

Abstrakt

Má diplomová práce nese název Herectví, prožívání a vliv vnějších impulzů při tvorbě role. Budu se soustředit zejména na počátek studia na DAMU, stejně tak na jeho průběh a pozdější pracovní nabídky. Práce je především sebereflexí snažící se odpovědět na otázku zda: Napodobovat anebo prožívat? Lze jedno od druhého jasně definovat a oddělit? A je to pak platné vždy? Snažím se popsat, co je pro mne při tvorbě jednotlivých rolí nejdůležitější a proč. Vybírám pak pro mne nejzajímavější zážitky jak z hereckých hodin na DAMU, tak z Diskových inscenací či jiných divadel.

Abstract

My thesis is entitled Acting, living through and the influence of external inspiration while working on the role. In my work i concentrate particularly on my beginnings at DAMU, as so as on the progression during the studies and my profesional opportunities. This thesis is mainly self – reflection trying to answer following question: External inspiration or living throug? Can we clearly define these therms and separate one from each other? Is it valid for every situation? I am describing what is while working on the role the most important for me and why. I choose the most interesting experiences from the acting lessons at DAMU, from the school theatre Disk or other theatres.

Obsah

Úvod	8
I.DAMU	11
Antigona, Sofoklés, učebna DAMU	11
Kateřina, Zkrocení zlé ženy, William Shakespeare, učebna DAMU	14
Anita Tíhová, Tetování, Dea Loher, Divadlo v Celetné	17
Girleen, Osiřelý západ, Martin McDonagh, Činoherní klub	20
II. Disk	22
Freulein Kost, Kabaret, Joe Masteroff, John Kander, Fred Ebb, Divadlo Disk	22
Máša, Čechov na Jaltě, John Driver, Jeffrey Haddow, Divadlo Disk	25
Inge Südel, Mučedník, Marius von Mayenburg, Divadlo Disk	27
Varvara, Bouře, Alexandr Nikolajevič Ostrovskij, divadlo Disk	29
III. Po škole	31
Chaplin, Joan Barryová, Lenka Smrčková, Pavel Khek, Městské divadlo Mladá Boleslav	32
Cecilie, Jak je důležité mítí Filipa, Oscar Wilde, Městské divadlo Mladá Boleslav	36
Kordélie, Král Lear, William Shakespeare, Městské divadlo Mladá Boleslav	38
Závěr	40
Co mě DAMU naučila:	42
Poděkování	43
Seznam použité literatury:	44

Úvod

Jako úplně první zážitek z DAMU se mi vybaví má první hodina hlasové výchovy. Byla jsem nervózní, ale s vědomím toho, že jsem konečně v takové instituci, jsem měla ten hřejivý jemně štiplavý pocit nervozity. Hlasová pedagožka paní Hesounová se mě tenkrát zeptala, jestli vím, jak dělá pejsek. Odpověděla jsem, že haf haf. „Ne ne, pejsek nedělá haf haf, pejsek dělá huf huf,“ štěkala na mě pedagožka. „Tak teď si pěkně klekni na čtyři a zaštěkej.“ Nevěřicně, ale pokorně jsem si na čtyři klekla a dělala „huf huf“. „Sandři, co ale má pejsek? No? Pejsek má ocas, takže hezky štěkej a vrť u toho ocáskem.“ Poslušně jsem tedy štěkala a vrtěla ocáskem, když v tom přišel od paní Hesounové šach mat: „Cítíš to v tom konečnicku?“

Cítila jsem spoustu věcí, ale konečnick to rozhodně nebyl.

Měla na mysli zřejmě propojení celého těla.

Když se mě pak rodiče ptali, jaký byl první den na nové vysoké škole, taktně jsem o této záležitosti pomlčela.

Tuto práci jsem pojala jako soubor vzpomínek a zkušeností během studia na DAMU i necelé dva roky po něm. Otázka, zdali při tvorbě role vycházím z vnitřních pohnutek nebo z vnějších, zůstane zřejmě otevřená v každé z kapitol mé práce. Jak se dozvíte níže, každá role a každé zkoušení měly nějaké své specifické rysy, nemohla jsem tudíž při tvorbě dané postavy aplikovat ty samé postupy, které již někde fungovaly. Divadlo je nejen tímto velmi zajímavou institucí. Vždyť v jaké práci má člověk možnost svobodně a s klidem vystřídat tolik emocí? Svůj život si bez divadla už nedokážu ani představit, nejen kvůli tomu, že se neustále potkávám se zajímavými lidmi, dozvídám se mnoho nových věcí, ať už o nové postavě, či celém kontextu hry, ale hlavně také proto, že mám místo, kde mohu nechat všechny emoce nashromážděné za celý den. Někdy se dá říct, že to slouží jako lehká terapie. Co pak dělají ti, co sedí celé dny v kancelářích? Ovšem na druhou stranu dokáže divadlo být i kruté. Obzvláště ve chvílích, kdy jako herečka nemohu přijít na to, koho to vlastně hraju. Někdy se to bohužel stane, že celé téměř dva měsíce zkoušení nemohu najít klíč k postavě. Obvykle nějaký „impuls“, co ve mně otevře dveře od inscenovaného člověka, dřív nebo později přijde. A když ne? I o takových chvílích ve své práci hovořím.

Nicméně cesta studiem DAMU pro mne byla velmi vzácnou a osobitou zkušeností. Mám dojem, že jsem za ty čtyři roky prošla jakýmsi dospíváním. Začátky nebyly nikterak jednoduché – ani pro mne, ani pro mé okolí. Neměla jsem žádnou zkušenost s dramatickými kroužky, konzervatoří, apod. Dlouho mi trvalo přijít na to, že na tom jevišti nejsem sama. Že není nutné na sebe upozorňovat, že není nutné hrát sama za sebe co nejlépe.

Velmi mně zaujalo, co tvrdí Declan Donnellan - právě toto „já“ je na jevišti největší problém. To nás zaslepuje. Když herec hraje Romea, tak vlastně víc než Romea hraje hlavně Julii, ve smyslu napojení se na partnera. Nemusí tedy přemýšlet, jak řekne tu či onu repliku, ale stačí vnímat partnera/partnerku. Mimochodem tahle informace mi také velmi pomohla v boji s trémou. Jakmile si člověk uvědomí, že stačí vnímat, jednání vychází přímo z té situace, tak je o několik stupňů trémy méně. Donnellan mimo jiné hovoří o pozornosti a soustředění: *„Proti sobě tu stojí zdánlivě spřátelené prvky, jež se ale ve skutečnosti musí navzájem zničit. Zdá se, že jsou si tolik podobné, což nám nemůžou sloužit oba jako svého druhu záruka? Bohužel ne. Chceme-li jedno, musíme se vzdát druhého. Na začátku je soustředění, nebo pozornost... Soustředění pozornost likviduje. Nemůžete něčemu věnovat pozornost a zároveň se na to soustředit ... Pozornost se zaměřuje na cíl, soustředění na mě. Když se velmi usilovně soustředím na vnější objekt nebo na jinou osobu, dojde k něčemu zvláštnímu. Postupně to venku vidím stále méně a méně a nakonec už prostě vidím jenom to, jakým způsobem vnímám tu druhou osobu. Jinak řečeno, celá záležitost skončí u mě. Soustředění má svůj převlek: tváří se, jako by se zaměřovalo na druhé, ale není tomu tak. Soustředění dáváme přednost před pozorností proto, že soustředění můžeme podle potřeby zapnout. Pozornost je docela něco jiného. Je nám dána a my jí musíme najít. Pozornost kontrolovat nemůžeme, proto je tak užitečná a děsivá.“* (Donnellan, 2007, s. 37).

Důležitý je celek, režisér, kolegové, prostředí. Z ostatních postav mohu skládat tu svou. Je dobré, že jsme měli možnost si takové chyby a špatné jednání uvědomit, že nám pedagogové nastavovali zrcadlo (ač to často člověk neuměl/nechtěl přijmout). Jsem ráda, že jsem takovým vývojem prošla (jistě není zcela ukončený) a že jsem se naučila několik velmi pro divadlo (ale i pro život) podstatných věcí: naslouchat, objevovat, nebát se, umět přiznat si chyby, naučit se sebereflexi a kritickému uvažování.

Tak jako každý řád vychází z chaosu, i já jsem si nejdřív musela „osahat“ nepořádek, abych ho pak mohla začít urovnávat. Zpětně zjišťuji, jak konkrétní předměty na škole měly opravdu smysl. Na příklad pohybové tréninky – náročné, ale kultivovaly nám těla! Herec je tělem, které se může (a musí) tvarovat, proto by své tělo měl znát co nejlépe. Z pružného těla se pak dají „vykrajovat“ charakterizace rolí. Povolnost, strnulost, graciéznost, nebo naopak zemitost, neohrabanost. V souvislosti s tréninky musím přiznat další, pro mne do té doby naprosto neuchopitelnou záležitost: chození včas. Když docent Martin Pacek na prvním tréninku řekl, že pokud přijdeme pozdě, tak nás vyrazí, měla jsem pocit, že nás jen straší. Nestrašil. Na jeho hodinu jsem přišla pozdě, třeba jen o tři minuty, párkrát. Slovo „ven“ znělo z jeho úst tak nepříjemně, že už jsem si to pak nikdy nedovolila. A ani na jiné předměty. Od té doby si dochvilnosti jako vlastnosti velmi vážím a nedokážu pochopit, že jsem se

předtím chovala jinak, je to vlastně o úctě a slušnosti vůči člověku, který na nás čeká. Takže tím bych chtěla naznačit, že mě DAMU naučila nejen jisté dovednosti, ale i takto praktické věci.

I.DAMU

Antigona, Sofoklés, učebna DAMU

Stůj! Mluv! Popojdi!

Úplně první herecké hodiny na DAMU patřily Sofoklově Antigoně. Seznámili jsme se s textem, a pak jsme s Ladislavem Mrkvičkou, který tehdy převzal dočasně vedení za nemocného Michala Pavlatu, začali pracovat. Jeho vize byla taková, že se pokusíme maximálně přiblížit antickému stylu herectví, tedy hlavně deklamovat. Žádná gesta, žádné pohyby. Ruce podél těla jako dvě kapky vody. Na jevišti pouze „být“. *„Řekněme, že takový herec jen stojí. Obsah, který se v jeho postoji projevuje, zatím nerozvinutý obsah, souvisí s postojem k situaci, který formuje jeho cítění této situace a své vlastní pozice. Tato pozice je přítom – i v případě scénování vycházejícího víceméně z existence imaginární čtvrté stěny – také pozice herce před obecnstvem nebo před kamerou...Prostorová existence herce v postavě je vždy do nějaké míry existencí na průsečíku: jeho místo není výsledkem nějakého kompromisu mezi postavením herce a pozicí postavy, ale místem tvůrčího procesu, ve kterém není vzhledem ke zvláštní povaze hereckého umění jedno od druhého oddělitelné.“* (Vostrý, 2014, s. 34).

Pokud jsme se chtěli pohnout z místa, mohli jsme to udělat, ale až poté, co jsme dořekli větu. Tyhle klauzury nás měli naučit to, co je absolutní základ: umět na jevišti stát, umět jen být. Potíž ale byla v tom, že jakmile dáte tolik ohraničení studentovi herectví v prvním ročníku, může se dostavit křeč. A to doslova. Den prvních klauzur na této škole se nesl ve velmi nervózním až lehce hysterickém duchu některých kolegyň. Já jsem klidná samozřejmě také nebyla, ale snažila jsem přesvědčit samu sebe, že se nic strašného nemůže stát. Začali jsme.

