. Od toho je tam samozřejmě režisér, aby korigoval herce při zkoušení a dokázal rozpoznat, co do inscenace patří a co časem přestane fungovat.

Zkoušení mě moc bavilo, panovala při něm dobrá tvůrčí atmosféra. Mohla jsem pozorovat od starších kolegů už některé jejich vyzkoušené principy a komediální zákony, které napomáhají vystavění komické situace. Přitom jsem se snažila hledat vlastní. Znovu jsem se učila pracovat se stříhem a napětím. A vyzkoušela jsem si, co to je být na jevišti pár minut úplně sama a bez textu udržet divákovu pozornost.

Bylo příjemné se v komedii úplně zabalit do postavy a trochu se za ni schovat. Je to vlastně dobrý způsob relaxace a jisté terapie. Myslím, že v komedii je pro herce často dobré, že si

sáhne na něco, co je za hranicí, někde kde se v běžném životě nemá šanci pohybovat.

Bylo taky příjemné cítit, že režisér Daniel Hrbek mě při práci důvěřuje a neměl potřebu mě nějak příliš režírovat. Pozoroval mě, jak zkouším a jen si vybíral, co se mu zdá dobré a co ne.

Příjemně mě překvapilo, že jsem příchodem do divadla a pozorováním ostatních setřásla školní zlovyky jako přílišná sebekritika nebo přehnaná koncentrace na práci a urputnost.

Šoa

Nejrozsáhlejší prací v mojí dosavadní praxi byl záskok ve Švandově divadle v představení Šoa. Skutečná postava herečky Hany Marie Pravdové, která si coby prvorepubliková herečka zahrála v mnoha filmech a na začátku její kariéry byla poslána jako židovka i s manželem do koncentračního tábora Terezín a pak Osvětimi. Po návratu z Osvětimi hrála právě ve Švandově divadle, později emigrovala do Austrálie a založila si rodinu. Byla významnou režisérkou a zakladatelkou divadelní společnosti v Londýně.

Inscenace Šoa je výpovědí dvou lidí a jejich životních osudů. Přítomni jsou tedy dva herci a střídají se v monolozích. Jejich osudy a společná místa se prolínají, ale oni dva se nikdy nepotkají.

Tento záskok nabízel krásný herecký prostor. Herečka, která je na počátku mladá, troufalá, bezstarostná a radostná. Plná nadějí, že její kariéra bude hvězdná. Ani v Terezíně se nevzdává a pomocí divadla přežívá první hrůzy koncentráku. Po Osvětimi a pochodu smrti se vrací do Prahy jiný člověk. Je sama bez rodiny, bez své lásky a zachrání ji zase divadlo.

Monology jsou sesbírány ze skutečných výpovědí herečky. Režisér Daniel Hrbek ale nechtěl, abych tuto postavu příliš hrála, abych vytvořila skutečnou dramatickou postavu, za kterou se já sama schovám. Chtěl dramatickou napínavou výpověď s prvky některých charakterních rysů, o kterých jsme věděli, že je Hana Pravdová měla. Moc mě na této inscenaci bavilo a baví, že není postavená černobíle. Nepopisujeme osudy dvou hrdinů, kteří byly skvělými lidmi a tím, co na nich bylo spácháno se stali ještě většími hrdiny. Jak to v mnoha představeních nebo filmech z druhé světové války bývá. Chceme naopak ukázat obyčejné dva lidi se svými dobrými, ale i špatnými vlastnostmi. Bylo na nich spácháno zlo a to je nadosmrti změnilo a možná z nich udělalo hrdiny. Pořád jsou to ale lidé. Jsou ješitní, mohou být závistiví mohou být zapšklí nebo uražení. Nebo naopak mohou všechno vytěsnit a snaží se žít bez tohoto šrámu minulosti.

Bylo úžasné, že text, který je skutečnou výpovědí toto všechno nabízí. Je dobrým a jasným vodítkem pro konkrétní představu o tom, jaká asi Hana byla.

Pro mě jako herečku to je radost hrát takto silný text. Ráda bych ještě pracovala na tom drobném vykreslení jejich charakterových rysů, aby měl divák co nejpravdivější obrázek o tom, jaká Hana skutečně byla. Nechci z ní právě dělat trpitelku nebo hrdinku. Byla to silná žena, která se na tragické věci umí podívat s odstupem a bez lítosti. Ale je to pořád herečka, která ví, kdy ji pomůže, když bude trochu hysterická nebo když si někde něco přibarví. Moc mě baví tuto postavu zkoumat. Snad už ji trochu znám. Nejlépe ji asi vystihuje věta, kterou řekne potom, co úspěšně uteče z pochodu smrti a s několika Poláky se jí podaří utéct do bezpečí města Čenstochová:

„Poprvé za tři roky tu sedím u stolku v cukrárně, ovšem bez talířku a lžičky a sklenici vody, jsme dostali až na požádání. Ale to nevadí“.

