

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Sebereflexe tvůrčího procesu při tvorbě inscenací**

**Nevina a Erekcce srdce**

**Anděla Blažková**

Vedoucí práce : MgA. Petra Tejnorová

Oponent práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Datum obhajoby: 30. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

Ráda bych tímto poděkovala MgA. Petře Tejnorové za cenné rady.

## **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.

## Obsah:

1	Úvod.....	5
2	Nevina.....	6
2.1	Absolut – souvislosti a fakta.....	7
2.2	Představitivost.....	9
2.3	Prostor – situace – text – cesty k emocím.....	13
2.4	Situace č. 1 Zastávka (setkání s Fadoulem).....	14
2.5	Situace č. 2 Ubytovna (setkání s Elisiem).....	18
2.6	Situace č. 3 Bar – tanec (dialog sama se sebou).....	22
2.7	Situace č. 4 Piknik na pláži (oslava).....	23
2.8	Jaké by mohly být souvislosti mezi pocity a zkušenostmi Absolut a mě.....	24
2.9	Je důležité, že vím, co hraji?.....	26
2.10	Zavřít oči neznamena poznat slepotu.....	26
2.11	Nejlepší přítel a druhý nejlepší přítel.....	30
2.12	Pravdivost – jistota – autenticita.....	31
3	Erekce srdce – čas na vlastní téma.....	33
3.1	Tvůrčí proces – kontaktní improvizace.....	34
3.2	Téma a monolog.....	39
3.3	Monolog na druhou.....	42
3.4	Cesta k divákům.....	45
3.5	Výhra versus prohra.....	49
3.6	Závěrem k Erekcí srdce.....	52
4.	Sama sobě přítelem.....	53
5.	Závěr.....	54
6.	Sebereflexe tvůrčího procesu při tvorbě inscenací Nevina a Erekcí srdce.....	55
7.	A selfreflection of a creative process of working on Nevina and Erekcí of the heart.....	56
8.	Bibliografie.....	58

## 1 Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem si vybrala sebereflexi při tvorbě inscenací *Nevina* a *Erekce srdce*. Hlavní literaturou, ze které čerpám je kniha *Herec a jeho cíl*, Declana Donnellana. Tuto knihu lze považovat za příručku, která herci může pomoci při hledání dramatické postavy<sup>1</sup> (dále jen „postavy“) a naskýtá také mnoho návodů, které lze uplatnit při další herecké výzvě.

V první části práce se věnuji mimoškolní inscenaci *Nevina* v režii Petry Tejnorové. Premiéra byla 20. 10. 2014, v čistě industriálním prostoru bývalé tovární haly závodu Chirana, v Praze. Nastíním svou přípravu v rámci zkoušní. Rozebírám situace, které jsou pro vývoj „postavy“ Absolut, rozhodující. Vycházím ze souvislostí a fakt, která sděluje text a ze své představitosti.

V druhé části se věnuji inscenaci ze své školní zkušenosti. Pokouším se nastínit empirie získané při tvoření inscenace *Erekce srdce*, opět v režii Petry Tejnorové. Kolektivním přístupem jsme tvořili kostru – téma - jádro inscenace. Premiéra proběhla 5. 5. 2014 v divadle DISK.

Co vůbec obnáší příprava ke ztvárnění „postavy“? Jaké hledání a možnosti nabízí jevištní realizace vlastního tématu? A změní se hercova autenticita, když sděluje cizí text nebo, když sděluje svůj vlastní?

Už během studií jsme hledali možnosti, jak aktivizovat diváka – vtáhnout ho do našeho tématu, atakovat jeho smysly a donutit ho přemýšlet. A právě v těchto dvou inscenacích spatřuji nejpodstatnější vyústění celého hledání.

---

1 Uvádím části z definice *Postavy dramatu* (Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004): „(...) běžně též dramatická postava (...) je zvláštním případem postavy v uměleckém díle, přičemž jde o postavu zobrazovanou dramatem nebo jeho mediální interpretací (...) všechny postavy jsou zde nutně postavami dramatickými. (...) je designátem té části textu, která se vztahuje k nějakému zobrazovanému jedinci (člověku nebo jiné bytosti) a jejím specifikem je její předurčenost k jevištní interpretaci. Postava dramatu už je tedy kódována jako význam znaku postavy, který bude realizován v paradigmatu jiného média. Je vymezena i zasazením do kontextu děje, tj. interakcí s dalšími postavami a s časoprostorem díla vůbec. Je v divadelní hře zpravidla dominantní, je nositelem a uskutečňovatelem děje. Pro drama je rozhodující způsob textového zachycení postavy, a to nejen skrze její vnější danosti (stáří, sociální zařazení, pohlaví, vzhled, oblečení (...), nýbrž i ukazatele vnitřní, vyplývající z významové komunikace ostatních informačních zdrojů díla (titul, dialog, scénické a jiné poznámky). Důležitost postavy dramatu je dána cílem, který má vzhledem k ději, a též smyslem v celku hry.“

## 2. Nevina

Realizace dramatického textu *Nevina/Ennocence*,<sup>2</sup> jehož autorkou je Dea Loher,<sup>3</sup> je formou live cinema/ živého kina. Konání herců je snímáno třemi kamerami a na základě střihu se výsledný obraz stává reálným filmem. Diváci jsou svědky výroby filmu, který poté sledují na promítacím plátně.

Mohou sledovat jeho vznik a vnímat, jak pohled do zákulisí, tak výsledný tvar. Samozřejmě střížna je divákům nepřístupná. Mohou tedy posuzovat, jak se liší skutečnost na jevišti, se skutečností filmovou. Nabízí se jim možnost vidění trojího rozměru: a) *herce hrající příběh*, b) *kameramany při snímání*, c) *film*. Zajímavostí takového vidění je, že každý úhel pohledu nese jiný význam. To, co se na jevišti jeví jako hromada kamení, tak ve filmu s pomocí světla a zvuku, evokuje pohled na písčitou pláž moře, po západu slunce. Pro účely této práce se budu věnovat pouze filmovému úhlu pohledu, textu a dramatické postavě.

Vytvoření prostoru, který bude splňovat podmínky pro výrobu filmu, obsahuje takové scénografické postupy a detaily, které jsou základnou – pilířem – kostrou, při výrobě. Dominantou scény jsou dva dřevěné „mansiony“. Ty jsou umístěny, z pohledu diváka, kousek od sebe a mezi nimi, je dopravní zastávka. „Mansion“ po levé straně má patro. Jak dole, tak nahoře, je byt. V jeho přední části je trafika. Z boku je umístěna terasa. V druhém „mansionu“ po pravé straně je byt se sprchovým koutem. Nad bytem je promítací plátno určené pro výsledný film. Na nepříliš velkém prostoru, tak vznikla rozmanitá škála filmových interiérů, na jejichž výrobě a funkčnosti má obrovský podíl scénograf Antonín Šilar.

Příprava technického zařízení taktéž pomáhá vytvořit funkční zázemí pro inscenování. Kompletování systému pro střížnu, zvuk, světla, kamery, plátno, vyžaduje obrovské úsilí všech, kteří jsou znalí těchto technik, hlavně: Zuzana Walter, Jiří Konvalinka, Šimon Dvořáček a další.