„Můžeme říct, že obsah, který herec už v postavě vyzařuje a který jako diváci zatím jen tušíme, se rovná jeho možností i možností postavy. Jsou to právě tyto možnosti, co nám mírou své přítomnosti sděluje. Také vzhledem k tomu se herec, který nás poutá víc než jiný, ačkoli „nic nedělá“, prokazuje také v každé situaci jako skutečně dramatický činitel: to, že nic nedělá, je v protikladu (v napětí) k tomu, o čem tušíme, že by udělat mohl, a proto na nás i jeho „nicnedělání“ působí jako významné. Co v případě takového herce vnímáme, není jenom jeho zjev, tedy – v případě, že zatím jen tak stojí – jeho nehybné tělo a tvář, ale to, co tento zjev takříkajíc „prostupuje“. Slovo „prostupuj“ právě tak jako „nicnedělání“ nedávám do uvozovek náhodou: herec v postavě jen „stojí“, „jen“ se dívá, „jenom“ je – ale nikoliv pasivně, nýbrž aktivně! Ten člověk zřejmě myslí, cítí, něco si představuje, něco chce, ale my o jeho myšlenkách, představách a citech zatím nic konkrétního nevíme. Působí na

nás nikoli nějaký jasně daný sdělovaný konkrétní duševní obsah, ale jakási vnitřní síla či energie, kterou herec celou svou bytostí vyzařuje.“ (Vostrý, 2014, s. 35).

Nebyla jsem v první dvojce dialogu Antigony s Isménou, takže jsem měla čas se rozdychat a uklidnit. Bohužel, marně. V návalu horka jsem vystoupila před publikum složené z pedagogů, které jsem toho času ani pořádně neznala. V hlavě jsem si pořád dokola opakovala slova Ladislava Mrkvičky: „Ona je tygřice, tygřice v kleci!“

Ismeno, sestro! Přítelkyně jediná!

Co zahynul náš otec Oidipus, nás dvě

tvrdý hněv bohů stíhá rána za ranou.

Dnes opět nová pohana: Jak pohlížíš

na zákaz, jež dal Kreon obci ohlásit?

Slyšelas o tom? Či ti dosud neřekli,

jak má náš bratr ještě dál být zhanoben?

Snažila jsem se být přesvědčivá, ale... Zradilo mě tělo. Prsty pravé ruky se začaly svíjet v křeči. Stále jsem si opakovala, že si nemůžu dovolit žádné gesto, takže rozhýbat si ty ztuhlé prsty nepřipadalo absolutně v úvahu. Do toho jsem se snažila přesvědčivě hrát hrdinskou Antigonu.

Pohled na mě musel být opravdu tragikomický. Antigona, co si šoupe pravou rukou o pravý bok a velmi „opravdově“ se snaží něco zahrát. Byl to strach a otrocká míra sebekontroly, co mě tenkrát podlomily nohy. Declan Donnellan mluví o strachu a sebekontrole takto: „*Nepohybujeme se po jevišti jako almara proto, že bychom byli geneticky ze dřeva, ale proto, že se bojíme. Strach zpravidla vytváří dva fyzické symptomy: 1. nemůžeme se hýbat a 2. nemůžeme dýchat...Strach vyhrožuje, kontrola konspiruje. Strach má vlastní KGB, svou vlastní policii, a vy už nevíte, kdo je váš skutečný přítel a kdo ne. Kontrola je dvojité špion: „Jsem tvým nástrojem. Můžeš mě použít k čemukoliv chceš, s mou pomocí můžeš dokonce překonat Strach a další nepříjemné pocity.“ A to je ta největší lež. Je to právě kontrola, kdo volá: „Nevím, co mám cítit. kontrola nenávidí, když ji někdo kontroluje.“ (Donnellan, 2007, s. 150).*

Přesně tak, jak to Donnellan popisuje, jsem se cítila. Upřímně, dnes trochu nechápu, proč ten strach byl tak velký. Určitě v tom bylo to, že jsem se příliš soustředila na sebe a na to, jak před pedagogy vypadám, jak působím. Slyšela jsem se, viděla jsem se a nemohla jsem dělat vůbec nic, byl to už příliš rozjetý vlak. Možná, že další peripetii jsem pociťovala v tom, že učebna, kde klauzury

probíhaly, byla velká maximálně dvakrát pět metrů a pedagogové seděli strašně blízko u nás. Ta energie, sympatie, antipatie byly cítit daleko víc a intenzivně na tak malém prostoru.

Ironií osudu se s Antigonou potkávám znova, v roce 2016 v divadle Rubín. Režisér Jan Frič a dramaturgyně Lucie Ferenzová ovšem tohle dílo „rozpárali“ a znovu postavili s vloženými jinými texty např. od Patočky, Frazera a jeho Zlaté ratolesti či Mirci Eliadeho a jeho Dějin náboženského myšlení. Ovšem úvodní dialog dvou sester zůstal stejný. Na první čtené zkoušce si nešlo nevzpomenout na výše popsané peripetie.

Kateřina, Zkrocení zlé ženy, William Shakespeare, učebna DAMU

Nedupej!

Shakespeare... Blankvers, další z hereckých úkolů naplánovaných v druhém ročníku. Popasovat se s jambickým pětistopým veršem byla jedna věc, druhá byla ztvárnit zuřivou nesnesitelnou ženu, kterou si ke konci Petruccio podrobí. Tuhle hru mám ráda, je svižná, vtipná a brilantně napsaná. V tomto semestru mě vedla Mirka Pleštilová. Když jsem nad Kateřinou přemýšlela, hledala jsem různé cesty jak z ní neudělat jenom zuřivou ukřičenou paní, ale třeba tu zuřivost ztvárnit jemněji, nejit hned po tom prvosignálním. S paní Pleštilovou jsme se ale v tomhle trochu minuly. Já jsem moc nechápala, co vlastně mám dělat a ona zase nechápala, podle mě, proč to, co po mně chce, nedělám, nebo dělám, ale velmi špatně. Potíž podle mě byla v tom, že se mi snažila narežirovat tělo. Což, viz níže, zjišťuji, že u mě nefunguje. Na zkouškách jsem vykřikovala něco, co není pravda, protože jsem měla dojem, že musím. „*Jestliže se herec omezí na pouhé odřikávání vět předepsaných autorem a dodržování režisérových pokynů a nehlédá příležitost k nezávislé improvizaci, dělá ze sebe otroka tvorby jiných a snižuje význam své profese.*“ (Čechov, 1996, s. 33).

I když jsme na zkoušení měli poměrně dost času, celý jeden semestr, tak se mi Kateřinu poznat nepodařilo. To, že už na začátku byla nějaká jasně daná představa, která nebyla moje, mojí hlavu a srdce zablokovalo a nešlo to dál, i když jsem se snažila. Přemýšlela jsem o ní všude – ve škole, doma, ve sprše. Příliš mi seděla za krkem. Vnímala jsem samozřejmě i fakt, že hrát cokoliv a dodržovat přitom blankvers není zcela jednoduché.

Tohle pro mě byl odstrašující případ sebe samé. Měla jsem velké boty, černé šaty a přísný culík. V den klauzur jsem byla pekelně nervózní, což také není výhoda. Začala jsem hrát a po celou tu dobu jsem se viděla ze shora a jen mi znělo hlavou, jak moc špatná jsem. Při prvním dialogu s Petrucciem jsem se soustředila jen na to, abych měla ruce v bok, abych došla na správné místo apod.

Petruccio: Šoupeš tu se mnou jako s nábytkem!

Kateřina: Já šoupat s vámi? Odsuňte se sám, vy trojnožko!

Petruccio: Já? Já a trojnožka! Sedni si na mě!

Kateřina: Na to jsem moc těžká.

Petruccio: Nebo já na tebe?

Kateřina: Nejsem lehká, pane.

Petruccio: Neboj se, já tě neobtěžkám, zlato.

Kateřina: Obtěžujete, už mi dejte pokoj!

Petruccio: I s postýlkou, má holubičko, vrkú!

Kateřina: Prosím vás, pane, aspoň nevrkejte!

Petruccio: Ty přímo sršíš vtipem. Jako sršeň.

Kateřina: Dejte si, pane, pozor na žihadlo.

Petruccio: Nejlepší bude, když jej vytrhnem.

Kateřina: Nevíte, kde ho mám.

Petruccio: Kde ty ho máš? Kde vosa má svůj orgán bodavý?

V publiku seděl můj tehdejší přítel. Když jsem se mu během hraní podívala do očí, viděla jsem, že to není dobré. To je šílený pocit, když se člověk v něčem necítí, ale z nějakých důvodů se nemůže dostat k tomu být lepší. „*Když se vám vtírá strach ze lži, položte si otázku: jednám, nebo se peru se lží? Na scéně přece nevystupujeme proto, abychom zápasili se svými nedostatky, ale proto, abychom opravdově, účelně a produktivně jednali.*“ (Lukavský, s. 42). Slyšela jsem, jak dupu, vnímala, jak mé repliky zní falešně a neuvěřitelně. Zuřivé scény jsem jen prokřičela, jemnější „*prosvištěla*“. Opět podobný pocit jako při klauzurách Antigony, tedy pouze s rozdílem, že aspoň ty křeče se mně vyhnuly.

Nebylo to férové k sobě samé, ale především k mým kolegům. Jenže já jsem skutečně nevěděla, co s tím. Kde byla chyba a jak jí opravit? Byla jsem si jistá jen tím, že to je ve mně, protože klíč k postavám mám v konečné fázi stejně jen já. A že vlastně do budoucna si něco takového nemůžu dovolit. To bych pak skutečně mohla hrát jen v tom, co by se mi líbilo (a ani tehdy člověk neví, zda s postavou splyne víc nebo míň). Jenomže věci se v životě dějí z nějakého důvodu, a tak jsem si řekla, že takovou fázi jsem zkrátka projít musela. „*...každá role nabízí herci příležitost ke spolupráci a skutečné společné tvorbě s autorem a režisérem. Neznamená to samozřejmě improvizovat celý text nebo nahrazovat činnost požadovanou režisérem jiným aranžmá. Naopak daný text a aranžmá jsou pevné základy, na nichž herec musí a může rozvíjet svou improvizaci. Způsob, jak text říká a jak*

vykonává aranžmá, otevírá cestu k širokému poli improvizace. Tato „jak“ jsou prostředky jeho svobodného výrazu.“(Čechov, s. 33).

Jen je mi zpětně líto Mirky Pleštilové, musel to být děs.

Od této chvíle mým úkolem bylo: povznést se nad sebe a snažit se maximálně pochopit režisérovu vizi, zkoušet nabízet a hlavně, mít otevřenou mysl. Jako děti. Ty totiž nemají zažité představy, necítí konvence, ony zkrátka jednají. Zpupnost se nevyplácí, je to jen zástupná emoce za to, že něco nechápu, anebo nechci chápat. Zablokovat se umí kde kdo. Nepovolit to sobě samé je těžší, jenže mnohem, mnohem víc osvobozující.

Zatím jsem tedy mluvila o projevech vnějších. Antigona i Kateřina pro mě byly spíš role ztvárněné vnějškově. A špatně. Nedokázala jsem zkrátka, ať už to bylo nedostatkem zkušeností či tím, že mi to prostě nesesdlo, najít jejich vlastní jazyk. Ráda bych se zmínila o případu opačném. V mysli dojem, že absolutně vím, bohužel navenek se ukázalo něco jiného.

Anita Tíhová, Tetování, Dea Loher, Divadlo v Celetné

To stačí. Nic, takhle to stačí.