Odráží se v této větě její houževnatost a to jak si je v každé situaci jako herečka vědoma svého postavení. Řekla bych, že málokoho by po dvou letech v Osvětimi zajímalo, jestli v cukrárně je dostatečně obětavá obsluha.

Inscenace Šoa vyžaduje silné myšlení v postavě a koncentraci na to, co chci sdělit a kam kterým monologem mířím. Jako herečka se tam za nic neschovám. Monology jsou dlouhé a pokud ztratím koncentraci a vnitřní napětí já, ztrácí ho i divák. Navíc je velice důležité nahrávat vystavěním svého monologu partnerovi, aby měla celá inscenace vzestupný průběh. Je to velice dobrý herecký trénink.

Záskok-rychlá sebereflexe

V této podkapitole bych si chtěla zrekapitulovat, jak probíhal záskok v inscenaci Šoa. Jak bylo poučné pozorovat po zkoušce co mi moje tělo a intuice říká a jak celá herecká sebereflexe neměla moc času.

Na první zkoušce jsem byla připravená s naučeným textem, jak jsem ale očekávala, přenést ho najednou do prostoru je úplně něco jiného, než si ho omýlat v tramvaji nebo doma na gauči. Ta slova najednou neměla sdělení. Při zpěvu bych řekla, že ze mě šla pára. Nemohla jsem ale očekávat nic jiného. Soustředění se nedalo upřít v tu chvíli na nic jiného než jen samotný text a

to kde mám zrovna stát nebo kam mám jít. Bylo na tomto mém zkušebním „výkonu“ krásně vidět, jak nevím za koho mám myslet, jak nevím proč to říkám a nevím, co tím chci říct. Byla to pouhá slova. Po zkoušce jsem si připadala jako dost špatná účastnice okresní recitační soutěže. Snažila jsem se rychle vybavovat chyby, kterých jsem se dopustila a do příštího dne je zlepšit. Především jsem všechny věty říkala se stejnou intenzitou, žádná nebyla vedlejší nebo důležitější. Všechny ve stejném rytmu a monolog vždy od začátku jeden tok napětí. Nedělila jsem text podle významů a neměla jsem za ním žádný osobní podtext. Neříkala jsem ho za sebe a pro nějaký konkrétní sdělovací cíl. Moje tělo taky nevykazovalo žádné známky prvorepublikové herečky, spíš známky vyděšeného žáka za školní lavicí. O nějakém temperamentu nebo šarmu, který by ta dáma měla mít taky bohužel nebyla řeč.

Na další zkoušku jsem si teda dala pár úkolů. Především se víc soustředit na význam textu a zkusit ho co nejvíc sdělovat, ne vyprávět. Potom jsem se snažila hlídat postoj těla a spojit moje fyzické jednání se slovním, aby jedno vycházelo z druhého.

Druhý den na zkoušce jsem snad dokázala splnit úkoly, které jsem si stanovila, ale pořád jsem to byla jen já, nebyly v tom rysy Hany Marie. S režisérem D. Hrbkem, jsme si ještě jednou sedli nad textem a udělali si dramaturgickou zkoušku. Pomohl mi pár konkrétními připomínkami, které se týkaly jen Hany Marie Pravdy, toho jaká byla a bavili jsme se o celkové židovské mentalitě.

Do premiéry jsem si opakovala pár základních bodů: konkrétní sdělení, napětí a závažnost situace, nekomentovat postavu, nebýt vedle ní, ale myslet za ní. Na celé přezkoušení jsem neměla moc času a musela jsem opravdu rychle přemýšlet o tom, čím bych mohla svůj výkon posunout. Nebyla tam ta zkoušecí fáze, kdy na to herec může postupně přicházet. Mám za sebou tři představení tohoto kusu. Některá vyšla líp, některá hůř. Je ale důležité si po představení pojmenovat, co bylo špatně a co jsem mohla udělat lépe. Měla jsem radost, že už můžu zužitkovat některé zkušenosti. A že rady, které jsem si sama sobě dávala byly nakonec funkční.