V takto velkém projektu je markantní potřeba kolektivity. Při realizaci se herec zcela podřizuje technice a obráceně, filmový záběr potřebuje hereckou

- 
- 2 Uvádím prezentaci projektu z [www.sgt.tejnorova.com](http://www.sgt.tejnorova.com): „Běh moře. Bezejmenné evropské město. Topící se žena. Dva muži, kteří by ji mohli zachránit. Spálené knihy. Jedna taška plná peněz. Dvě zrnící televize. Třinácté patro. Čtrnáct postav. Mohlo by se zdát, že spolu nemají nic společného. Poetická a expresionisticky laděná divadelní hra. (...) Živá hudba, živá kamera, živý střih, živí herci, - film na divadle/divadlo ve filmu – v jeden jediný večer. Projekt pracuje s prvky LIVE CINEMA – nového žánru mediálního umění. „Kino umírá, ať žije live cinema!“.
- 3 **Dea Loher** (přeloženo z wikipedie): „(20.4.1964) je německá dramatička a prozaička. (...) původně se jmenovala Andrea. Dea bylo její umělecké jméno, které později oficiálně přijala za své. (...) Studovala německou literaturu a filozofii na Mnichovské univerzitě. (...) Navštěvovala kurzy tvůrčího psaní u Heinera Müllera. (...) žije a pracuje v Berlíně. Světová premiéra *Neviny* byla v roce 2003 v Thalia Theatre v Hamburku. (...) působí jako členka Německé akademie pro jazyk a literaturu“.

akci. Herecvi se přizpůsobuje přirozenému - „civilnímu jednání“. Film může odhalit případnou nepřirozenost, faleš, nepravdu. Dokáže zachytit obraz – realitu, v její nejbezpečnější pravdě. Má možnost detailního výhřezu a svou obrazotvorností se blíží skutečnému životu. Obrazy se jeví detailní a intenzivní, což vyžaduje zcela jinou hereckou práci než na běžném kukátkovém jevišti. Příprava si žádá až mikroskopickou propracovanost. Pokud neselže technika ono podstatné mají „v rukou“ herci. Live cinema je možnost okamžiku. Nic se nedá vrátit, nic se nedá zopakovat, nic se nedá přeskočit. Nesmí jít o „vypuštěné“, nahodilé herectví. Ale o vědomí, co herci vyprávějí za příběh.

V nejednoznačném textu, kde všechny dramatické postavy zapadají do „skládačky“ hry antických rozměrů je možné spatřit „moderní tragédii“. Ta se může dotknout osudů nás všech, protože reflektuje situace ze života – boj s egem, rozpor viny s nevinou, ztrátu ideálů a snů, touhu žít v pravdě, nenaplněnou lásku, touhu po neuskutečnitelném mateřství, omezení druhé osoby vlivem stárnutí nebo ztrátou milovaného člověka.

## 2. 1. Absolut – souvislosti a fakta<sup>4</sup>

---

4 Uvádím jména postav se základní charakteristikou, z mého úhlu pohledu:

**Fadoul** – ilegální černošský přistěhovalec. Společně s kamarádem Elisiem je svědkem okamžiku, kdy se utopí žena v moři. Bojí se, že kdyby ženu záchranili, mohl by se dostat do rukou policie. Přemluví svého přítele a nepomohou jí. Najde igelitku plnou peněz. Snad pod vlivem černého svědomí, chce udělat dobrý skutek. Tak za nalezené peníze zaplatí operaci očí slepé dívky Aboslut. Možná nabývá dojmu, že vše začíná mít smysl a on má božské schopnosti. Jenže, když se operace nevydaří je zmatený, našťvaný a nevyrovnaný. Spáchá sebevraždu.

**Elisio** – kamarád Fadoula, taktéž černošský přistěhovalec. Oproti příteli je více empatický. Z apatie po utonutí ženy se vyrovnává velmi těžko. Je zaujatý pro svět kolem a chce ho pochopit. Pátrá po tom, kdo byla utonulá žena. Má intimní vztah s mladým lékařem. V budoucnu by si přál být plavčíkem (snad proto, aby mohl lidi chánit). To se mu ovšem nespíná, vyskočí z okna bytu lékaře a zabije se.

**Paní Habersattová** – osamělá žena, která kdysi byla těhotná, ovšem chlapec, kterého čekala, zemřel. Její tělo se stalo jeho rakví. Porodila mrtvé dítě. Dosud se z otřeseného životního traumatu nevzpamatovala. Utěšuje se představami, že kdyby syn žil, mohl by dělat strašné věci (krást, nebo být vrahem). S oblibou čte úmrtní kroniky v novinách a zjišťuje příčinu smrti nebožtíků. Pak chodí do rodin pozůstalých a vydává se za matku zločinců. Tak se dostane i k rodičům zavražděné dívky. Je citově labilní a podléhá iluzi, že musí být někomu oddaná.

**Rodiče zabité dívky – Matka** je po dceřině smrti zoufalá. Trpí návaly na zvracení. Manželem začíná opovrhovat.

**Otec** je dobrák. Miluje svou ženu a trpí ztrátou dcery. Možná by jednal víc rozhodně a jakoby mužně, ale je to mírumilovná postava. Svůj osud nese s pokorou, dokonce se omlouvá, že ze své dcery vychoval oběť.

**Paní Zuckerová** – prodělala cukrovku a přišla o nohu. Nastěhovala se ke své dceři, kterou psychicky deptá. Ponižuje jí kvůli vzhedu, nemožnosti otěhotnět i špatným výběrem partnera. Dceru „dusí“ svou přítomností. Je to despotická a sebestředná osoba, která je možná i důvodem dceřiny sebevraždy.

**Rosa** – dcera paní Zuckerové. Touží po dítěti. Je onou ženou, která se utopí v moři.

**Franz** – Rosin manžel a opatrovník zesnulých. Umývá mrtvolu. Když si nikdo nepřijde pro urnu do krematoria, přinese ji domů. Je to takový zvrhlý podivín. Nemá rád Rosinu matku a často s ní slovně bojuje. Po čase se více mazlí s urnami než s svou vlastní ženou.

**Ella** – stárnoucí filozofka, která je vyhořelá, ironická a sarkastická. Unavená životem a jeho nespolehlivostí. Pálí své knihy a zpovídá se svému muži, který s ní nevede žádný dialog. Neustále kouří a řeší svět, ale ona sama nežije vůbec. Svého muže jednoho dne zabije.

**Absolut** – slepá dívka, kterou chce Fadoul přivést ke zraku. Striptérka. (více práce)

„Postava“ Absolut má v příběhu vedlejší úlohu. Objevuje se ve čtyřech obrazech, ovšem její přítomnost je důležitým hybatelem děje. Pro význam této práce se budu věnovat pouze příběhové lince této „postavy“.

Během celého zkoušení jsem usilovala o její objevování, definování, vznik a vývoj, podle možností, která mi buď sděluje text, určuje režie nebo nabízí představivost. Při hledání jsem nepostrádala tvůrčí svobodu tolika důležitou k herecké realizaci. Pomáhala jsem si také různými postupy, např. otázkami a odpověďmi, které sloužily k tomu, abych se ponořila hlouběji do procesu zkoušení. Experimenty, které sloužily k navození pocitů: „*Jaké to může, aspoň zdánlivě být, nemít zrak?*“, nebo „*Jak pracovat se svou tváří – maskou, aby byla slepota uvěřitelná?*“. A absolvováním několika hodin tanečního stylu pole dance<sup>5</sup>.

*„Máme tolik metod, kolik je herců. Většina herců bude souhlasit s názorem, že herectví není věda. Neexistuje žádný zaručený systém. Většina herců je vděčná za každou jiskru imaginace, která v nich zapálí život a důvěru. (...) Herec nesmí vidět do postavy, musí vidět skrze postavu a jejím prostřednictvím. (...) V herectví nejde o to, jak věci vidíme, v herectví jde o to, co vidíme. (...) jsme tím, co vidíme.“<sup>6</sup>*

Donnellanovy myšlenky o převtělování do „postav“ nebo vlastnění „postav“, směřují k odpovědím, že to nelze a vůbec pokoušet se o to, je nesmysl. Že je moudré přistoupit na předpoklad, že nic takového jako „postava“ neexistuje, protože kým jsem, je to, co vidím. Jedině pokud herec vidí „věci - tak jak jsou“ z pohledu „postavy“, automaticky se přeorientuje. Metamorfóza je mimo hercovu kontrolu.