Když mi ve druhé ročníku nabídli hostování v divadle v Celetné, neváhala jsem ani chvíli. Hra od Dea Loher Tetování na mě na první pohled velmi zapůsobila. Vypráví příběh o dvou sestrách Anitě a Lulu, které jejich otec od dětství znásilňuje, a to všechno před očima matky, která není schopná se despotickému otci postavit a své dcery tak chránit. Obě dívky s otcem otěhotní. Anita, starší sestra, na konci hry zabíjí svého chlapce, přestože ji vytáhl z oné rodiny. Je absolutně neschopná začít žít „normálně“, její osobnost je naprosto nevyvratitelně poškozená. Autorka text napsala volným veršem, bez interpunkce. To pro nás znamenalo spoustu významů. Režisér Jakub Špalek už jednou Tetování dělal, a to sice v roce 2009 v ostravské Aréně. Nevím, jestli to bylo z nedostatku času nebo z jiných důvodů, ale zkoušení se vedlo v poměrně dost rozvolněném stylu. Na otázky, co daná věc znamená, jsem zpravidla dostala odpověď, že to neví, že na to si musím přijít sama. U některých věcí tohle aplikovat lze, u některých jsem cítila, že potřebuju jeho pomoc, jeho výklad. Režisér je pro mě velmi důležitý, potřebuju cítit jeho autoritu, moudrost a nadhled. Když tohle necítím, mám pocit, že práce pozbývá smyslu. Nicméně dva měsíce strávené v ponuré atmosféře s dívkou, kterou otec znásilňoval, a s hudbou Radka Pastrňáka byly dost vyčerpávající. Snažím se při tvorbě pracovat zejména na zkouškách, doma přeci jen potřebuju klid na načerpání sil. Bohužel u této hry jsem byla neklidná stále. Dokonce musím přiznat, že jsem se občas přistihla, jak přemýšlím nad tím, jaké by to bylo, kdyby se takového hrůzného činu dopouštěl můj otec. V té době jsem ještě bydlela s rodiči, a když jsme třeba zasedali k rodinné večeři, tak se mi vyjevila scéna, kdy Anita a Lulu pomáhají matce připravit stůl a jejich otec je jen pozoruje. Pak probíhá „pseudo“ milá konverzace. Ale pod rádobou obyčejným rozhovorem se skrývá velká tíha, bolest a věci nevyřčené. Občas se i u nás stalo, že u stolu bylo „dusno“ a mně se vyjevily pocity ze zkoušek. Musela jsem jít do jiné místnosti, nebo nejlépe ven. Po dvou měsících tohoto schizofrenního utrpení jsem najednou začala na zkouškách pociťovat, že se začínám v roli cítit lépe, že zkrátka vím, co hraju a proč. Jakub Špalek výhradně trval na tom, že jednotlivé repliky stačí jen říct. Žádná psychologie, jen čistý tvrdý text. To bylo náročné, přece jen jsme lidé a odosobnit takové hrůzné záležitosti jako je znásilňování či neschopnost žít svůj život, je úkol náročný. Další ironií – Lulu hrála má skutečná sestra Viola. Jsme dvojčata, ale tehdy jsem si uvědomila jednu důležitou věc. My dvě dohromady na jevišti při takto závažné a tíživé hře, to není dobré. Viola k práci přistupovala jinak, protože herectví není její profese, takže co jí nebavilo, jako kdyby neexistovalo. Kromě toho nás předurčuje i to, že od bříška až po první vysokou školu jsme byly neustále spolu. A samy sobě cenzurou. Hádaly jsme se, nebo jsme na sebe byly uražené. Což ve tvůrčím procesu dvakrát výhodné není.

Při slavnostní premiéře jsem měla tak velký výpadek textu, že jsem to málem nedohrála, ale nakonec se to podařilo a já si oddychla. Jenže teprve po premiéře přišla ta pravá práce! Názory kritiků i kolegů byly tak striktní a negativní, že jsem se omezila na pouhou snahu splnit všechny požadavky. Herec Jiří Plojhar mi hned na popremiérovém večírku řekl s velkou lítostí ve tváři i hlase, že tam nebylo nic, že tam chyběla „dušička a srdíčko“. Upřímně, dnes bych možná dokázala trochu oponovat, nebo se na podobnou reakci podívat jinak, tenkrát to nešlo. Skutečně jsem měla dojem, že jsem na tom jevišti přece jen nějaké emoce nechala. Že to nemohlo být tak špatné, když já jsem cítila, že říkám něco, co skutečně cítím! Druhý den ráno jsem si ještě přečetla názory na idivalo.cz a celý ten dvouměsíční proces, celé to trápení, se mi rozpilo. Přemítala jsem, v čem byla chyba tentokrát. Dospěla jsem k tomu, že nutně potřebuji schůzku s režisérem, aby mi řekl, co se stalo! Schůzka proběhla a bylo mi řečeno, že je to v pořádku. Od premiéry se pak na naší hře neukázal rok a půl.

Tehdy jsem si připadala neuvěřitelně marně. Na představení běžně přišlo tak deset až patnáct diváků. S ostatními kolegy jsme se snažili si to „nezošklivovat“. Našli jsme si tam i „hezké“ momenty, polidštili jsme si scény, které byly neúnosně kruté. Lidé totiž vyloženě reagovali odmítavě. Nevěděla jsem, jestli je to proto, že dívat se na některá témata v divadle je zkrátka nepříjemné a že to lidé vlastně nedělají naschvál, anebo jestli je to proto, že jsem/jsume tak špatná/špatní.

Ve výsledku to dopadlo tak, že jsem dva roky hrála něco, co bylo v mé hlavě již tak překombinované a přemodelované, že to, co bylo vidět, bylo asi málo. A špatně. Nevím vlastně, jestli by mi tehdy pomohlo větší a pevnější vedení. Každopádně opět velmi cenná zkušenost. Hrát pro pět lidí a nedat to na sobě znát je také umění. Tím jsem ale etapu Celetná ukončila a dodnes se tam vlastně nerada vracím, protože je mi to celé líto. Říkám si, že tehdy bylo více než potřeba si říkat o konkrétnost. Jak říkal Miloš Horanský: „Nenávidím obecnost!“ Stanislavskij tvrdil: „*Skutečné umění nepřipouští „všeobecně“. Jedno vylučuje druhé. Umění vyžaduje řád a harmonii, ale hra „všeobecně“ sebou nese chaos a nesoulad.*“ (Lukavský, s. 26).

Dále budu popisovat zkušenosti z dalších zkoušení z nejrůznějších divadel. Na konci této práce bych ráda dospěla k nějakému konsensu. V této části práce vycházím skutečně a výhradně ze sebe. Je tedy možné, že některé závěry se v budoucnu ukážou jako přechodné, zbytečné, možná i hloupé. To vidím jako hlavní riziko této práce. Na druhou stranu ale vnímám povolání herce jako neustále se rozvíjející záležitost, je stále co objevovat, na co přicházet. A aby člověk mohl dělat věci dobře, potřebuje se i mýlit. Chyby a pochybnosti z nás dělají lidské bytosti. Důležitá je sebereflexe a schopnost přijímat i omyly. A to všechno s pokorou. Na začátku nastoupíte na DAMU a máte pocit, že to je ono. Ale tvrdá práce skutečně teprve přichází. A bez pokory moc daleko nedojdete. Dřív jsem měla dojem, že si režisérovy připomínky musím obhájit, že to přeci nemůžu nechat „jen tak“.

Zpupnost není úplně hezká vlastnost. Dneska už vím, že mlčeti je skutečně někdy zlato a že je také příhodné snažit se prvně pochopit režisérovu vizi, protože: „*Dobrý herec si musí osvojit režisérův široký, všezahrnující pohled na představení jako celek, má-li komponovat svou roli v plné harmonii s tímto celkem.*“ (Čechov, 1996, s. 74).

Girleen, Osiřelý západ, Martin McDonagh, Činoherní klub

Bud' jednoduchá!

Tuhle roli hubaté, ale i velmi citlivé dívky v McDounaghově dramatu jsem pouze převzala. Divadlo již delší dobu řešilo nějaké interní problémy s Ladkou Něrgešovou, a tak nakonec došlo k tomu, že Něrgešová odešla. Michal Pavlata, jakožto můj učitel, za mnou jednoho dne před hodinou herectví přišel a zeptal se, jestli bych si nechtěla zahrát v Činoherním klubu. No, upřímně, stála jsem před ním s otevřenou pusou a nevěděla, co mu mám říct. Domnívala jsem se, že se asi bude jednat o nějaký rychlý záskok, tak jsem souhlasně kývla. Role mi ale zůstala. Marek Taclík, Ladislav Dulava a pan Pavlata to v té době hráli už dvanáct let. Já jsem na nazkoušení měla tři týdny. Bez režiséra, jen text a CD s nahrávkou z představení.

O této věci píšu, protože to pro mě byla zvláštní zkušenost. Jak se dostat do postavy, kterou znáte jen z papíru a špatného záznamu? Dělat to tak jako předchůdkyně, anebo se pustit do něčeho nového nějak jinak? A jak?

Nejdůležitější pro mě v prvních reprízách bylo nezapomenout na repliky a být správně umístěná v prostoru podle záznamu. To ale tvůrčím duchem nezavání, že? Musela jsem si postupem času nacházet místa, která jsem si začala měnit a osvojovat. Jakmile jsem byla pevnější „v kramflecích“, bylo to i zábava. Girleen je energická, pro nadávku nejde daleko – v této souvislosti musím uvést, že jsem svému profesorovi říkala repliku: „A vy mi polibte chlupatou.“ Postava Girleen mi byla velice blízká svou přímočarostí, temperamentem i tím, že si nenechá moc věcí líbit a nečeká, až se jí někdo zeptá na její názor, zkrátka všechno hned teď. Její kostým – velké kalhoty do zvonu, obří khaki bomber a pohorky – mi velmi pomáhal se způsobem pohybování se na jevišti.

Girleen má ale kromě těch hubatých scén i velmi citlivé. Jedna je nahoře (jeviště je rozděleno na dvě patra) s farářem. Vyzná se mu tam vlastně z lásky. Jejím způsobem. Tedy nejdřív se na něho rozčílí, když s ní mluví, jak by neměl; ukáže mu prostředníček a odchází. Pak se vrací a sedne si k němu, popíjí s ním pivo z jedné lahve a mluví s ním o tom, proč se nebojí duchů apod. Jenže on jí pak oznámí, že odjíždí pryč z Leenane. Místo toho se utopí v jezeře, zkrátka spáchá sebevraždu, protože za tu dobu, co funguje jako farář, se v Leenane stalo mnoho neštěstí a on má pocit, že za to nese vinu. Druhá křehká scéna je, když tato dívka přijde oznámit dvěma bratrům, co se jen dohadují, že jim otec Welsh poslal dopis, kde se píše, že na ně sází svou duši. A říká: „Všimněte si, že mě o záchranu své duše nepožádal. Já bych jeho duši zachránila ráda, ale ne, jenom vožralý, na sračky rozměklý prasečí mozky on poprosí!“ A s pláčem odchází. Tady se mi podařilo postavu pochopit, vzít ji za svou a nechat žít svým vlastním jevištním životem.

Bohužel jsem během druhého ročníku měla doma veliké rodinné problémy a do toho mi v den jedné z prvních repríz zemřela fenka Nelinka, kterou jsem měla od dětství. Podotýkám, že když se mi někdy v životě stalo něco nepříjemného, bolestivého, zrušila jsem, co se dalo. V tomto případě tomu tak nebylo a já jsem na jeviště vkročila právě ve chvíli, kdy jí veterinář uspával. Jak se říká, že divadlo v těchto chvílích dokáže pomoci, je pravda, akorát já jsem měla spoustu pauz, a tím pádem i více času na truchlení. Takže jsem jen otřela slzy, vpadla na jeviště, držela to, jak se dalo, a pak šla zas do šatny s pláčem. K mému nepříliš radostnému překvapení jsem v mnoha následujících představeních, již nějakou dobu po tom, co tu Nelinka nebyla, měla ty samé nelibé pocity a k tomu ještě obrovskou trému, kdy se mi klepaly kolena, a chtělo se mi zvracet. Bylo to tehdy nejen v tomto kusu.

Jako herci bychom na sobě měli stále pracovat a já jsem teď měla před sebou poměrně dlouhou cestu. Věděla jsem, že se tehdy stalo v mé hlavě něco, něco psychofyzického, co se přeměnilo v trému a jiné nepříjemné pocity a nehodlalo se to pustit jen tak. Vyzkoušela jsem několik způsobů, jak se těch pocitů zbavit – do divadla jsem šla pěšky, abych se rozptýlila; pila nejrůznější čajové směsi; koupila si Bachovy kapky; dělala sedy lehy. Jenže pořád nic. Vždy, když jsem vešla na jeviště, ozval se mi v hlavě hlas, který se pokoutně ptal na další repliku zrovna ve chvíli, kdy jsem doříkávala větu předešlou. Veškerá koncentrace mě tedy opustila a já si zažívala krušné momenty plné nejistoty a tápání. A studeného potu.