Herec a režisér

V kapitole Herec a režisér bych chtěla zrekapitulovat moje dosavadní zkušenosti s profesionálními režiséry. Vztahy mezi herci a režiséry. Jaký by vlastně měl být vztah a povinnosti mezi těmito dvěma složkami.

Na škole ještě před Diskem jsem se setkala se studenty režie, kteří byli nezkušení. Byli možná ještě více nezkušení režiséři, než my herci. Do scénické tvorby jsme šli vždycky všichni zapálení a chtěli jsme, aby práce nás všech dopadla dobře. Po pár týdnech zkoušení vznikla mezi námi často ale komunikační propast. Najednou jsme zjistili že na čtených zkouškách, kde jsme si přitákávali, že máme všichni stejný názor na věc, vznikl nějaký šum a že už to v prostoru tak není.

I když to byli naši kamarádi a všichni jsme měli chuť si navzájem v našem učení pomoci, stejně se stalo, že jsme často ztratili k režisérovi důvěru a spíš jsme se stali herci, kteří plní a jsou jako loutka, která to zahraje režisérovi na zkoušce desetkrát jinak, tak jak si on vymyslí, a on si z toho něco vybere. Taková práce mě příliš nebavila. Nebyla tvůrčí. Studenti po nás nechtěli náš osobní vklad, chtěli vidět různé možnosti. Někdy jsem si připadala jako cvičená opička, která to umí ukázat v sedě, v kleče, ve stoje, na hlavě, ale už ji to nebaví. Doposud jsem se setkala s několika profesionálními režiséry a každý měl jiný přístup. Každý se staví k inscenaci s jinou dávkou zodpovědnosti. Některý režisér nechává více na herci, některý má inscenaci předem vymyšlenou a jinak ji nechce.

Já si pořád myslím, že je ale dobré, když se vytváří mezi hercem a režisérem nějaký průsečík. Průsečík v tom smyslu, že herec přichází na zkoušku s nějakou výbavou – fyzickou, hlasovou, mentální i hlavně tou tzv. neviditelnou. A režisér mu postupně dává na jeho zkoušení, jeho přístup jistý mandát. Věci schvaluje nebo vyvrací. Tenhle průsečík mezi hercem a režisérem si ale nepředstavuji na poli intelektuálním, jak tomu mnohdy bylo právě na DAMU se studenty. Přeargumentovat toho druhého, že já mám pravdu. Průsečík by měl vznikat v tom neurčitém, ještě prázdném jevištním prostoru na prvních zkouškách, kdy se všechno začne utvářet.

Setkala jsem se taky s kolegy, kteří naopak vyžadují režiséřský přístup stylu: „Řekněte, že to chcete modrý, já vám to zahraju modrý.“ Takový přístup se mi nelíbí a vadí mi, když si naopak herec myslí, že ho to staví do pozice toho správného, co zvládne zahrát všechno. Jednotlivá zkoušení v divadle jsou tedy na přístupu režiséra velice přímo závislá. Chtěla bych mít časem větší přehled a schopnost rozeznat, o který styl práce půjde a umět si pro sebe vytvořit takové

podmínky, abych si mohla za svým výkonem stát. Najít ten průsečík, o kterém jsem psala a umět si obhájit svůj postoj a zároveň vyhovět záměru režiséra.

Práce před kamerou

Na konci čtvrtého ročníku si mě pan režisér Ivan Pokorný vybral do své vánoční pohádky o Zlatovlásce. Měla jsem hrát postavu princezny Zlatovlásky.

Byl to pro mě šok, protože si nemyslím, že jsem herecký typ na princeznu a se svými tmavými rysy a židovským nosem už vůbec ne na princeznu se zlatými vlasy až po kotníky. Po krátkém rozhovoru s režisérem jsem ale pochopila, že to, že si vybral právě mě je záměr. Nechtěl typickou princeznu. Chtěl, aby princezna byla odvážná, statečná dívka, která se nebojí rozhodnout pro každou špatnost a rozhodně nemá z ničeho strach. Je rozhodná a temperamentní. Její zlaté dlouhé vlasy jsou spíš genetická vada, než neskutečné bohatství a princeznu samotnou dost otravují. Režisér měl pocit, že taková jsem a že v podstatě nebudu muset nic hrát. Usoudil tak nejspíš ze dvou mých diskových představení. Já se znám už trochu víc a nemůžu o sobě tvrdit, že bych byla takováto bezprostřední amazonka. Snad jen ty dlouhé zlaté vlasy by mě štvaly stejně jako princeznu.