*Pokud si tedy jako první definuji, co o „postavě“ vím a co se opravdu, reálně a doopravdy, v životě Absolut děje, dojdou k těmto faktům:*

- *je mladá (odhaduji 25 let)*
- *je slepá*
- *je tanečnice (striptérka)*
- *její rodiče žijí a jsou také slepí*
- *ráda čte knihy*
- *cestou do baru, kde tančí, potká Fadoula*

5 *Pole dance* (z wikipedie): „(tanec na tyči) je moderní taneční disciplína. Spojuje dohromady prvky několika tanců – balet, valčík či salsu a moderní prvky gymnastiky, akrobacie, moderního a volného tance. Cvičenky tancují na vertikální tyči.“

6 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 240, 239



- *při prvním kontaktu připouští, že by ho mohla milovat*
- *přeje si, aby za ní přišel do baru*
- *Absolut tři noci čeká*
- *Fadoul nepřijde*
- *rozhodne se jít za ním sama*
- *v pronajatém bytě ovšem místo Fadoula najde Elisia*
- *Elisio, kterého trápí výčitky svědomí se jí svěřuje*
- *náznaem a v hádankách prozrazuje, že ho tíží smrt utonulé ženy*
- *jejich rozhovor je přerušen příchodem Fadoula*
- *Absolut nechápe proč za ní nepřišel do baru*
- *on je šťastný*
- *Absolut nezná důvod jeho radosti (neví, že našel peníze)*
- *mezi Absolut a Fadoulem dojde k milostnému aktu*
- *Fadoul začne chodit za Absolut do baru*
- *udržují milostný vztah*
- *něco Fadoula motivuje k tomu, aby peníze, které našel, investoval do operace, která by mohla Absolut vrátit zrak*
- *Absolut na to přistoupí*
- *operace se nevydaří, Absolut je stále bez zraku, pouze ze tmy, která ji obklopovala najednou vystupují bílé kruhy a světlé skvrny*
- *ona sama není vůbec nespokojena, jak zákrok dopadl*
- *Fadoul už to nese hůř – vyčítá Absolut, že to je její chyba*
- *dokonce Absolut uhodí*
- *vztah se rozpadá*
- *Fadoul páchá sebevraždu*
- *Absolut se vrací k tancování v baru*

## **2. 2. Představitost**

Osobní iluze „postavy“ a smýšlení o „postavě“ mohou být pro herce stejně důležité a zajímavé, jako fakta z textu. Jednak proto, že podporují představitost a také proto, že neustálé myšlenky, otázky a hledání mohou zlepšovat hercovu připravenost. Chtěla jsem si definovat, kdo by Absolut, z mého úhlu pohledu, mohla **být** nebo možná lépe: **Co by tak mohla dělat.**

*„Činy platí víc než slova. O lidech se dovíme víc z toho, co dělají, než z toho, co říkají.“<sup>7</sup>*

Věří, že když se narodila udělala své rodiče šťastné. Jako tříčlenná, slepá rodina, to pravděpodobně neměli a nemají jednoduché. Moc by mě zajímalo, jak její rodiče reagují na to, že se Absolut svléká. Myslím, že jim to zamíčela a raději řekla, že jen tančí. Svým povoláním za jediný večer vydělá dost peněz, aby se mohla postarat, jak o sebe, tak o rodiče. Ti moc peněz pravděpodobně nemají. Možná právě odtud pramení její odvaha. Celoživotně narážela na úskalí života. Právě rodiče byli jejími učiteli v prostředí tmy. Naučili ji orientovat se v prostorech. Dokázali ji přesvědčit, že slepota je něco dokonalého. Chce navazovat kontakty, poznávat svět a najít si životního partnera.

Určitě byla od mala podporovaná ke komunikaci s lidmi. S emocemi se mohla seznamovat, uchovávat a případně i vyhledávat prostřednictvím třibení sluchu. Údajně slepé dítě dřív slyší příjíždějící vlak, než je ho schopno lidské oko zaznamenat. K rozkódování věcí, které se kolem ní dějí, je sluch nejdůležitějším smyslovým orgánem. Také přes sluch zjišťuje, jak se cítí ona sama. Jak jí denně zní její vlastní hlas. Proto, když se směje, mluví nebo zpívá, dělá to rozhodně nahlas. Plnou svou osobností, kdy nejen okolí, ale i sobě sama, sděluje, jak se právě cítí.

Přijde mi, že zatím nikdy nemilovala, a proto se zamilovala do Fadoula, tak náhle. A když už miluje, tak celou svou bytostí. Je věrná. Na druhého myslí a chce, aby se partner v její přítomnosti, cítil dobře. Má ochránářské tendence. Ví, jak je v životě důležitá svoboda, proto nikdy nepociťovala tendence druhého vlastnit. Nebojí se být ta, která je ve vztahu aktivní. Dokonce dokáže partnera první oslovit a usilovat o jeho přízeň. Když se jí někdo líbí pozve ho na svoje taneční vystoupení. V baru pak čeká jednu noc, nanejvýš dvě, a muž za ni přijde. Vlastně ji lichotí, že jsou muži z jejího povolání doslova „paf“.

V běžném životě se pohybuje pomalu a s rozvahou. Do míst, která zná od dětství se vydává bez slepecké hole. Možná si pomáhá tím, že počítá své kroky. Ve městě kde žije, se i narodila, takže takhle má zmapováno více míst. Nechce, aby ji ostatní považovali za invalidu a pocíťovali vůči ní nějaký soucit. Lidé, kteří ji potkají, očekávají, že bude plachá, ale nemají tendence jí pomáhat. Ať už v pohybu nebo ji nějak mentálně podpořit. Spíše ji jen tak se zaujetím pozorují.

---

7 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 201

Předpokládají, že je chudák – slepá, bezbranná, důvěřivá a lehce ovladatelná. A zde je právě ten moment, kdy je dokáže naprosto překvapit. Nebojí se lidem říct svůj názor a hájit si svou pravdu.

V jejím životě je bytostně důležitý *tanec*. Nejen, že ji živí, ale dodává jí patřičné sebevědomí. Cítí se jako „star“, která má své publiku. Je moc vděčná, že publikum přijde jen, aby ji sledovali při tanci. Svlékání bere jako součást svého výstupu, neponižuje ji to. Na tanci si dává patřičně záležet. Zkouší stále nové a nové pozice. Dá se říct, že v *pole dance* našla smysl své existence. Z tance se stává umělecká disciplína. Ke „zdravému“ sebevědomí přispívá fakt, že si dokáže celkem dobře vydělat. Není na někom závislá, protože ji práce bez problémů uživí. A ona si ráda užívá života. Miluje život. Miluje pohyb.

Ráda se cítí žensky. Je si dobře vědoma, že pokud vypadá svůdně, může zvyšovat své nároky na okolí. Neřeší barevnost oblečení, protože neví, jak jednotlivé barvy vypadají. Spíš řeší, co který druh oblečení odhaluje. Potřebuje cítit, že je žena: *boky obepíná pásy, aby cítila, že je má. Prsa vyzdvihuje do výšky, aby si byla jistá, že ji žádný muž nepřehlédne. Vlasy vyčesává vysoko nahoru, aby vynikla její šíje*. Potřebuje se cítit ve svém oblečení dobře. Slepota jí nebrání v tom, aby nosila boty na vysokém podpatku. Naopak výborně se orientuje v prostorech, takže si tuhle obuv může dovolit. Často nosí kožíšky, protože ji zahřejí. Dokonce se docela obstojně naučila líčit. K jejím kosmetickým prostředkům patří: řasenka, rtěnka a tvářenka. Dá se říct, že „hodně o sebe dbá“. Za každých okolností je upravená, čistá a voňavá.