Jednoho dne jsem si zašla za odborníkem a nechala si vysvětlit, co se to se mnou vlastně děje. Bylo toho moc a mozek zkrátka nutně potřeboval vypnout. Proto, když se mu to nedařilo, tak se snažil na to upozornit tělesnými signály. Následovaly terapie a sebekoumání. Naučila jsem se, že musím víc myslet na sebe, víc odpočívat a nesnažit se být stoprocentní za každou cenu. Jsem ráda, že už je to pryč. Netvrdím, že pocit trémy nezažívám, ale je to jen ve formě adrenalinu. Ne patologického zacykleného problému. Jsem ale také ráda, že jsem si tohle zažila, neměnila bych. O to víc si teď vážím klidu. Čili po lidské stránce zajímavé, po herecké ještě zajímavější.

II. Disk

Freulein Kost, Kabaret, Joe Masteroff, John Kander, Fred Ebb, Divadlo Disk

Ujel jí vlak!

První Disková inscenace... A rovnou muzikál. Přiznám se, že když jsem se dozvěděla, že budeme dělat tuhle hru, zmocnil se mě panický děs. Od dětství trpím tím, že mi kdosi řekl „nekrákorej“, a já mám od té doby se zpěvem blok. A to do té míry, že absolvovat pěvecké klauzury střízlivá, byl pro mě vždy velký úkol a velké sebezapření.

Pamatuji si jednu větu od jedné nejmenované kolegyně ještě předtím, než jsme věděli, kdo bude koho v Kabaretu hrát: „Sandři, ale i ty role v tý company budou těžký.“ Bylo mi to jasné! Byla jsem odsouzená k „paní, nesu Vám psaní“, křoví apod. Nemůžu říct, že by mi to tak vadilo. Muzikály nejsou mým oblíbeným žánrem (z velké části zřejmě proto, že jsem žádný kvalitní neměla šanci vidět). Odevzdaně jsem tedy čekala na to, až se od Lumíra Olšovského, režiséra, dozvím, jakou postavu tedy budu zkoušet. A bylo to tady... Obsazení: Sandra Černodrinská – freulein Kost, roztomilá šlapka.

Na řadu přišla řada otázek. Co to znamená „roztomilá šlapka“? Budu také zpívat? A jestli, tak co, v jaké tónině a budu toho vůbec schopná? Stála jsem sama před sebou a před mým velkým, dosud stále neporaženým strachem. Olšovský celou inscenaci pojal „ošklivě“, respektive tak, že se snažil o dobovou autenticitu, o to, aby to nebyl milý muzikál. Téma nástupu nacismu nijak krásné není. Tudíž ona „roztomilost“ šla stranou. Freulein Kost měla být drzá, omšelá prostitutka s roztrhanými punčocháči a svérázně drsným a oplzlým projevem. Malá role, i když velmi charakterově ujasněná. Jistě máte na paměti ten slavný snímek z roku 1972 v hlavní roli s Lizou Minnelli, coby Sally Bowles. V tom filmu, který jsme si na jedné ze zkoušek pustili, se má postava vůbec nevyskytovala. Takže i kdybych nakrásně chtěla použít nějakou předlohu, neměla jsem odkud brát. Vlastně ani neprahnu po tom, dívat se na filmy či jiné inscenace stejného titulu, protože mám pocit, že by mě to mohlo zavést někam, kam bych nechtěla. Nač by pak byly dva měsíce zkoušení?

Odpověď na druhou otázku z úvodu téhle části byla: „Ano, písničku tam máš i ty.“ Polilo mě horko. Byla to nacistická píseň, kterou ve filmu zpíval malý modrooký blondatý chlapec, jenž pěl tak vysoko, že by mohly praskat žárovky. Zřejmě stále ještě ve fázi před pubertální mutací hlasivek. Ani to mě příliš neuklidnilo. Ta věc měla ale přesto krásnou melodii a vzletný text:

Je léto a v ospalém zářivém dni,

se zdá, že se zastavil čas.

Však v dálce už tlumeně bouře hřmí,

den zítřejší vítá nás.

Dnes lípa se zelená na rozcestí,

a proud řeky spoutává hráz.

Však blíží se sláva a vítězství,

den zítřejší vítá nás.

...

Ó národe, národe, dívej se vpřed,

máš sílu se pozvednout zas.

Ted' v bídě jsme, zítra už náš je svět,

den zítřejší vítá nás.

Text je nacistický v celé své „jinotajní“ míře, nicméně jsem si mohla oddechnout, protože Olšovský vymyslel okolnost: já tohle zpívám na večírku již značně společensky unavená.

Pro mě to prakticky znamenalo, že na prvních zkouškách v prostoru po mně chtěl opilost, oplzlost, zlobu apod. Najít míru v těchto intencích se zdálo složité. Už od prvního semestru si pamatuji slova paní Hesounové, že opilost se musí hrát jinak než ve skutečnosti. Totiž v civilním životě se nám během takovéto nezávidění hodné chvíle děje to, že se naše vnímání a s tím spojená řeč stávají pomalejší a otupělejší. Jenže na jevišti musíme věci „vyříkávat“, tudíž i taková opilost je víc záležitostí těla, než mluvního aparátu. Pro mne zajímavý úkol. Nicméně jsem se tím, přiznávám, značně vylhala z jakéhokoliv pokusu o „čitý zpěv“. Vlastně jsem byla velmi vděčná, že mou první roli v Disku jsem si mohla užít bez jakéhokoliv trémy, neboť zrovna téhle prostitutce se všechno promíjelo. Zní to egoisticky a nepokorně, ale skutečně jsem měla možnost dělat absolutně cokoli (samozřejmě v rámci textu a dějového rámce), aniž bych pocítila jakéhokoliv omezení. Neměla jsem během zkoušení vyložení velkým problémem ji najít. Jen jsem nevěděla míru a asi jsem se i podvědomě bála být „moc“. Součástí jejího projevu byla i značně „oplzlá“ gesta – roztahovala nohy při otázce „Her Ludwig, pamatujete si mě?“ apod. Musela jsem se ale poměrně přemáhat, protože jsem se styděla. Hlavně před režisérem. Zhruba po první třetině zkoušení jsem však začala Olšovskému víc důvěřovat (nikdy

předtím jsem s ním nespoupracovala) a cítit se bezpečněji. V tu chvíli začala mít Kost jasnější obrysy a v takových zůstala až do derniéry.

Každopádně ona byla krásnou zkušeností, na kterou nezapomenu. Nemusela jsem být krásná - upřímně, měli jsme nějaké trable s kostýmní výtvarnicí, na mě zbylo z kostýmů to, co jiným nebylo, ale to právě bylo ono! Do hlavy jsem si místo natáček zapletla zmuchlané kousky toaletního papíru, make up vyřešila rozmazáním toho, co bylo ten den naneseo, a mohla jsem hrát! Uznávám, že mé začáteční pocity se nedaly srovnávat s těmi konečnými. Začala jsem „náš“ muzikál mít vsutku ráda. Důvodů bylo několik: scéna – jednoduchá kovová dvoupatrová záležitost; lehkost, transparentnost; přiznané zákulisí – všichni jsme seděli podél stěny se všemi přichystanými kostýmy a rekvizitami. Bylo to zkrátka od začátku do konce „naše“.

Takovou soudržnost jsme nezažili od prvního ročníku, kdy nás bylo patnáct a končilo nás deset.



Freulein Kost, Kabaret, foto Michal Hančovský

Máša, Čechov na Jaltě, John Driver, Jeffrey Haddow, Divadlo Disk

Já vím, že nejsem žádná krasavice.

Absolventské představení v režii Kristiána Kubáka bylo ze začátku velmi rozporuplné. Dvojice autorů John Driver a Jeffrey Haddow vytvořili text, který je směsicí Čechovových textů. V základu jde o to, že soubor MCHATU si přijede k Čechovovi na venkov pro novou hru. Já jsem hrála Mášu – sestru Antona Pavloviče Čechova, starou pannu, co se zamiluje do Ivana Bunina, vyzná mu lásku, on ji ale odmítne a ona se v závěru hry stěhuje do Moskvy. Nechtěla jsem, aby Máša byla na první pohled politování hodná stará panna, chtěla jsem v ní najít i něco, co by bylo třeba iritující. Aby probouzela někdy i dojem, že si za to může sama.

Scéna, kdy se Máša přiznává Buninovi, že ho miluje, je sama o sobě smutná a pro tuhle postavu velmi degradující. Uvědomuji si, jak křehká hranice je mezi pravdivostí a kýčem. Někdy je opravdu velmi lehké sklouznout ke schematičnosti a postavu vytvořit podle již známých stereotypů. Stará panna k tomu skoro vybízela. Snažila jsem se nechat šuplíky zavřené a opravdu pracovat bez jakýchkoliv předem daných okolností. Myslím, že výsledek nebyl k zahanbení. Mám jednu kamarádku už od první třídy, na kterou rodiče byli vždy velmi přísní. Navíc doma bylo všechno tabu – nahota, sexualita apod. Ta mi byla z části předlohou. V některých okamžicích jsem cítila, že bude Máša kousavá, až hystericky upjatá a někdy i zlá. A taková je i ta má kamarádka. Nemyslí to vyloženě špatně, takové chování je pro ni vlastně obranou. Založila jsem tedy Mášu na úsporných gestech, sekavé chůzi, lehké shrbenosti a povolené pávi. Vlasy jsem jí učesala do drdolu a nalíčila si tmavé obočí a velmi bledou tvář. Kostým - jednoduchá bílá halenka se stejnobarevnou skládanou sukni a bílými boty. Měl evokovat představu zdravotní sestry. Ona svého bratra tou láskou a péčí až dusí. Vymyslela jsem si, že Máša má vždy po ruce papírové kapesníčky, protože nesnese jakoukoliv špínu – a to zejména na sobě. Jako by se chtěla zbavovat toho „reálného“ a žít v tom svém láskou nenaplněném striktním světě. Na konci pláče s kufrem v ruce – tento obraz mě dojímá samotou, připadala jsem si jako dítě na nádraží, které neví, jestli tu svou maminku vůbec ještě někdy uvidí.

Jako ročník jsme si tohle představení užívali a rádi hráli. Tím pádem tam byla přesně energie, jakou k tvůrčímu procesu člověk potřebuje. Jednou se mi ale stala poměrně nepříjemná věc. Při scéně, kdy vyznávám Buninovi (Jakub Koudela) lásku, jsem mu skákala kolem pasu. Jakuba tenkrát v přívalu múzy napadlo, že by mohl se mnou jako spadnout na zem. Ale neřekl mi to, ani jsme to nikdy předtím nezkusili. Takže představení v plném proudu, já skáču na Bunina, Bunin padá na zem, já s ním a co se nestalo... Při pádu Kuba instinktivně skrčil jednu nohu, aby nepadal jako prkno, a kopl mě do stydké kosti. Mně se tak strašně zatmělo před očima, že jsem chvíli vůbec nevěděla, co se

děje. Naštěstí jsem pak v zápětí měla v roli plakat, takže se mi vlastně hodilo, že můžu alespoň svobodně brečet. Jakub se mi omluvil a už jsme nikdy pak na zem pro jistotu nepadali.

Někdy je přínosné zažít něco opravdového (kopanec na mysli nemám), co nám spustí emoce. Kdysi mi režisér Martin Dolenský řekl, že každou emoci, kterou zažiji, si mám zapamatovat. Že se mi to jednou bude hodit. *„Ať tedy herec bere ze života všechno, co život může dát, protože všechny dojmy, radosti, vášně, všechny zážitky, které jsou pro druhé jen obsahem jejich života, pro herce se mění v materiál jeho tvůrčí práce.“* (Lukavský, 1978, s. 54). Vzpomínám si, že někde v nějakém dokumentu vyprávěl Boris Rösner o tom, že se přistihl, jak na pohřbu vlastní matky hraje. Jak má pocit, že je vlastně na divadle. To je trochu strašidelná představa, ale možná, že díky tomu ten pohřeb zvládnul s určitým nadhledem. Kdo ví. Mám pocit, a možná se mýlím, že špatné momenty v životě jsou v herectví někdy trochu výhodou. Pokud s tím umíme správně pracovat.

„Herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých emocionálních vzpomínek. Kolik je not v hudbě? Jen sedm a dodnes nejsou jejich kombinace zdaleka vyčerpány. A kolik je v duši prvků, stavů, nálad a pocitů? Jistě víc než not v hudbě. Můžete se tedy spolehnout, že jich máte dost pro celý svůj herecký život. Hleďte jen, abyste znali metodické prostředky, jak čerpat z nitra emocionální materiál a jak jej skládat a kombinovat podle rolí do různých charakterů.“ (Lukavský, 1978, s. 51).



Máša, Čechov na Jaltě, foto Michal Hančovský

Inge Südel, Mučedník, Marius von Mayenburg, Divadlo Disk

Tu okurku nemusíš sníst celou! Jsi herečka.

Další z Diskových inscenací v režii Mikoláše Tyce. Hra se snaží odpovědět na otázku: „Co by se stalo, kdyby západoevropský křesťan hlásal svou víru tak naléhavě a radikálně, jako řada podobně uvědomělých stoupenců islámu? Páchal by atentáty a prolil svou krev ve jménu víry?“ Hlavní postavou je středoškolák Benjamin (Tomáš Havlínek), který z nudy začne číst Bibli. Postupně se pročítá k dalším a dalším pasážím, až začne být fanaticky posedlý tím, že všechno musí být tak, jak je tam napsáno. Postavy faráře (Jacob Erftemeier), matky (já), kamaráda (William Valerián) a hlavně jeho třídní učitelky (Andrea Daňková) se ho snaží zastavit, umírnit, ale neúspěšně. Udělá to až učitelka na konci, která si nohy přibije pomocí hřebů k desce stolu a dá tak najevo, že ona je tím „pravým“ mučedníkem.

Hrát matku téměř dvoumetrovému Tomáši Havlínkovi byl zážitek. Tady jsem bojovala poměrně dost. Režisér Mikoláš Tyc mi nabízel svoji představu. Je skvělé, že jeho režijní vedení spočívá spíš v tom, že člověka navádí lehce a nenásilně.

Ale já jsem nemohla najít ten správný klíč a navíc mi režisér řekl, že má být něco jako Jiřina Bohdalová ve Světácích. Vybavuji si jednu zkoušku, kdy se pedagogové přišli podívat, jak jsme pokročili. Bylo to přesně po prvních třech týdnech zkoušení. Klasicky jsme na to zapomněli a ještě nebyly hotové kostýmy, tak jsme „vyhrabali“, co bylo na učebně k mání, a to si oblékli. Po „projížděčce“ se mě někdo zeptal, jestli ta matka je také prostitutka?

Mikoláš mi jistě říkal i spoustu jiných charakterotvorných věcí; je zajímavé, jak často člověku v hlavě uvízne kusá informace. Později s hotovým kostýmem matky samoživitelky – měla jsem úzkou džínovou pouzdrovou sukni, koženou bundu a boty na podpatku, jsem snad jako prostitutka nevypadala. Hrát starší postavy je možná trochu nevýhodné. Já jsem to ještě vlastně neměla tak vzdálené realitě (například Anette Nesvadbová hrála v Kabaretu freulein Schneider, které přes padesát bylo rozhodně). Nevýhodné tvrdím proto, že člověk nechce „hrát stáří“, jde o to se nějak popasovat s tou daleko větší životní zkušeností. Ale opět si z toho беру to pozitivní: každá zkušenost dobrá. Nicméně postupem času jsme Mučedníka dotáhli do nějaké podoby. Trochu zvláštní byla scéna. Byla složena jen ze školních lavic v různých úrovních. My jsme během celého představení měli zůstat na jevišti. Bohužel tam byly nějaké křížové inscenace, takže se vždy dvěma spolužákům stalo, že celý večer neřekli ani slovo. Druhé role totiž byly jen kompars. To jsem jim skutečně nezáviděla, věčně nám bylo zima a sedět v Disku dvě hodiny na židli u lavice krev zrovna nerozproudilo. Navíc se jim z toho sezení a nic neděláním chtělo spát. To ve mně evokuje příhodu z prvního ročníku, kdy jsme

na jeden semestr měli Miloše Horanského. Jedné spolužačky se tehdy zeptal, proč sedí tak shrbená a nepřítomná. Odpověděla, že je ubitá. Ten úžasný člověk již pokročilého věku se narovnal, zhluboka nadechnul a burácivě jí odpověděl: „Ubitá?! Tak ona je ubitá! Únava je daň z nepozornosti.“ Když se cítím spavě, vzpomenu si na jeho slova, lehce se „profackuji“ a pokračuji dál. „*Když režisérova doporučení připadají herci neužitečně obecná, ať si je vyloží věcně. Ví-li, že to či ono nelze realizovat v nenáladě, ať má náladu. Jsou-li požadavky přehnané, ať splní, čeho je schopen...*“ (Krejča, 2011, s. 53).

K této roli jsem si udělala pomyslný průřez matkami z mého okolí, tu mou jsem též nevynechala. A začala jsem skládat takové leporelo. Někdy jsem byla příliš přísná, jindy zase moc dívčí. S režisérem jsme museli najít průsečík toho, že ona měla Benjaminu velmi brzo, tudíž bude spíš taková ta „kamarádkská matka“, ale pořád je to matka dospívajícího chlapce, který jí opravdu dělá starosti. Mně dělalo starosti to, abych to nepřeháněla, abych skutečně někde našla onen mateřský cit, který nemám, protože ještě nemám žádné potomky. Při čtených zkouškách mi to bylo daleko jasnější, v průběhu zkoušení se ale vynořovaly a zase zanořovaly nejrůznější schematizace a šuplíky s nálepkou „matka 1, matka 2...“. Tady mi skutečně velmi pomohl kostým – v pouzdrové sukni se chodí jinak, v upjatém drdolu má člověk také jiný pocit. Trochu jsem matku udělala upjatou, ale zase pokud byli kolem muži (a speciálně farář), měla lehce roztěkané pohyby. K Benjaminovi byla přísná, ale pořád to byla maminka, co svého syna zbožňuje nade vše. Myslím, že se mi to v závěru zkoušení a hlavně při reprízách podařilo. Měla jsem ji ráda a ona se tomu nebránila. Několik měsíců v Disku žila.



Inge Südel, Mučedník, foto Michal Hančovský

Varvara, Bouře, Alexandr Nikolajevič Ostrovskij, divadlo Disk

Láska je to jediné, co nás může zachránit v tomto slzavém údolí. (Michal Pavlata)

Poslední z Diskových inscenací. Režisér Pavel Ondruch od začátku chtěl velmi stylizované kostýmy. Kluci měli různé barevné těsnější kalhoty, zvláštní košile, já s Martou Dancingerovou jsme měly také dost bláznivé šaty. Jediný, kdo byl vlastně nejvíc civilní, byla ústřední postava Káti Kabanové, kterou hrála Anette Nesvadbová. Líčení bylo také dramatické, Káťa nic, já bělobu, černou paruku a široké obočí tak, že jsem vypadala jako postava z japonské digitální hry. S dírou v kostýmu na břicho a barevnými punčocháči. Prosím, nesnižuji ničí tvůrčí práci na této věci, jen když si na to vzpomínám zpětně, vybavují se mi právě tyto fragmenty.

Pavel Ondruch chtěl, abychom dlouho četli. Myslím, že to tehdy bylo něco okolo deseti dnů za stolem. Dokázal o této hře mluvit velmi zaníceně a vtáhnout nás do jeho lehce patetického výkladu. Nejdřív jsem moc nevěděla, jak na Varvaru. Byla to dcera Kabanové, vdovy po bohatém kupci, sestra Tichona a později i přítelkyně Káti Kabanové a její spojenkyně. S tou větší mírou stylizace přichází i otázka, jak se v takovém kostýmu budu pohybovat, co mi o postavě řekne takto silné líčení, proč to asi dělá atd... To je právě to dobrodružství. Velmi mě proces hledání baví a když pak skutečně kostým dostanu, najednou mám pocit, že teprve tehdy je moje postava kompletní. To tedy nevylučuje, že na ní stále zůstává práce jako „na kostele“, ale mě osobně kostým většinou výrazně pomůže. I když si říkám, že bych to měla zahrát i v pytlí od brambor. To ano, ale opět v pytlí od brambor se budu cítit jinak a jinak se pohybovat než např. v přiléhavých šatech či pánských kalhotách.

„Mívá se obyčejně za to, že detailní scénickou výpravou, zvuky, a jinými režijními efekty chceme především ohromit diváka v hledišti. Ale jsou to důležité povzbuzující prostředky také pro herce. Pomáhají mu soustředit pozornost na to, co je na scéně, vytvářejí mu příznivou atmosféru, která osvěžuje emocionální paměť a nutká k prožívání... Dekorační, zvukové a jiné scénické prostředky jsou tedy povzbuzujícími činiteli pro náš cit. Na nás je, abychom se uměli na scéně dívat a vidět, oddat se vlivu prostředí a reagovat na všechno, co nás obklopuje.“ (Lukavský, 1978, s. 52).

Nezáleží mi na tom, jestli v tom kostýmu vypadám hezky, ale záleží mi na tom, že existuje, že zkrátka je. Vzhledem k tomu, že se ale kostýmní zkoušky dělají těsně před generálovým týdnem, musím si často vystačit se svou představou, popřípadě najít něco „jako“ ve svém šatníku. To také dělám. Ale když to pak přijde, já se obléknu a nalíčím podle představ výtvarníků, tak se z černobílé fotografie stává barevná. Nesmírně mě baví být někdo zcela jiný. Neohlížím se na to, zda mi to sluší, protože to by do divadla patřit nemělo. Důležité pro mě je, jestli je to skutečně úplné.

Tuhle historku sem přikládám jako důkaz toho, jak kostým a scéna může herce i pozlobit. Scéna Bouře byla vlastně jedno velké molo, které se ve své nejvyšší části tyčilo tak 1,8 m nad zem. V určitém momentu jsem se měla zatočit, říct krátkou větu a ve tmě se odebrat do zákulisí. Měla jsem na očích sluneční brýle. Zatočila jsem se, řekla jsem krátkou větu, načež se zhaslo a já hledala cestu do zákulisí. Schody do zázemí nebyly značené reflexními páskami. V pokleku jako rak jsem nohama nahmatávala cestu do bezpečí, když v tom jsem najednou byla na zemi. Spadla jsem z té výšky dolů, kde byla jen aluminiová fólie a kde jsme hráli, že je to řeka, do které pak skočí hlavní hrdinka Káťa. Netušila jsem, na které straně jeviště jsem, jediný opravdový strach jsem měla z toho, že mám přetočenou paruku a že až se rozsvítí, tak budu muset asi předstírat, že plavu, nebo se potápím, což by na dřevěné podlaze, pokryté fólií, šlo špatně. Dopadlo to tak, že Anette Nesvadbová mi naštěstí odněkud podala ruku a vtáhla mě dovnitř. Byla jsem jí moc vděčná. Od té doby tam byly reflexní pásky na schodech, na zemi i na rozích stěn.

Varvara byla v mých představách Ivana Chýlková v kresleném filmu od Burtona. Jevištní realita pak samozřejmě byla umírněnější než tato psychedelická představa, ale i tak mě bavilo, že byla jiná. Její silné líčení i výrazný kostým byla revolta! Revolta proti systému, světu, ve kterém nechtěla žít. Najednou se to vše skládalo dohromady. Na konci Varvara odjíždí s Kudrjašem pryč z města. Je odlíčená, bez paruky a bosá. Tohle byla ohromná příležitost si tu postavu naprosto rozdvojit: čím víc byla civilnější v závěru, tím víc mohla být divná v průběhu hry.

Celá inscenace neměla moc kladných reakcí, tudíž ani já do teď nevím, jestli se mi Varvaru podařilo uchopit nějak správně, anebo ne. Já mám u sebe takový „kontrolor“, že když v průběhu hraní nemyslím na to, co se děje okolo, v hledišti, jaká bude další replika apod., tak to nebývá zlé. Bohužel sama k sobě objektivní být nedokážu. Ostatně, umí to někdo?