Viděla jsem před sebou tedy náročnou práci. I když je to „jen“ pohádka, zkušenost před kamerou jsem moc velkou neměla. Rozhodně jsem nikdy nehrála nějaký skutečný charakter. Do té doby jsem byla odborník spíš na epizodní role. Moc jsem nevěděla, jak by měla taková příprava na filmovou roli vypadat. Přípravy tedy probíhaly hlavně v mých myšlenkách. Jak by se měla taková nevšední zlatovláska z Balkánu projevovat a čím by se měla vyznačovat? Jak ji zachovat něžnost a sympatičnost? Měla jsem o ní po čase jasnou představu, ale nevěděla jsem, jak působím na kameru, co si tam můžu dovolit, které prostředky jsou na jevišti snesitelné a které by byly na kameru moc.

Paralelně s mojí osobní přípravou probíhali přípravy výpravní, kostýmní a maskérské. Maskér měl opravdu těžký úkol, udělat ze mě dlouhovlasou zlatovlasou dívku. Zkoušek bylo několik. Vyzkoušela jsem si desítky paruk, nasadila širokou škálu odstínů barevných čoček a několikrát se podrobila odbarvování obočí. Když jsem se viděla ve finální podobě, sama sebe bych nepoznala a byla jsem trochu zděšená. Vyrojil se tedy houf nových otázek, jak hrát přirozeně postavu, která se tak málo podobá mému přirozenému zjevu. Opravdu jsem z toho ze začátku neměla dobrý pocit a snažila jsem se co nejvíc komunikovat s maskérem, abych se i v takovéto

stylizaci cítila co nejlépe. Maskér byl zkušený a chápavý a snažil se mi naštěstí co nejvíc vyhovět. Přípravy se tedy chýlily ke konci, v hlavě zmatek a do natáčení pár dní.

Jediné na co jsem se mohla opravdu svědomitě připravit byl text, který jsem se učila a poctivě si ho oříkávala, aby věty o živé a mrtvé vodě, které přeci jen často v běžné řeči nepoužívám, nezněly škrobeně.

Samotný kolos celého natáčení, přípravy štábu, práce kameramana, osvětlovačů, všechno mě to moc bavilo. Hned v prvních dnech jsem byla vystavena svým nejnáročnějším scénám, jak textově, tak fyzicky. Nedostatek zkušeností jsem pociťovala silně. Hlavně v tom, že jsem se před kamerou neznala. Nevěděla jsem, co funguje. Měla jsem jen nějakou chatrnou představu, že by ten výkon měl působit ještě přirozeněji než na jevišti. Před první klapkou se mi stejně všechny moje myšlenkové přípravy a ambice vypařili a myslela jsem jenom na jedno. Abych to byla co nejvíc JÁ a nemusela se za svůj výkon stydět hlavně sama před sebou a co hůř hned při samotném hraní.

Hodně mě pomohl můj herecký kolega Honza Cina, který už má více zkušeností a skvěle spolupracoval. Uměl se ve vteřině zkoncentrovat a opravdu byl celý přítomný. Naučila jsem se od něj v průběhu natáčení zaměřit se co nejvíc na danou situaci, i když je to mnohem těžší v tom, že herec nemá dějovou posloupnost jako na jevišti. Musí vpadnout do scény s velkým nasazením, ale bez předešlé citové, dramatické výstavby. O to se musí víc soustředit a předešlé scény, které se už staly, ale nenatočili si v sobě představovat.

Režisér Pokorný si často nebral servítky mě upozornit, že se mu něco nelíbí. Je to svérázný člověk a celý štáb má hodně pod kontrolou. Naučila jsem se s ním nebát se režisérovi říct o svých potřebách. Zkusit se nevystavovat něčemu jen proto, že to tak chce on, ale mě je to nepříjemné. Byl ochotný mě vyhovět a myslím, že jsme nakonec našli dobrou společnou řeč. S čím jsem se na natáčení nemohla vyrovnat byla skutečnost, že některé herecké partnery jsem do samotného natáčení neznala a potom jsem s nimi musela ve vteřině hrát. Chvilí mi trvalo, než jsem si na to zvykla. A než se mi dařilo soustředit se tak, jak s partnerem, s kterým už jsem měla něco odtočené.

Netroufám si odhadnout, jak celá pohádka dopadne, ještě jsem žádný záběr neviděla. Snažila jsem se dělat to nejvíc, co jsem v dané situaci se svými nabytými zkušenostmi a dvoumetrovou parukou mohla. Pokud se mi ještě naskytne příležitost většího natáčení, chtěla bych se už víc

před kamerou znát. Více sledovat tzv. kopry a z nich si dělat obrázek o tom, co si před kamerou můžu dovolit a co je naopak parazitující.