Je sympatické, že si uvědomuje malichernost lidského života. Chce žít absolutně naplno. Možná právě proto se jmenuje Absolut. Baví se představou toho, že ona jako člověk nevidí zhola nic a moucha, která je malinká a bezbranná vidí jednu jedinou věc dokonce šest tisíc krát. Taková schopnost a genialita, a přitom stačí pouhé jedno plácnutí plácačkou, a je „po mouše“. V žádném případě svou slepotu nevnímá jako handicap. Netrpí komplexem méněcennosti. Není zablokovaná úskostí a nevede izolovaný život od okolního světa. Naopak! Ve tmě, která ji obklopuje je svobodná, jistá a bezpečně „ukotvená“ ve svých názorech. Je kultivovaná, sarkastická, snívá a citlivá. Uvědomuje si, že život je nespolehlivý. K informacím se dostává četbou knih. Více než náboženská literatura ji zajímají filozofické texty a psychologie člověka. Snaží se žít racionálně a zároveň se řídit srdcem. Oblíbila si myšlenku z knihy *Nespolehlivost světa*, jejíž autorkou je filozofka Ella.

*„Snažíme se pro události kolem nás, pro náš život, pro světové dění najít vysvětlení ex post s nadějí, že bychom tak mohli, při použití těch samých zákonitě působících pravidel směrem dopředu, ovlivnit budoucnost. Ale tohle kauzální spojení je ve skutečnosti možné až zpětně. A nikdo, ani my, ani bůh, někdy ani sama příroda nevládne vědomím o dalším vývoji nás všech. Stejně tak dobře bysme mohli házet kostkou“.*<sup>8</sup>

Jak skutečně vypadá její tvář, nezjistí nikdy. A to je právě ono. Ona k tomu, aby zjistila jaká je, potřebuje znát své myšlenky, názory, emoce. Ale také se musí přesně orientovat v tom, jak na ni reaguje okolí. Ona si moc dobře uvědomuje, jak je zranitelná. A záměrně se přirovnává k mouše, protože tou by nikdy být nechtěla. Neobětovala by život, aby mohla vidět svět v šesti tisíce pohledech. Svět, který má ve svých představách není takový, jaký opravdu je. To, co se děje kolem ní, není hezké. Sebevraždy, násilí, vraždy. A Absolut, to ví. Ví, že kdyby viděla svět, chtěla by zemřít.

Možná vidí sama sebe, jako někoho, kdo může dát ostatní naději. Kdo jiný, by si měl stěžovat na svůj vlastní osud než právě ona? Má k tomu nejpodstatnější důvod. A právě to si zakázala. Nechce se rozhodně nikdy „vidět“ ve svém zrcadle, jako člověk, který si stěžuje. Naopak tenhle obraz ve své mysli zastoupila obrazem, optimistické Absolut. Naslouchající, pomáhající, smějící se.

Když si představím „kladnou“ a „zápornou“ Absolut dojdou několika zajímavým okolnostem:

- a) je slabá, proto raději sílu předstírá*
- b) nechce být pesimistka, proto raději optimismus vytváří*
- c) chce se vázat, proto dokazuje okolí svou nezávislost*
- d) mohla by někomu ublížit, tak raději nechá ublížit sobě*

### **2. 3. Prostor – situace – text – cesty k emocím**

Donnellan radí, že pro herce je přínosné vidět konflikt než se snažit o celek. Připomíná, že prostor nikdy není prázdný, ale vždy nabitý významem. Je to prostor, který diktuje pravidla. A ty pravidla si hledá herec sám. On musí umožnit „postavě“, aby prostoru naprosto uvěřila. „Postava“ musí být dokonale

---

<sup>8</sup> Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

přesvědčena o realitě toho, co ji obklopuje. Jinak by se nemohla pohybovat svobodně, natož vůbec existovat. Já mám svůj prostor a Absolut má zase ten svůj. Já nejsem obětí prostoru, ale Absolut je obětí prostoru. Každou zkouškou zjišťuji, jak prostor Absolut omezuje a jakou ji dovoluje svobodu. Pokud se vzdám veškeré nezávislosti na prostoru a začnu vyhledávat veškerá omezení a úniky, která mi prostor nabízí, dojdou k inspirujícímu „konfliktu“. Neboli k tomu, co „postavu“ limituje a co „postavu“ uvolňuje. Dohromady tento „konflikt“ tvoří energii představení. „Postava“ si nesmí prostor vymýšlet, ale musí ho vidět. Prostor ji formuje. „Postava“ vidí jednotlivé prvky a odpory, které ji utvářejí. Pokoušejí se jí řídit. Prostor nezůstává stejný, ale mění se. Absolut se neproměňuje, ale všechno kolem ano. Okolnosti ovládá situace.

Situace, ve kterých se Absolut nachází jsou:

- 1) *Zastávka* (setkání s Fadoulem)
- 2) *Ubytovna* (setkání s Elisiem)
- 3) *Bar – tanec* (dialog sama se sebou)
- 4) *Piknik na pláži* (oslava)

Text je pro Donnellana souborem slov, která lžou. Pokusit se vyjádřit slovy, to, co „potřebujeme“ nebo cítíme, je podle něj nemožné. Dále myšlenku rozvíjí o představu slov a citů, jako dvou odlišných dimenzí. Vidí jasně vzdálenost mezi tím, co chceme říct a nedostatkem slov, které k tomu účelu máme.

Hercům radí představou, že jejich „postava“ má pocit, že její emoce jsou příliš velké na to, aby se daly vtěsnat do slov. Jedině tehdy, když si herec uvědomí, že slova, která má k dispozici „nezmůžou“ nic, teprve tehdy mohou slova „dělat“ báječné věci.

Text je verbální reakce na to, co předtím učinil cíl – vnější impuls. Je přínosné představit si, co musel cíl udělat/říct, aby přinutil „postavu“ říct „to a ono“. V životě také nehledáme intonace, jak říct „to a ono“, ale reagujeme na vnější impuls, přirozeně. Vždy můžeme očekávat, že vnější impuls bude buď dobrý nebo špatný, tedy: a) *co „postava“ od partnera slyšet chce, a za b) co rozhodně nechce, aby jí partner říkal.*

*„Nemůžeme vyjádřit cit. Nikdy. Náš cit se projevuje sám, ať se nám to líbí nebo ne.*

*Emoci nemůžeme „udělat“. Emoci nemůžeme „vyrobit“. Emoci nemůžeme „předvést“. Naše emoce se vyjadřují jedině tím, co děláme“<sup>9</sup>*

## **2. 4. Situace č. 1 – Zastávka (setkání s Fadoulem)**

Okolí zastávky Absolut dobře zná. Sedí tam každý den a čeká na autobus. V ději, ale vstupuje do prostoru ve spěchu. Musela se na zastávku vrátit, protože tam zapoměla deštník a knihu. Možná je také „rozladěná“ z toho, že byla právě na cestě do práce, když si uvědomila, že ji něco chybí. Značně tedy spěchá a ještě ke všemu zjistí, že na místě, kde seděla není ani kniha ani deštník.

Jediný člověk, který je na zastávce je Fadoul. V jejích očích je jasným podezřelým. Absolut nabude dojmu, že je zloděj, který ji o věci připravil. Zprvu je na něj úsečná a zlá. Dokonce si ho dobírá, že je hloupí.

Zlom, který ovšem nastane Absolut totálně odzbrojí. Místo očekávané zpětné zloby na její zlobu, Fadoul reaguje otevřeností.