Varvara, Bouře, foto Michal Hančovský

III. Po škole

Jak jsem se na DAMU cítila v bezpečí! Byl to pro mě po ty čtyři roky domov. Zní to pateticky, ale z praktického hlediska to tak skutečně bylo. Trávila jsem v té instituci tolik času, že bylo zapotřebí tam mít svůj hrneček, oblečení na převlečení, deku a kartáček. A když má někde kartáček své místo, znamená to domov. Čím víc se blížilo Koulení, tím víc se zvětšovala úzkost a strach z neúspěchu. Varianta, že člověk věnuje čtyři roky svého života studiu a pak tu práci nemá, byla příliš blízko. Často jsem se přistihla v myšlenkách na své kolegyně. Občas se mi vloupaly do mysli i pocity zneuznání. Když jsem tohle sdělila mé sestře, rozčílila se a řekla mi, že takhle přesně smrdí začínající konec. Tak jsem ji poslechla a začala se na věci dívat pozitivněji. Občas to stálo velké sebezapření.

V březnu 2015 se ozval Pavel Khok z Městského divadla v Mladé Boleslavi, jestli bych nechtěla hostovat v představení Chaplin s Matoušem Rumlem v hlavní roli.

Vzala jsem to. Následně na to mi bylo nabídnuto angažmá.

Chaplin, Joan Barryová, Lenka Smrčková, Pavel Khek, Městské divadlo Mladá Boleslav

To hekání zesil!

V Mladé Boleslavi jsem dostala několik hezkých příležitostí. V již zmíněné hře ztvárňuji postavu Joan Barryové, milenky Charlese Chaplina. Je trochu bláznivá, hodně pije a je to hysterka. Poměrně široké pole působnosti. Joan skutečně existovala. Snažila jsem se o ní dozvědět co nejvíc, ale bohužel mnoho informací nebylo k mání. Věděla jsem, že se v mládí pokoušela hrát, ale neúspěšně. Trpěla nějakou psychickou poruchou, zřejmě by se dnes asi řeklo bipolární. A navíc Chaplina obrala o velký „balík“ peněz na dítě, které s ním údajně měla. Dítě nebylo jeho, ale v té době v Kalifornii nebyly požadovány krevní testy jako důkaz otcovství.

Při tvorbě této role jsem hodně vycházela z Pavla Kheka. Věděl přesně, co chce a jak mně k tomu navést. Pavel je bývalý hokejista a nutno říct, že zkoušení s ním sportovního ducha nezapře. Je to nesmírně energický člověk (někdy se až bojím, aby mu v hlavě nepraskla nějaká cévka) a taková dávka energie je velmi nakažlivá. Pokud jsem něco udělala špatně, resp. jemu nevádí chyby, ale lajdáctví, tak mi to dal patřičně najevo. Hodně dlouho jsem se trápila tím, že je na mě občas „zlý“, že na zkouškách křičí... Až jsem to pochopila! Jsme na ledě! Když uděláte chybu, jdete na střídačku. Na ledě ze sebe musíte vydat maximum a pak můžete odpočívat. Docela mě tohle poznání osvobodilo od zbytečných slz.

Postava, kterou v téhle hře ztvárňuji, je tragikomická. Většinou to dělám tak, že se snažím si u každé postavy v hlavě vybavit někoho, kdo by to uměl zahrát. Většinou to bývá Ivana Chýlková anebo Meryl Streep. Je pravda, že jednu z nich jsem na divadle viděla podstatně víckrát. A Meryl to nebyla. Ovšem jedno mají tyhle dvě herečky společné: autentičnost projevu, schopnost se převtělit téměř do kohokoliv a také jistou dávku odstupu: *„Přestože Meryl Streep oplývala osobitou krásou, nikdy jí nepřipadalo, že by se hodila na roli divadelní naivky. Vlastní nejistota jí hrála do karet. Namísto toho, aby se uvelebila v tradičně ženských rolích, mohla roztáhnout křídla a proměnit se v cizinku, třeštidlo nebo úplně obyčejnou dívku. ...Nebyla klasickou kráskou ve stylu Elizabeth Taylorové ani typem holky od vedle jako Debbie Reynolds. Byla vším a zároveň ničím – chameleon.“* (Schulman, 2016, s. 15).

Takže bude to znít asi směšně, ale já si prostě vždycky snažím představit jednu z nich na mém místě a animuju si je v hlavě. Jedno z hereckých cvičení Michaila Čechova popisuje toto: *„Vytvořte si postavu a nechte ji žít svým vlastním životem. Po nějaké době začněte do tohoto života zasahovat otázkami a příkazy. „Ukaž mi, jak si sedáš? Vstáváš? Chodíš? Sestupuješ nebo stoupáš po schodech? Zdravíš se s přáteli? A tak dál. Je-li život postavy na vás příliš nezávislý a postava tvrdohlavá (což se*

stává často), změňte žádosti v rozkazy. Pokračujte s otázkami a příkazy psychologické povahy: „Jak vypadáš, když jsi zoufalý? Když jsi šťastný? Přivítej srdečně svého přítele. Setkej se se svým nepřítelem. Buď podezřivý, zamyšlený. Směj se. Plač.“ (Čechov, 1996, s. 30). Možná, že to je vlastně ono, jen má ta postava konkrétní rysy a je to vlastně taková představa na druhou. Zřejmě si tím ze začátku zkoušení usnadňuji bádání.

V případě Joan jsem tedy „přivítala“ Ivanu Chýlkovou. Možná je to podvědomá potřeba odstupu. Ten je podle mě velmi důležitý, protože umožňuje lehkost. Nelíbí se mi, když je herectví příliš zatěžkané, protože pak je to křečovitě. „*Jde o to, aby herec byl na jevišti přítomný, aby existoval jako postava. Sama sebe nehraje herec nikdy, žádný autor není tak geniální, aby se mu podařilo v určité figuře vystihnout herce XY. Jde nám o schopnost přetvořit se v postavu, ale neztratit se v ní.*“ (Krejča, 2011, s. 47). Zpět tedy k mé „metodice“ (prosím brát skutečně s velkou rezervou, v této chvíli jsem rudá v obličeji, na papíře to vypadá snad ještě hůř, než když se to snažím někomu verbálně vysvětlit), když už tu představu mám, začne mi třeba ta Ivana v té hlavě hrát. Já jsem vlastně v bezpečí, protože ona mi pomáhá. V určitý moment, většinou to ani nepostřehnu, zmizí. A já pokračuju sama. Postavy jako je Joan nebo třeba freulein Kost z Kabaretu, jsou pro mne asi nejvíc zábavné. A to proto, že téměř nemají hranice. Zjistila jsem, že čím více je daná postava vzdálená mému vlastnímu charakteru, tím lépe se mi hraje. Už na škole jsem často dostávala prostitutky, staré panny nebo ty, které zkrátka nemají v lásce štěstí. Trochu mi chybělo, že jsem nedostala příležitost zahrát si něco romantického, někoho, koho má někdo skutečně rád. V publikaci o hercích a herectví jsem našla velmi zajímavou pasáž o autostylizaci. Zejména mě zaujala informace o nosu: „*Na odpovídající autostylizaci má samozřejmě vliv nejenom cítění v abstraktním slova smyslu, ale i to, jak se daný člověk cítí vzhledem ke svým fyzickým předpokladům, tedy jeho „psychofyzické“ dispozice. Z tohoto hlediska hraje při autostylizaci úlohu všechno, co se týká přirozenosti chápané jako souhrn toho, co je člověku od přírody dáno: nejenom například temperament, ale zejména jeho věk, včetně toho, že tento člověk (tento herec) má třeba nápadný nos nebo zvlášť krásné ruce. Z konkrétní autostylizace podpořené oblečením, účesem a u žen líčením je pak vždycky patrné, jak je člověk schopen vyrovnat se s tím, co může být bráno jako jeho handicap. Je snad jasné, že nejde jen o tělesné handicap, ale i o nejrůznější duševní komplexy.*“ (Vostrý, 2014, s. 62). Uvědomuji si stále víc a víc, jak je pro herce důležité sebe přijetí a schopnost vidět sebe sama s nadhledem. Já například právě ten nos, o kterém mluví pan profesor Vostrý, mám. Narodila jsem se s knoflíkem, zemřu se skobou. Když mi bylo třináct let, má postava včetně hlavy byla zvláštně nesourodá. Ani žena, ani dívka, ale jedna dominanta se již tehdy začala hlásit o slovo. Můj „nusus externus“ se postupem let začal zvětšovat a křivit do podoby skoby, kliky, židovského nosu apod. stejně tak, jak to měl můj makedonský dědeček.

Kdysi se mě jeden rodinný přítel snažil v mém mindráku utěšit slovy: „Neboj, k tomu ti doroste hlava.“ Nedorostla.

Člověk často chce to, co nemá. Časem jsem si začala uvědomovat, jak vlastně jsem za takové „potrhlé“ role ráda. A také postupně s přibývajícimi zkušenostmi se pro mě stala každá role úkolem, nehledě na to, jaký charakter má mít. Herectví je jedno velké dobrodružství a je lepší přistupovat pozitivně k jakékoliv roli, protože negativní postoje člověka akorát vyčerpávají.

„Kolik autorů tvrdilo, že postava se jim při psaní vymkla z rukou a začala žít jakoby svým vlastním, na autorovi do značné míry nezávislým životem! V herectví je tento fenomén ztotožnění se ztvárňovanou postavou a závislosti postavy na svém původci obsažen v krajní podobě. Mluvíme také o ztělesnění nějaké postavy – a máme přitom na mysli ztělesnění určité představy, kterou si herec sám či ve spolupráci s režisérem vytvoří obvykle na základě nějaké textové předlohy. Vytváření této představy je postupné a sama představa se postupem toho „ztělesňování“ proměňuje: to, co herec na jevišti nebo před kamerou dělá, není pouhou ilustrací čehosi na herci nezávislého, ale výsledkem osobního nasazení, zahrnujícího všechny vědomé i nevědomé „složky“ jeho bytosti. Hovoří se také o převtělení do někoho druhého, jehož původně zcela fiktivní existence nabyla díky herci reálnou podobu. Aktivní dialog, který v procesu „převtělování“ herec s tímto fiktivním druhým vede, je do značné míry vždycky hercovým dialogem se sebou samým, s jeho vlastními, do té chvíle třeba jemu samému skrytými možnostmi. Mezi hercem a jeho výtvořem, který můžeme nazvat hereckou postavou, je vzhledem k jejich fyzické totožnosti nesmírně obtížné rozlišovat; proto je také tak nesnadné oddělit při hodnocení hercových výsledků jeho umění od jeho osoby (se vším, co nám na ní může být příjemné nebo nepříjemné). Pokud jde o vlastní vztah herce k této postavě, herec existuje na jedné straně uvnitř své postavy (tím, že ji ztělesňuje, převtěluje se do ní), na druhé straně zůstává přece jenom mimo ni (protože postavu jako svůj výtvoř nějakým způsobem staví a své chování, které je mu pro vytvoření postavy materiálem, vzhledem k danému záměru stylizuje, řídí a také při reprízách kontroluje); je v ní, ale současně na ni jistým způsobem jakoby zvenku nahlíží. Zkrátka herec, který vytváří postavu, touto postavou současně je i není: stojí zvláště na začátku procesu jejího vytváření často dokonce proti ní a teprve postupně s ní jakoby splývá; přitom ji způsobem svého hraní v některých případech dokonce odsuzuje...Herec používá sám sebe, činí sám sebe nástrojem k vytvoření obrazu, který má samostatnou platnost a hodnotu, totiž platnost a hodnotu uměleckého obrazu jako něčeho, co je výsledkem jeho umění.“ (Vostrý, 2014, s. 89). Profesor Vostrý hovoří o tom, že pokud je postava hercem uchopena správně, k čemuž je důležitá i zkušenost, pak to, co divák vidí a obdivuje je právě ta postava, nikoli herec jako člověk/osobnost. Tudíž je postava od herce samotného oddělitelná. Já to osobně na sobě pozoruji velmi často. Pokud se mi podaří danou roli ztvárnit tak, aby nejen režisér, dramaturg, ale i já byli spokojeni, pak jsem na jevišti jako oddělená entita od sebe