Závěr

Když se v závěru zamýšlím nad tím, čím si moje vlastní herecká sebereflexe do dnešní doby prošla, je naprosto zřejmé, že její vývoj šel především ruku v ruce s mojí osobní sebereflexí a mým osobním vývojem. Na vysokou školu jsem šla jako téměř každý v letech, kdy moje myšlenky, názory, emoce a zkušenosti procházely velkým vývojem. Učila jsem se skrz divadlo a kolektiv poznávat taky sama sebe, fungovat v kolektivu, vytvářet si vlastní názor, pozorovat, co mě na divadle vlastně baví a co mi naopak nevyhovuje, být k sobě pravdivá.

Myslím, že je také důležité si uvědomit, z čeho na začátku naše touha jít k divadlu vychází. Někdy je to asi chuť splnit si sen. Touha sáhnout si na to magické jeviště. Může to ale také vyplývat z nějakého pubertální touhy nebo z nějaké „dětské nemoci,“ nedostatku pozornosti, uznání, touhy po kolektivu, po tvorbě, touhy vymykat se konvencím, utvářet si vlastní osobnost skrz divadlo, chuť být navždy dítětem a hrát si.

U mě to rozhodně nebylo proto, že jsem chtěla skrz umění hýbat společností, odrážet kulturní dění, nebo hlásat vlastní myšlenky a postoje. Chtěla jsem možná bavit lidi a bavit sebe. Divadlo pro mě mělo tajuplnou vůni a bylo to něco velice posvátného.

Po těch letech studia a možná po pár letech praxe, může herce tato otázka napadnout znovu. Proč chci dělat divadlo? Nebo proč jsem tenkrát před několika lety tak usilovně chtěla. Co je ta touha ve mně. Já osobně teď o tom často přemýšlím a pozoruji na sobě, že už se samozřejmě

tato touha úplně změnila. Divadlo už jsem měla možnost si trochu osahat a znám jeho kladné, ale i záporné stránky. Cítím, že k herectví přistupuji více jako k povolání. Divadlo se stalo něčím, co mě živí, dostávám za něj peníze a stávám se na hraní existenčně závislá. Přistupuji k němu tedy zodpovědněji, ale zároveň si chci dávat pozor, aby se pro mě nestalo jenom chozením do práce, aby to byla pořád radost. Aby tomu bylo takhle je právě důležité nezapomínat na hereckou sebereflexi. Ten instinkt, který se mi už několikrát osvědčil jako správný a kterému věřím, ten vnitřní kritik. Herectví je pro mě o postoji, sebevědomí, zkušenostech, týmovosti. To, co nás na dobrém herci baví je jeho osobností vklad. To, ojedinělé co do toho dokáže dát. To něco... Co nás nikdo nenaučí. To neviditelné. Pro mě osobně je tento magický vklad, který má každý jiný, ten hlavní důvod, proč bych chtěla tuto práci dělat. Jen pokud bych měla na základě své upřímné sebereflexe pocit, že můžu umění takto živě vytvářet.

Vždyť být pouhým „řemeslníkem“ divadla, který se naučí jak být přirozeně smutný, veselý, opilý, nemocný, našťvaný...Řemeslníkem, který za svůj um považuje to, že dokáže splnit přání každého režiséra tak, aby nemuselo docházet ke zbytečným diskuzím a komplikacím při práci... To je pro mě smutný konec herce. A myslím, že když jsem tomu sama někdy podlehla na základě vlastní lenosti nebo neporozumění si s režisérem, nikdy mě to nebavilo. Docházelo až ke studu a pocitu trapnosti. Proč teď stojím, kde stojím a dělám tyto věci?

Proto bych se chtěla tomuto pocitu vyhýbat a zachovat si svědomitý přístup k hereckému povolání. Abych dokázala i bez tlaku školy o svých výkonech přemýšlet kriticky a se zdravou intuicí. Nebát se pojmenovávat svoje chyby a poučovat se z nich.

Seznam použité literatury:

DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. 1. Vyd. V Praze : Brkola, 2007, 248 s. ISBN 978- 80-903842-1-7

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce. 1. Vyd. V Praze : Nakladatelství múzických umění v Praze, 2012 , ISBN 978- 80- 7331-222-0

VOSTRÝ, Jaroslav. O hercích a herectví. 1. Vyd. V Praze : Achát, 1998, ISBN 80- 90-2221-7-X

ČAPEK, Josef. Psáno do mraků. 1.Vyd. V Praze: Fr. Borový, 1947