*„Víte, madam, já jsem černoš a jsem cizinec, pracuju v přístavu bez povolení, a kdybych ukradl deštník nebo knihu nebo něco jiného bez povolení, tak bych byl ukázkový pitomec, a kdybych ukradl deštník nebo knihu bez povolení slepé dívce, tak bych byl pitomá černá svině, kterou mají v přístavu utopit.“<sup>10</sup>*

Absolut neví, jestli jí cizinec lže, nebo říká pravdu. Musí se rozhodnout zda mu bude důvěřovat. Sázky se rychle zvyšují a Absolut cítí intenzivitu setkání. Musí získat odpovědi na své otázky: *„Říká pravdu? Zamlčuje snad něco? Kdo to je, že je tak upřímný?“*

Možná záměrně přistoupí na jeho „otevřenost“ a naznačí mu, že ona není tak nepřístupná, jak se původně zdála. Pravděpodobně si zatím nechce připustit, že ji tak moc „okouzlit“. Omluví se mu a nevědomky připustí, že je tak trochu ve světě „ztracená“, stejně jako její věci. Že se do podobných situací dostává často, a proto lidem nevěří.

*„Každý den se mě snaží někdo, koho neznám, odrbat.“<sup>11</sup>*

---

9 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 159

10 Replika postavy Fadoula z textu Nevina, autor: Dea Loher

11 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

Město ve kterém žije, ráda nemá. Je plné špinavostí. A nikdo se nad tím nepozastavuje. Připouští nejen, že zas tak „silná“ není, ale také, že je opuštěná. Že touží po partnerovi - hrdinovi – zachránci – spřízněné duši.

*„Na tomhle pobřeží se neustále někdo ocitá v nebezpečí. Na tomhle pobřeží neustále někdo potřebuje pomoc.“<sup>12</sup>*

Fadoulovo svět by mohl hrdinu vyprodukovat, protože je o tolik jiný než ten její a zároveň je naprosto nekompromisní.

*„Tam, odkud pocházím, useknou zloději ruku. A když křivě přísahá, uříznou mu jazyk. A když zabije, popraví ho. Zloděj by už byl dávno pryč, a proto se vůbec nevyznáte v lidech, madam.“<sup>13</sup>*

Jakoby ji utvrzoval v její představě, že chce být, jejím hrdinou. Jeho slova by mohla Absolut číst tak, že jí dává najevo, že ona se ve světě nevyzná, zato on ano, a proto by se ho měla „držet“. Možná si Absolut odpoví na další otázku: *„Líbí se mu? Má o ní zájem? Také cítí, že tohle setkání je osudové? Chtěl by se s ní vidět znovu? Také přestal vnímat čas, jako ona, která už nespěchá?“*, to vše se odrazí ve slovech:

*„Nebudte zlý. Věřím Vám.“<sup>14</sup>*

„Věřím vám“ v sobě nese otázky, které se Absolut „honí“ hlavou a také souhlas, který je pro Fadoula znamením, že ji zaujal natolik, že ví, že mu podlehne. Ale zároveň před tímhle souhlasem, je věta: „Nebudte zlý“. Absolut tedy připouští, že si je vědoma toho, že by mohl být vůči ní zlý. „Setkala“ se s vášní, která by ji mohla spálit na prach. Absolutně nepřipravená. Jakoby říkala předzvěst toho, jak jejich vztah dopadne.

Ovšem teď je na ni milý, oslovuje ji madam a snaží se být taktní. Absolut se v jeho přítomnosti cítí dvojznačně. Je přitahována jeho otevřeností a charismatem a zároveň má strach. Zatím nikoho takového, jako je on nepotkala. Jakoby nevěděla, jestli je tak mazaný nebo tak jiný. Absolut začíná mít pocit, že

---

12 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

13 Replika postavy Fadoula z textu Nevina, autor: Dea Loher

14 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

nejde o pouhé pomíjivé setkání a utvrdí ji v tom i drobná, náhodná a vlastně bezvýznamná okolnost. Fadoul totiž nevědomky uhodne její jméno. Chce jí polichotit a řekne, že je dokonalá – absolutní. Možná by to normálně Absolut nezaznamenala, ale v tomhle případě chce, aby setkání mělo nádech osudovosti. Aspoň pro ni.

Během jejich společného dialogu, Fadoul nahlédne do igelitové tašky a objeví v ní peníze (200.089 euro 77 centů). To Absolut samozřejmě nevidí, ale cítí, že jeho pozornost směřuje od ní, k něčemu jinému. Možná z toho důvodu se ho rozhodne šokovat:

*„Tančím. Tančím v jednom baru v přístavu. Mám malé kulaté pódium se zlatou lesklou tyčí uprostřed“.*<sup>15</sup>

Fadoula to samozřejmě zaujme a pozvání do baru přijme.

O mužích má Absolut romantické představy. Vidí je jen, jako silné samčí jedince s rysy hrdiny a zachránce. V baru, kde tančí, jsou jasně daná pravidla. Ona tančí, muži po ní touží. Je to situace, kterou dokonale čte. A moc by si přála, aby Fadoul v její romantické představě figuroval jako hrdina.

*„Fadoule, budu tančit jenom pro tebe, ale nejdřív se na mě musíš dívat stejně jako všichni ostatní muži. A musíš vidět, jak si mě ostatní muži prohlížejí: na ulici to dělají potají a ta tajnost pro mě znamená pohrdání; ale když jim tančím v baru, tak se na mě dívají zcela otevřeně, touží po mě, a proto si jich vážím.“*<sup>16</sup>

Jakoby také říkala: „Muži by měli být muži - silní, rozhodní, dominantní a nekompromisní“. Tak, jako Fadoulova víra. Možná proto je jejich společné setkání, tak mocné. Tedy aspoň pro ni. Absolut možná „našla“ muže, se kterým by mohla být ve smyslu: „Dokud nás smrt nerozdělí“. A ještě nějakou dobu bude trvat, než si Absolut uvědomí, že Fadoula „umístila“ do obrazu hrdiny, ona sama. A že on o to vůbec nestojí. Nebo je to ještě jinak?

Každopádně jejich první setkání v ní vyvolá ohromný příval pocitů, kterým sama nerozumí. Nedokáže je definovat, ale musí to být něco jako „láska na první pohled“. Kdy okamžitě, ani nevíme jak se to stane, „zahoříme“ pro druhého.

Zamilujeme se. Srdce nám exploduje a vše je náhle krásné. Tenhle příval emocí

---

15 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

16 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher



by měla Absolut při jednom jediném setkání, pocítit. Pravděpodobně se jedná o čistý cit, protože jinak by v závěru dialogu nemohla říct:

*„A proto tě možná budu moct milovat.“<sup>17</sup>*

Absolut tedy procítí řadu pocitů, kterým sama nerozumí. Je tedy vůbec možné všechny emoce zahrát?

Donnellan v tomhle směru radí, že nikdy nebudeme moci kontrolovat „postavu“ ani její cit, protože nikdy nelze dosáhnout vnitřní proměny našeho stavu, do stavu „postavy“. Jediné co můžeme je, vidět věci takové, jaké jsou v očích postavy. Teprve pak můžeme cítit a uvědomit si, co to znamená. Bez přemrštěné kontroly, která by mohla emoci zablokovat. Naznačený cit je zoufalé gesto kontroly, která popře schopnost herce reagovat v daném okamžiku vitálně. Herec nekontroluje, kontroluje postava!

*„(...) všechny herecké city a pocity vznikají v důsledku toho, co herec vidí. Cit se sám nevygeneruje. Cit bude sledovat cíl, ale cíl nikdy nebude následovat za citem. Každý pokus vygenerovat cit nezávisle, herce ochromí.“<sup>18</sup>*

Prostředí určuje nejen její reakce, ale také pohyb: při hledání se dotýká umaštěného koše, prázdných kelímků, mřížové lavice, skleněné opěrky. Slyší Fadoulův pohyb, hlas, „šustící“ igelitku, přijíždějící autobus. A na tyto podněty reaguje. Každý zvuk má jiný význam a podle toho se mění i její reakce.