samé. Záměrně s plným vědomím. Vostrý uvádí příklad z knihy O herecké technice od Michaila Čechova: „*Když ztělesňujete postavu na jevišti, používáte své city, hlas, své tělo a jeho pohyby. Je to jakýsi „stavební materiál“, z něhož ono umění, tedy skutečný umělec ve vás, vytváří jevištní postavu. Jakmile se umění tohoto „stavebního materiálu“ zmocní, začnete pociťovat, že stojíte vedle tohoto materiálu, nebo spíš nad ním.*“ (Vostrý, 2014, s. 90). Čechov sám uvádí termín „vyšší já“ a pokračuje: „*...tedy nad všedním já. To proto, že se nyní ztotožňujeme s tvůrčím, vyšším já, které převzalo aktivitu. Ale vy si uvědomujete jak toto vyšší já, tak i své obvyklé všední já, neboť obě ve vás existují zároveň, jedno vedle druhého* (všimněte si, jak uvádí „jedno vedle druhého“, herec a jeho postava jsou tedy vedle sebe, nikoliv „v sobě“, pozn. autorky). *Když tvoříte, je vaše já jakoby rozdvojeno a vy jasně rozlišujete různé funkce jeho podob.*“ (Vostrý, 2014, s. 90). V ideálním případě vás tedy vše během hry na jevišti překvapuje a tím překvapujete kolegy i diváky, jak tvrdí Čechov. Uvědomuji si, že tento „ideální případ“ je velmi vzácný. Snažím se každé představení hrát jako kdyby poprvé, ovšem sklouznout k rutinérství je tak snadné! Vzpomínám si, že když jsem poprvé hrála s kolegy, kteří pro mě do té doby byli někde vysoko nade mnou v mých představách, tak mě překvapily před představením reakce typu: „Ach jo, tak zase špíl. Tak ať je to hlavně brzo za námi.“ Do té doby zbožštělé imaginace hodně tvrdě narazily do zdi. Na druhou stranu těžko soudit, někdy se zkrátka člověku nechce do práce, ať je jakákoliv, třeba právě v divadle. Nedávno jsem měla scénické čtení v Mladé Boleslavi. Jednalo se o hru Iluze od Ivana Vyrypajeva. Jako na potvoru jsem ten den dostala chřipku, která se u mě projevuje nekontrolovatelnou rýmou a intenzivním slzením očí. Tentokrát mi ale slzelo jen jedno, tak jsem si říkala, že ten text přečtu tím druhým. Vysmrkala jsem se „do zásoby“ a my začali číst. Bohužel jsem měla tu smůlu, že moje postava, mimochodem také Sandra, měla na začátku celých pět stránek monologu. I když jsem se snažila, už ten úvod zněl zhruba takto: „*Dobrý dend, chtěla bych vám pobýprávéť o jednom banželském báru...*“ Netrvalo to ani pět minut a můj nos se přihlásil o slovo. No, co, že to se stává... Tak jsem tuhle krásnou hru notně prokládala širokou škálou troubení, až konečně byl konec. Při děkovačce a klanění mi málem vypadly oční bulvy na forbinu před diváky. Nakonec tedy „se ctí“ dočteno, ovšem musím uznat, že mi v tento den ona památná věta „Ach jo, zase špíl“, zazvonila v uších nesčetněkrát.

Vrcholem bylo, když mi pak jeden z diváků přišel poděkovat za to, jak mě celý ten příběh dojímal.

Cecílie, Jak je důležité míti Filipa, Oscar Wilde, Městské divadlo Mladá Boleslav

Vítr!

Opět v režii Pavla Kheka. Ten tuhle výborně vypointovanou konverzační hru „vykuchal“ a postavil naprosto bláznivě. Už samotná scéna a kostýmy jsou pojaté velmi křiklavě. Tahle hra se líbí především méně náročnému publiku. Pravděpodobně to byl od divadla záměr, aby přilákaly především školáky. S kolegy Matoušem Rumlem, Alešem Petrášem a Hanou Marií Marouškovou si inscenaci velmi užíváme. Hrajeme si s tím a zlobíme se navzájem. Kdyby se dávaly pokuty za nepatřičný smích na jevišti, byli bychom všichni zadlužení.

Cecilii jsem pojala trochu jinak. Pavel Khek nechtěl, aby to byla taková ta naivní křehká dívka. Tak jsme jí udělali o poznání zemitější. Chodím a jedním trochu více jako kluk. Tady se mi žádná herečka neukázala, ale vycházela jsem hodně ze sebe a svého chování, které je často zbrklé, neuvážené, naivní. Řekla bych, že můj projev vzhledem k mé barvě hlasu ani moc křehký být nemůže. Často se mi stává, že chraptím. Když jsem se během zkoušení Chaplina, kde kromě Joan Barryové hraju i novináře, zeptala, zda ti žurnalisté jsou ženy, Khek mi odpověděl: „No, s tvým hlasem určitě ne.“ Je to můj pracovní nástroj, který mi bohužel někdy moc nepomáhá. Už se snad konečně začínám učit ho správně používat, protože musím pracovat s tím, co je mi dáno. Čili Cecílie je zbrklá, lehce hubatá dívka s hrubším hlasem. Hana Marie Maroušková zas slečně Fairfaxové propůjčila sex appeal a zvláštní krutost. Takže se tam tak doplňujeme. Scéna plná rudých květů anturií, umělého trávníku a houpačky tvoří zvláštní kombinaci na hranici kýče.

Při vytváření Cecílie jsem vycházela hlavně z jejího vztahu k okolním postavám. Svého poručníka, strýčka Jacka, má ráda a často ho šibalsky popichuje. Zároveň je ale nezkušená v lásce a prahne po „zkaženém člověku“, tedy Filipovi. Toto jsem vnímala jako klasickou potřebu mladé dívky po dobrodružství a nebezpečí. Ke své vychovatelce slečně Prismové má značně otrávené a odmítavé postoje. A slečna Fairfaxová? Tak tam je to velmi o nějaké ženské energii a řevnivosti. Domnívám se, že v tomto případě stačilo být přítomná, pohotová a zbytek už byl jen v textu. Slovní obraty typu: „Nevýslovně by mě zarmoutilo, kdyby vám to způsobilo nějaká duševní nebo tělesná muka, ale musím vás upozornit, že Filip se zřejmě po té včerejší nabídce rozhodl jinak!“, stačilo „jen vyřikávat“. Pro mne bylo asi nejdůležitější, že jsme si s Khekem na začátku pojmenovali, že to nebude naivka, že je to zkrátka dívka vychovaná v dobrém prostředí, ale je drzá a rozpustilá. Neméně důležité je také to, co krásně pojmenovala Jaroslava Adamová v jednom z Diskových čísel, a sice že jí velmi pomáhá, když partneri s hercem, který je lepší než ona. Že ji to motivuje k většímu výkonu. A to se stalo i zde. S Matoušem Rumlem jsem se potkala již při Chaplinovi, ale zde jsme měli možnost většího

kontaktu. A to mě nenechalo ustrnout. Hraje se s ním výborně, je to jako neustálý ping – pong, je potřeba velmi se koncentrovat, aby pomyslný „míček“ nespadol ze stolu dolů. Pak se děje to „tady a teď“, ta magická jevištní realita se stává hmotnou a hmatatelnou.

Konverzační drama pro mě bylo výbornou přípravou, jak se naučit text vypointovat a reagovat rychle a bryskně.



Cecílie, Jak je důležité mít Filipa, foto Petr Veselý

Kordélie, Král Lear, William Shakespeare, Městské divadlo Mladá Boleslav

Předešlím žena!

Údajně Shakespearovo vrcholné drama. Téma, co se stane s člověkem, když rozdá veškeré své jmění a lidé se k němu obrátí zády. Na začátku trochu jako pohádka Sůl nad zlato. Král Lear se ptá svých tří dcer, která ho má nejvíce ráda. První začne nejstarší Goneril, pak je Reagan a nakonec Kordélie. Ta je ze všech tří sester nejčistší a nejvíc pravdomluvná. Řekne otci, že ho má ráda tak, jak je její povinnost, ne víc, ne míň. Na to konto ji otec vyžene ze svého království. Kordélie se pak vrací, když se Lear zblázní. Sedí u něj, když je téměř na smrtelné posteli. A jde s ním také do vězení. Na konci, když Goneril otráví Reagan, přináší Lear v náručí mrtvou Kordélii, kterou někdo ve vězení oběsil. Nakonec i sám Lear umírá.

Hru si vybral Pavel Khek, v té době již jako kmenový režisér Městských divadel pražských. Pracovali jsme s překladem od profesora Martina Hilského. Mně připadla role Kordélie. Jen upozorňuji, že v jedné z konečných replik říká Lear: „Měla vždycky tichý a něžný hlas, který tak sluší ženám.“ Tady jsme už na čtené měli problém. Hlavně jsem v září, kdy jsme začali, dostala zánět hrtanu a hlasivky se odporoučely, takže můj hlas nejenže nebyl něžný, on nebyl žádný. Po třech dnech klidu a base Vincentek jsem se vrátila do původního stavu a mohli jsme začít. Moc složitá jsem to neměla, jelikož Kordélie řekne pár vět na začátku, pak ji vyženou a přichází až ke konci. Rozsah ale není vše. Pavel po mě chtěl nějakou pevnost, zároveň ženskost a křehkost. Obecně hledání „ženskosti“ byl jeden z mých hlavních úkolů sezóny 2016/2017. Snažila jsem se tedy si představit takovou v něčem až Johanku z Arku a doslova ji „vecpat“ do několika replik. Byla jsem vděčná, že si mohu takovou roli zahrát, že mi ji Pavel dal. Byla to konečně ta čistá duše, kterou nejdřív nenávidí a pak velmi milují. Vycházela jsem ze sebe, evokovala jsem si nejrůznější situace, kdy jsem byla postavena před nějaké důležité rozhodnutí a byla nucena říct nepříjemnou pravdu. Pevnost, hrdost, neoblomnost a láska na začátku, pak lítost nad otcem a soudržnost, síla, obětování. Těch pár zkoušek jsem si užila, celou dobu zkoušení s námi byl Václav Kořínek, hudebník, který si vyrábí nejrůznější kuriózní hudební nástroje. Ten to ozvučoval. Na jevišti živá hudba, která vychází z toho, co se tam děje, to bylo neuvěřitelné. Mně osobně to značně pomáhalo při „stavění“ Kordélie. Jako by hudba rozehvívala i ty nejmenší částičky mého těla. Na zkoušení scény, kdy se blížím ke králi, který v našem podání ležel na železné kostce jen v nemocniční košili, pan Bucháček, představitel Leara, chyběl. Rekvizitáři mi dali pro představu míč, který byl přikrytý spacákem. Tak jsem si v duchu říkala: „Jo, tohle bude těžký. Hlavně se Sandro, prosím tebe, nesměj.“ Prvních pár kroků jsem měla namále, jenže pak Kořínek začal hrát na něco, co vypadá jako violoncello s jednou strunou, a mě šel mráz po

zádech. Najednou mi bylo úplně jedno, že bych s hlavou pana Bucháčka mohla hrát míčové hry. Muzika mě vtáhla do děje a já jsem nemusela nic, všechno se tak nějak dělo „samo“. Dokonce jsem se rozplakala. Nad dekou a míčem. *„Není třeba věřit, že židle jsou stromy či skály, máme věřit jen opravdovosti svého vztahu k zástupným předmětům a chovat se k nim: jako by to byly stromy či skály.“* (Lukavský, 1978, s. 28)

V ten den jsem cítila, že jsme se skutečně posunuli dál. Omámená tím krásným pocitem jsem se na téhle vlně vezla až do premiéry. Vždy, když jsme tuhle scénu projížděli, „najeť“ mi ten hudební prvek do žil a já jen byla. Pak to přišlo. Zlomvazky, kopance, nervózní úsměvy. Tři dva jedna a... za chvíli bylo po premiéře. Uf.