Mohlo by to být tak, že Fadoulovo hlas jí zní, jako ta nejromantičtější melodie. Při jejím poslechu je Absolut uvolněná a skoro nedýchá. Nechce o žádný tón jeho hlasu přijít. Možná je to tak, že všechny ostatní zvuky ji ruší v poslechu.

Možná neví, co s rukama, protože ji netrpělivě kmitají. Ráda by zjistila, jak Fadoul vypadá.

Celkem rychle se její nálada změnila. Z původního rozčilení a spěchu, se najednou usmívá. Jako by nemohla odejít.

*„Herec nikdy nemůže hrát emoci, ale herec může hrát, že mu emoce v něčem brání“<sup>19</sup>*

---

17 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

18 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 162

19 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 168

## 2. 5. Situace č. 2 – Ubytovna (setkání s Elisiem)

Fadoul do baru vůbec nedorazí. Absolut na něj čeká tři noci, pak se odhodlá jít za ním sama. Z prvního setkání ví, že bydlí se svým kamarádem v azbestovém věžáku. Tomu domu se přezdívá „věžák sebevrahů“, takže do tohoto prostoru vchází Absolut pravděpodobně trochu nervózní a ostražitá. Nejspíš ji někdo musel poradit, ve kterém patře bydlí, protože vchází do pokoje a je si jistá, že tam Fadoula najde. Je konkrétní, intimní, dětská a připravená zjistit, jak Fadoul vypadá. Ruka zjišťuje jeho fyzickou podobu – dotýká se jeho nohou, trupu, obličejů a chystá se ho políbit.

Její konání přeruší až tok slov člověka, kterého nezná. Dostane se do trapné situace, protože se k cizinci chovala velmi intimně. Dokonce se musí opřít o železnou palandu, jinak by tu „trapnost“ neustála.

Po chvíli se přesto dají spolu do řeči. Absolut zjistí, že je to kamarád Fadoula, Elisio. Ten ji předá její knihu, kterou našel na zastávce, těsně před tím, než se tam sešla s Fadoulem. Ona mu sděluje svoje rozčarování z toho, že za ni Fadoul nepřišel do baru, a proto se vydala hledat ho sem. Cizímu člověku, dá najevo city, které k Fadoulovi cítí. Možná proto, že jí k takové důvěře, která se buduje léta, stačí pouhý fakt, že je to Fadoulův přítel, a tudíž i její.

V trapném rozčilení Elisiovi „vyklopí“ celou svou naléhavost. Jako kdyby byl „Fadoul na druhou“, u kterého si může postěžovat nebo její nejlepší kamarádka, které to vyčítá ve školní lavici.

*„Kde je Fadoul? Nepřišel do Blue Planet. Čekala jsem ho. To by mě zajímalo jaký měl důvod? Mám křížek v diáři. Před třemi dny, když jsem ho potkala na té autobusové zastávce. Tři noci jsem čekala.“<sup>20</sup>*

Možná si uvědomuje, že pokud Fadoula nenajde, že už ho nemusí nikdy vidět. Třeba odjel. Potkal někoho jiného. Ztratil o ni zájem. A přesně tomu chce zabránit. Je myšlenkami ponořená do „hlavy Fadoula“, a v tu chvíli řeší, proč nepřišel, a kde je teď, a co bude dál.

*„Tak řekněte Fadoulovi, že jsem tu byla, a jestli mě chce, tak že má přijít do Blue Planet. Ještě nikdy jsem tři noci za sebou nedoufala. Většinou musím doufat jen*

---

20 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

*jednu noc, nanejvýš dvě, ale tři, ještě nikdy.*"<sup>21</sup>

Z tohoto stavu ji „vytrhne“ až zjištění, že ten, kdo potřebuje utěšovat, je spíš Elisio, než ona. Je frustrovaný, že nepomohl topící ženě. Možná si myslí, že právě slepá a důvěřivá dívka, by mohla pochopit jeho trápení. Vždyť to vypadá, že je na tom hůř než on.

Smrt je kolem něho až moc blízko. Na ubytovně, kde společně s Fadoulem nocují, jsou sebevraždy „denním chlebem“. Absolut se mu snaží pomoci. Možná spatřuje, že se zbytečně trápí. Dokonce se společně smějí. Jsou k sobě upřímní a v místnosti zavládne klidná a milá atmosféra. To je, ale jenom zdání. Pod tokem slov se skrývá krutější realita.

Elisio: *„Umírají jako jepice. Jako mouchy. Jako mouchy. A v čem je rozdíl.“*

Absolut: *„Moucha má aspoň tři tisíce pohledů na jednu věc, a to na každém oku, než je spojí do nějakého celku. Šest tisíc jednotlivých pohledů na všechno, co existuje, jí dává obraz světa.“*

Elisio: *„Co byste dělala, slepá jak jste, kdyby se před Vašima slepýma očima někomu stalo neštěstí. A Vaše pomoc by, slepá jak jste, přišla moc pozdě. Co byste dělala.“*

Absolut: *„Přála bych si být moucha.“*

Elisio: *„Aby se po Vás jen zaprášilo.“*

Absolut: *„Aby mě někdo zabil. To přece chcete slyšet. Nevím, co se stalo. Víím jenom, že jste našel své neštěstí. A teď na to chcete od každého potvrzení.“*<sup>22</sup>

Bylo jen zdání, že Absolut neumí „číst“ v lidech. Výborně odhadla, že by Elisiovi nepomohla lítostí nebo souhlasem s jeho činem, ale tím, že ho postaví před rozhodnutí: *„Lituješ svého jednání? Tak za něj nes odpovědnost. Je zde možnost, aby ses potrestal. Kolik lidí ti má potvrdit, že si se zachoval špatně? Deset? Pět? Nebo stačí, že to víš ty. Možná bys neměl tolik „žít“ minulostí. Stejně ji nezměníš. A kdybys přece jen mohl znovu do toho momentu, nezachoval by ses stejně? Já nebudu ta, která tě zbaví balvanu špatného svědomí. Neodsouhlasím tvůj skutek, protože já, bych se takhle nezachovala. A kdyby přece jen ano, neunesla bych sílu viny.“*

To je takový „mikro“ moment, kdy jeden v druhém najdou skutečného

---

21 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

22 Repliky postav Elisia a Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

přítele. Absolut je k Elisiovi pravdivá, upřímná, nekompromisní, protože mu pomoci chce. Její prsty se dotýkají hrubě ražených znaků v knize Nespolehlivost světa a Absolut s naléhavostí předčítá myšlenky.

Atmosféru změní až příchod Fadoula. Ten je v místnosti delší dobu, ale teprve až promluví, zjistí to i Absolut. Zprvu má obrovskou radost, že ho našla a je v pořádku. Ovšem jeho pohodové rozpoložení ji opět vrátí k původnímu rozčarování: „Proč nepřišel? Vykašlal se na ni. Copak to pro něj na té zastávce nic neznamenal? Necítil to samé, co ona? Nelíbí se mu? Hraje si s ní?“, Absolut začíná být zmatená, roztěkaná a nervózní. Možná se i cítí trapně, že za ním šla sama a on si toho ani neváží. Je plna emocí. Chtěla by křičet, plakat, ale ze všeho nejvíc ho obejmout. Dotknout se jeho obličeje a zjistit, jak vypadá. Ví, že ji má „v hrsti“.

O tom, že je citově „rozladěná“ svědčí i fakt, že se během chvilky dokáže popřít. Nejprve tvrdí Fadoulovi, že je se svou slepotou smířená a vlastně nemá důvod tuhle okolnost měnit:

*„Mí rodiče jsou oba slepí. Chtěli mě stvořit k obrazu svému, a poté, co mě zplodili, nechali přezkoumat mé geny, aby se ujistili, že přijdu na svět slepá, žiji v dokonalém světě, a proto jsem měla být taky dokonalá.“*

Ale když se jí v zápětí zeptá, zda netouží vidět, tak celá zfanatizovaná rychle přikyvuje, že jediné po čem v životě touží, je právě vidět. Možná tuhle reakci spustilo pouze slovo: „Touha“. Absolut přece v tomhle okamžiku touží po jediném - být, co nejblíže Fadoula.

Ale může to být i jinak. Třeba replika o rodičích je naučená z dětství a interpretovaná, tak jak ji Absolut slyšávala. Možná ji tahle teze „doprovází“ celý život a má tak „zahnat“ myšlenky, že je o něco ochuzena.

Ovšem, když zdůrazní: „Po tom toužím ze všeho nejvíc na světě.“<sup>23</sup>(tedy vidět), nějak to nepatřičně zarezonuje prostorem. Možná ten důraz nebo až jakoby dětská formulace věty, může poukazovat na případnou existenci opaku. Chce vidět je stejně pravdivé, jak to, že vidět nechce.

Ale teď, když už je Fadoulovi tak blízko, chtěla by jeho tvář vidět.

On jí prozradí, že nemohl přijít do baru, protože našel hromadu peněz a nemohl tomu uvěřit. Mluví o igelitce, peněžích, Bohu a velkém skutku. Absolut to

---

23 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

na vysvětlenou stačí a jelikož si potřebuje odpovědět na otázky, které si kladla v úvodním „stěžování si Elisiovi“, nevydrží už ten narůstající tlak a odpoví si nahlas:

*„Takže to nebylo kvůli mně, že jsi nepřišel? A když budu ještě jednu noc čekat, smím tu noc doufat, že přijdeš.“<sup>24</sup>*

Tohle zjištění je pro Absolut čistá radost. Sděluje tím, také to, že by na něj čekala klidně celý život. A dokonce se ptá, jestli **může** čekat. Není si stále úplně jistá jeho city. Chce, aby jí vyznával lásku a potvrzoval, že je to oboustranné. Možná jí pořád „něco“ říká, aby se měla na pozoru. Je zamilovaná, ale on si drží zvláštní – jiný, odstup. Fadoul pravděpodobně vyzoruje, co by teď Absolut chtěla slyšet. Možná také ocení její odvalu, že se vydala za ním. Možná, že ji také miluje. A možná, že ji bere, jako další znamení od Boha. Peníze – Bůh – dobrý skutek. Možná, že ho právě teď napadne, že se jí pokusí vrátit zrak. Možná, že tím chce vykompenzovat špatné svědomí. Nepomohl člověku v nouzi. Možná, že už tuší, že se dřív nebo později zabije. A tak chce myšlenky na sebevraždu zahnat dobrým skutkem.

Vznikne mezi nimi milostná energie. Jsou k sobě přitahováni silou, která si žádá milostný akt. Elisio je nechá o samotě. Absolut konečně může zjistit, jak Fadoul vypadá. Při dotecích s Fadoulem je jemná a tělo má zvláštně „zmražené“, má pocit, že se nemůže vůbec pohnout. Je nervózní, protože nechce nic pokazit. Začíná k němu cítit hluboké city.

*„Dám ti svou kůži, ta je černá, a své vlasy, ty jsou černé, svoje ruce, ty jsou černé, své myšlenky, ty jsou černé, své semeno, to je černé, a svoje oči, ty jsou černé, a pak budeme stejní, ale pořád ještě jiní, a ten rozdíl můžeme nazývat láskou.“<sup>25</sup>*

## **2. 6. Situace č. 3 – Bar (tanec – dialog sama se sebou)**

Prostředí určuje nejprve její pohyb, potom její reakci: Absolut do téhle scény vstupuje sebejistě. Je v prostředí, kde jsou jasně daná pravidla: „Ona tančí, ostatní se dívají“. Moc často se jí nestává, že by věděla, co od které situace očekávat nebo dokonce být „spouštěčem“ reakcí druhých.

<sup>24</sup> Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

<sup>25</sup> Replika postavy Fadoula z textu Nevina, autor: Dea Loher

V baru je také Fadoul a Elisio a ona chce, aby si to užili. Konečně může předvést to, co jí jde nejlépe. Tanec.

Smyslnými kroky vyjde na pódium. Dotkne se studené taneční tyče a usmívá se na přihlížející. Tyč jí svou stabilitou dodá odvahy, aby mohla tančit sebejistě. Nejprve okolo tyče prochází dokola a až když cítí pozornost všech diváků, na tyč vyskočí. Roztahuje nohy a napíná ruce do stran. Zaklání hlavu a pomalu sjíždí dolů. Cítí, jak na její tělo dopadají bankovky. Ví, že se to divákům líbí. Tak přidává další a další pozice. Tělo má doslova v jednom ohni. Snaží se ze sebe dát maximum, protože ve skutečnosti maskuje zcela jinou emoci. Kdyby netančila tak vehementně pravděpodobně by přihlížející v desáté řadě viděli, jakou má husí kůži a jak se klepe nervozitou a strachem.

Přítomnost Fadoula se odráží v jejích myšlenkách. Během tance přemítá, jestli má „kývnout“ na jeho nabídku a přijmout peníze na operaci. Řekl, že by jí lékaři mohli vrátit zrak. Operace nejen, že stojí velké peníze, ale také nese velké riziko. Je to zákrok do obličeje, a Absolut je pohledná dívka. Chce být krásná a líbit se. Na svou slepotu je zvyklá. Možná cítí, že se pouští do něčeho, co ani nechce. Ví, že pokud to dopadne dobře a ona „dostane“ zrak, tančit už nebude. Její život, ve kterém žije se radikálně změní. Velkou roli, také hraje fakt, že Fadoula miluje a je si vědoma, že on si operaci přeje. Také její myslí rezonuje představa, že začne vidět a s Fadoulem se odstěhují z města. Budou žít spolu a založí rodinu. Budou šťastní.

A tak se během tance musí rozhodnout, zda na nabídku přistoupit.

*„Takže Fadoul říká, dám ti ty peníze na operaci. Peníze z ingelitky. Igelitky Boží. On poslal peníze, aby ti vrátil zrak. Já říkám, možná že Bůh neposlal peníze s nějakým úmyslem, ale neúmyslně je ztratil, a měl by je rád zpátky. Hledá je. Třeba byla ta igelitka určena pro někoho úplně jiného. Fadoul říká, kdyby to tak bylo, tak by se nám Bůh ozval. To je znamení.“<sup>26</sup>*

V textu se objevují slova: **ztráta, mít něco zpět, hledat, znamení.** Možná, když bezbožná Absolut, která víc než v Boha věří ve vědu, mluví právě o Bohu, používá to pouze jako zástupný prvek. A ve skutečnosti mluví o sobě: *„Mohu získat zrak, ale co když nechci získat zrak. Možná ztrácím slepotu, která mi bude chybět. Už to nepůjde vrátit zpátky. A Bůh mi nic nedluží. Třeba se k*

---

26 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

*sobě s Fadoulem nehodíme. Proč mě chce měnit? Možná jsem se ve svých citech spletla. Možná, je tohle znamení, že ho nemiluji."*

I přese všechny pochyby na nabídku přistoupí.

## **2. 7. Situace č. 4 – Piknik na pláži (oslava)**

Pro Absolut je to asi nejvyhrocenější situace. Je po operaci a nikdo nepochybuje o tom, že by neměla dopadnout dobře, tzn., že by Absolut neměla vidět. Dokonce je v plánu oslava, při které jsou přítomni další postavy z děje. Fadoul a Elisio jsou samozřejmě s ní. Je tu také paní Habersattová a paní Zuckerová. Připraveno je pohoštění a šampaňské pro přípitek.

Situace je pro Absolut velmi náročná, protože prozře vůči sobě.