Nerada se po premiéře ptám diváků, kamarádů na jejich dojmy. Za prvé jsou věci tak nějak vyhrocené a za druhé ani já nejsem ve stavu, kdy bych si cokoliv z výtek nebo případných pochval mohla něco příčetně vzít za své. Ovšem po čtrnácti dnech od premiéry jsem se setkala se svým kamarádem, hercem, který mě vlastně dost jasně naznačil, že tohle asi nebude úplně má nejlepší role. Bez svého obhajování či urážení jsem se snažila pochopit, co bylo špatně. Dva měsíce jsem visela očima na režisérovi. Snažila se najít společnou cestu. A najednou jako by se ty cesty minuly. Mohla jsem se mýlit já, Pavel, i tenhle kolega. Je to čistě subjektivní záležitost, těžko soudit, kdo má pravdu a kdo se mýlí. Každopádně k přemýšlení to rozhodně bylo.

Kritik Senohrábek se pak vyjádřil zhruba v tom smyslu, že slečna Černodrinská se, přes svůj talent (to bylo od něho shovívavé), naprosto minula s rolí.

Tak a co teď s tím? Jakým způsobem zpracovat takovou informaci o sobě? Může mi to něco dát? A jestli, tak co?

Učím se být k sobě „sportovně kritická“. Přiznávám, že mi Kordélie zas tak k srdci nepřirostla, ovšem snažím se jí dát vždy maximum ze sebe. Třeba je v mém podání špatná, nebo jiná, než jaká je obecná představa, je ale moje. Budu se jí tedy s čistým svědomím snažit rozvíjet dál. A třeba to budu zkoušet jinak. Uvidíme.

Závěr

Napodobovat či prožívat? Nebudu zabíhat do širších teoretických nebo obecných záležitostí. Nemůžu mluvit za ostatní. Nemám ani tolik zkušeností, abych si mohla dovolit cokoli zobecňovat. Herectví je asi opravdu bezedná nádoba, těch možností a barev je obrovské množství. Záleží velmi na tom, o jakou postavu se jedná, jak je stylizovaná, jaký je režisérův záměr apod. Vždy mě bavilo pozorovat lidi (až tak, že mi často matka musela říkat, ať aspoň zavřu pusku, když mě ten daný člověk v tramvaji tak uhranul), určitě si od nich „půjčuji“ spoustu vnějškových charakterizací. Až chorobně mě fascinuje pozorovat, jak se tito lidé pohybují, jaké mají postavení těla, jak mluví, jestli mají vady řeči. Dotvářím si pak v mysli příběhy. Že ten pán bude pravděpodobně instalatér, který se nejvíc těší na to, až pojedou o víkendu na automobilové závody. Že ta paní s patrovou frizúrou bude nejspíš kadeřnice nebo cukrářka, která si včera trochu přihnula s holkami, když se vracela z kurzů tantry pro pokročilé. Tohle vydržím dělat libovolně dlouhou dobu v MHD.

V souvislosti s psaním této práce mne mimo jiné zaujalo, že profesor Vostrý uvádí vymezení: od sebe nebo od masky? Srovnává tak přístup dvou velkých herců Jeana Gabina a Laurence Oliviera. Zatímco Olivier byl v každé roli někým naprosto jiným – dokonalé líčení, kostým apod., Gabin líčení nesnášel, jeho role stárly s ním, s jeho zevnějškem. *„Zatímco Gabin neskrývá „pod maskou“ postavy sám sebe, Olivier jako by se schoval za masku šíleného doktora (doktor Szell ve Schlesingerově filmu Maratónec, 1976, poz. autorky) nebo Richarda. Zatímco Gabin tvoří postavu často pomocí chování vycházejícího z jeho vlastních dispozic a civilních způsobů, Olivier se rád proměňuje v někoho i fyzicky – pokud to jenom jde – jaksí zásadně odlišného, jímž jakoby se na nějakou dobu skutečně stal. V obou případech jde tedy o nějakou míru a způsob ztotožnění, které má v každém z obou případů ovšem odlišnou povahu. V obou případech jde ale také o nějakou míru náhledu na postavu, který se u Gabina dá jen těžko nazvat odstupem a projevuje se jen velice jemnými, ale o to důležitějšími změnami základní stylizace, zatímco u Oliviera máme co dělat s tvořením masky takříkajíc v původním smyslu.“* (Vostrý, 2014, s. 98). Autor také uvádí další herce, kteří se tvorbou Olivierovi podobají – Anthony Hopkins, Leonardo DiCaprio či již zmíněná Meryl Streep.

Pokud bych měla mluvit za sebe, je mi bližší způsob Olivierův. Nemám samozřejmě tolik zkušeností, takže toto tvrzení může působit troufale a neuvědoměle, ale zpozorovala jsem na sobě, že skutečně maska a kostým jsou pro mě ve finální fázi rozhodující. Převtělovat se na divadle do jiných osob a spolu s tím měnit celkový fyzický vzhled je něco, co mi je vlastní (skutečně pouze na divadle, v osobním životě žádnou takovou potřebu nemám). Opět záleží na tom, jakou postavu člověk hraje. Pokud se jedná vyloženě o charakter (v mém případě jasně vymezené prostitutky, staré panny, hubaté holky), pak je i ona stylizace přímočařejší, zatímco v případě heroin (Kordélie, Johanka z Arku,

Káťa Kabanová apod.) nejsou rysy postavy (a mám na mysli vyloženě fyzické) tolik odlišné/kuriózní, pokud není režijní záměr vyloženě stylizovaný. Nerada bych se pouštěla na tenký led úvah, co je lepší a co horší. Myslím, že jakýkoliv způsob, pokud vede ke zdárnému uvěřitelnému konci, je správný. Každý z herců má jinou povahu, temperament, pochází z jiného sociálního prostředí, tudíž i přístup ke zkoušení a „stavění“ postav bude jiný.

Domnívám se, že vůči tématu mé práce se nelze jasně vymezit. Pro mě během zkoušení není podstatné, jestli teď v tuto chvíli prožívám, či jsem napodobila sousedku. Jde mi spíš o jakousi soudržnost, o určité divadelní vnímání, dalo by se zjednodušeně říct: o bytí na jevišti. Občas se setkávám s nepochopením hercova povolání. Herečky jsou mezi sebou často soutěživé a nepřejícné, což je škoda, neb si tím zbytečně berou čas, který by mohly využít například k rozvíjení svých schopností. Místo aby inscenace držela pohromadě jako celek, stává se, že díky intrikám typu: „Musím být vepředu, sedí tu režisér z Národního, hraju na něj,“ se ten celkový útvar rozdrobí a pak můžete hrát jako „o zlatou tělku“ a stejně tam cosi fungovat nebude. Nejen já se měním v postavu, ale okolo kolegové jsou někým jiným, jsem v jiném prostředí, v jiné době, zkrátka v jiném světě. Pokud pochopíme během zkoušení, proč je ta má role tam, z jakého důvodu tak jedná, odkud a kam jde (její linie v příběhu), pak skládáme daného člověka jako kaleidoskop. Stačí se podívat jinak a sklíčka budou jinak barevná, v jiném tvaru, ale budou držet pohromadě! Nelze od sebe oddělit napodobování a prožívání. Jedno s druhým úzce souvisí. Někdy je potřeba sáhnout víc po něčem „zvenci“ – u mě v případě matky z Mučedníka (některé matky mých kamarádů by se asi divily) a někdy zase toho můžeme víc „najít vevnitř“ – Cecílie z Jak je důležité míti Filipa. Na začátku „beru“, odkud to jde, v průběhu pak a zejména při reprízách už postava žije nezávisle na mně (v ideálním případě).

Za osobní přínos psaní této práce vidím to, že jsem se donutila o procesu tvorby víc přemýšlet, respektive snažit se přesně pojmenovat to, co je často spontánní a intuitivní. Musím přiznat, že popsat výkon jakéhokoliv jiného herce je o poznání jednodušší, než popisovat ten svůj. Nemohu být nikdy objektivní. Herec je přímo závislý na režisérovi, později i na publiku. Není nikdy ponechán na pospas osudu inscenace sám. Do premiéry se jen domníváme, že něco bude fungovat. Nejdřív dává zpětnou vazbu režisér s dramaturgem, pak návštěvníci divadla. Těžké je, když hrajete v přesile, to pak od těch chudáků pěti diváků v hledišti zpětnou vazbu moc nezískáte. Učím se, jak najít rovnováhu v mnohaúhelníku já – režisér – dramaturg – publikum – kritika – kolegové.

Co mě DAMU naučila:

Chodit včas

Mít otevřenou mysl

Vážit si každé práce

Umět se rozplakat

Dát imaginární facku

Udělat pět kroků ve stojce

Uvažovat kriticky

Nebát se být trapná

Nebát se být špatná

Nebát se umět věci napravovat

...A za to vše děkuji...

Poděkování

Děkuji sv43ému Učiteli Michalu Pavlatovi za vše, co mě naučil. Za to, že jsem se s ním měla to štěstí a čest seznámit. Takové lidi potkáme jen párkrát za život. Budu si nadosmrti pamatovat: „S tím prstíčkem běž do...“.

Seznam použité literatury:

ČECHOV, Michail Pavlovič. *O herecké technice*. V Praze: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef POSPÍŠIL. Olomouc: Votobia, 1997. Malá díla. ISBN 80-7198-187-7.

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

HYVNAR, Jan a Jan DVOŘÁK. *Herec v moderním v divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Prague: Pražská scéna, 2000. ISBN 8086102076.

KREJČA, Otomar, Helena GLANCOVÁ a Karel KRAUS. *Otomar Krejča - divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2.

LUKAVSKÝ, Radovan (ed.). *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy (Státní pedagogické nakladatelství).

SCHULMAN, Michael. *Zase ona: zrození Meryl Streep*. Přeložil Pavlína TEJCOVÁ. Praha: Dobrovský, 2016. Knihy Omega. ISBN 978-80-7390-414-2.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: [Rabota aktera nad soboj] : (Z deníku hereckého adepta)*. V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.

Divadelní hry:

DRIVER, John, HADDOW, Jeffrey. *Čechov na Jaltě*. Přeložil Ota ERNEST, pracovní verze Divadla Disk, 2014.

LOHER, Dea. *Tetování ; Modrovous - naděje žen ; Adam Geist ; Klářiiny vztahy ; Třetí sektor : (pět divadelních her)*. Edited by Dea Loher, Translated by Petr Štědroň. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2004. 461 s. ISBN 8086151891.

MASTEROFF, Joe, EBB, Fred a KANDER, John. *Kabaret*. Přeložil Jiří ZÁVIŠ, pracovní verze Divadla Disk, 2014.

MAYENBURG, Marius. *Mučedník*. Přeložila Kateřina BOHADLOVÁ, pracovní verze Divadla Disk, 2014.

MCDONAGH, Martin. *The lonesome west: Osířelý západ*. Ilustroval Nikola ČULÍK. V Brně: Dexon Art ve spolupráci s galerií OFF/FORMAT, 2011. ISBN 978-80-904271-2-9.

OSTROVSKIJ, Alexandr Nikolajevič. *Bouře*. Přeložil Jiří LEXA, pracovní verze Divadla Disk, 2015.

SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy*. Vyd. 2. Přeložil Martin HILSKÝ. Brno: Atlantis, 2011. ISBN 978-80-7108-322-1.

SMRČKOVÁ, Lenka, KHEK, Pavel. *Chaplin. Pracovní verze* Městského divadla Mladá Boleslav, 2015.

SOFOKLÉS. *Antigona*. Přeložil Václav RENČ. Praha: Orbis, 1965. Divadlo (Orbis), sv. 78.

VYRYPAJEV, Ivan. *Iluze*. Přeložila Tereza KRČÁLOVÁ, pracovní verze Městského divadla Mladá Boleslav, 2016.

WILDE, Oscar. *Jak je důležité míti Filipa: [lehkovážná komedie pro vážné lidi]*. V nakl. Artur vyd. 3. Přeložil Jiří Zdeněk NOVÁK. Praha: Artur, 2013. D (Artur). ISBN 978-80-7483-009-9.