Na „pláž“ je přinesena v náručí Fadoula, usazena do křesla s rukama na očích a čekající na povel, kdy bude moci sejmout pásku z očí. To je dostatečně silná symbolika toho, že v nadcházející moment nebude mít situaci pod kontrolou. Bude se odvíjet bezprostředně před ní, ale ona sama do ni nebude moci zasáhnout. Zvrátit jí. Děj se řítí „do propasti“ a jediné, co může je, nechat jej na sebe působit. Reagovat na něj, uvědomovat si ho a akceptovat ho. Sejme pásku z očí a sdělí všem, že nevidí.

„Absolutně nic!“<sup>27</sup>

Ulevilo se jí. Neúspěch necítí. Pro ni se prakticky nic nemění. Možná se naopak může cítit hrdá, že to vůbec zkusila. Nevyšlo to, ale odvalu našla. Chtěla se kvůli Fadoulovi změnit. Není zklamaná. Je slepá, nešťastná. Už ví, že nachce zůstat s Fadoulem. Ten jako by to tušil. Před ostatními ji nařkne, že je to její vina. Že nevidí, protože nechce vidět. Že se nesnaží a že to celé zkažila. A možná má Fadoul pravdu.

Poté, co ji udeří a uteče, Absolut ví, že vztah skončil. Že slzy, které tečou z jejích slepých očí, jsou sice ze ztráty, ale také z úlevy.

Je zcela sama uprostřed emocí, které jsou opět v konfliktu. Ona v jeden okamžik cítí víc věcí najednou. Pravděpodobně se jedná o vrstvy emocí, které se odvíjejí od obecných pojmů, jako: láska – zklamání, beznaděj – naděje, rezignace – prozření, samota – síla, potupa – hrdost. Žádnou z těchto vrstev,

---

27 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

nedokáže Absolut definovat, protože je nehraje, ona je skutečně cítí. Ale přesně si je nedokáže zařadit. To možná půjde až později, časem.

Sedí na křesle a pláče. Před sebou má zapálené dřevo v barelu. Cítí jeho teplo. Plážové křeslo pod ní „hrozí“, že se každou chvíli rozpadne. Je to z důvodu, že je rozbité. Ale i tahle skutečnost dává Absolut signál, aby se měla na pozoru. Pád na zem, nemusí být jen fyzický.

Uvědomuje si tíhu situace a cítí, jak ji ostatní sledují. Opět. Mlčky koukají na holku, která se během pár vteřin, dostala do emočního hurikánu. Nikdo jí nepodpoří, morálně „nepodrží“ ani nepomůže. Jen sledují, jak se s tím ta slepá holka vyrovná. Co udělá. Možná v ten moment čekají, že se dílo dokoná a Absolut „se složí“. Možná by to ostatní i těšilo. Vidina toho, že je na to tom hůř než oni, by je mohla povzbudit.

Ona jim tu „radost“ nedopřeje. Nedopustí, aby viděla sama sebe „padnout“, sama před sebou. Je si vědoma samolibosti ostatních, a tak je nechá v té jejich egoistické poloze „vykoupat“. O čem jiném by přece tihle lidé mluvili radši, než sami o sobě? Absolut je chytrá.

*„Kdybyste mohli mít každý jedno přání, teď, tady, o co byste prosili?“<sup>28</sup>*

Absolut tak moc touží nebýt opuštěná, až podlehla iluzi, že Fadoula miluje. Lhala sama sobě. Lhala Fadoulovi. Ale neuvědomovala si, že lže. Nebyl to její záměr. Teď se vrátí ke svému starému životu. Bude tančit tam, kde jsou jasně daná pravidla. Pravděpodobně si svou část viny za Fadoulovu smrt, ponese zbytek života. Už nikdy nebude nic, jako dřív.

*„Herec objevuje místo, v němž se nachází jeho postava, tak, že vidí prostor stejným způsobem, jako jej vidí postava: tedy jako sadu pravidel, která je třeba dodržet, nebo porušit. Postavu můžeme najít jen díky měnícímu se cíli. Místo abychom svět vytvářeli, objevujeme jej, místo toho abychom jej určovali, nacházíme jej.“<sup>29</sup> „(...) začneme vidět ve svém partnerovi a ve všech ostatních okolních věcech pohyblivou, ambivalentní a vysoce konkrétní sadu cílů. Sadu cílů, které (...) pohánějí, dohánějí a nutí ke svobodnému a vitálnímu výkonu.“<sup>30</sup>*

---

28 Replika postavy Absolut z textu Nevina, autor: Dea Loher

29 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 137

30 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 208



## **2. 8. Jaké by mohly být souvislosti mezi pocity a zkušenostmi Absolut a mě?**

Není jednoduché dopátrat se úplně všeho, co Absolut chce, protože leckdy ani já sama nevím, co vlastně chci. Bylo by pošetilé s jistotou tvrdit, že veškeré reakce - pocity a emoce, které jsem se pokusila nastítnit, jsou pevné a neměnné. Absolut se orientuje podle rozmanitosti cílů, které vidí. A tak, jak se budou měnit cíle, které uvidí, tak se budou měnit i její reakce – pocity a emoce. Jistě je plno dalších věcí, které čekají na objevení a já doufám, že k tomu bude ještě příležitost.

Psaná Absolut je v mnoha ohledech naprosto jiná než já. V žádném případě bych se nemohla žít obnažováním svého těla, ale neodsuzuji to. Svou nahotou nabízí celou svou křehkost. Spatřuji v tom obrovskou dávku odvahy.

Ale podobnost tu přece jen, byť nepatrná, může být: bar, tancování, publikum – to je docela podobné herecké seberealizaci. Tak, jako ona nabízí své tělo pro zábavu druhých, lze říct, že z určitého úhlu pohledu i herec nabízí sám sebe, pro potěšení druhých.

Stejně jako ona jsem ve vztazích emočně „tápala“ a nevěděla, co chci.

Tolik nevěří lidem. To máme společné. Pokud v někoho získám důvěru, jsem v přátelství stejně důvěřivá až naivní, jako Absolut. Ale snaha pochopit a případně pomoci druhému, nás může spojovat.

Nejsem tak odvážná jako ona. Při běžném životním tempu nenavazuji s neznámými lidmi rozhovory. Ale chápu, že pro Absolut je to forma komunikace, která zastupuje chybějící obraz. Nejsem tak upřímná.

Obě toužíme po nalezení smyslu svého života – důvodu bytí – životního naplnění, jako každý člověk. Spřízněnou duši – partnera, nemá, proto hledá. Já partnera mám.

Jsem si vědoma tomo, že vše, co jsem o Absolut napsala, jsem vlastně psala o sobě. A je to tak dobře, protože ji koneckonců ztvárňuji já.

Donnellan hovoří o tom, že pokud se herci zjeví život, neměl by se nikdy zaslepit ve vztahu k cíli. Když uvidí život, který čeká na to, aby začal plynout může herec usilovat o to, aby předávání života, nebránil.

## **2. 9. Je důležité, že vím, co hraji?**

Ano, důležité je to určitě. Ovšem, jak zmiňuje Declan Donnellan, důležité s

vědomím, že „postava“ zcela jistě neví, co hraje. Protože ta, nehraje nic. „Postava“ prochází celou řadou pocitů, citů, reakcí, myšlenek a musí zjistit, co cítí. Co se kolem ní vůbec odehrává. Musí vidět, kým jsou „postavy“ kolem ní. Musí vědět, co chce. Co nechce. Co potřebuje. Co musí vyhrát. Co má ztratit. Jak přežít. A kvůli těmto okolnostem udělá spoustu věcí, ale úplně nedocílí ničeho.

Pro mě bylo strašně důležité, že jsem se v rámci zkoušení s pomocí režie zabývala, jak souvislostmi a fakty, svou představivostí, tak prostorem, situacemi, textem a cestou k emocím. Samozřejmě záměrně říkám: „V rámci zkoušení“, protože v patřičný moment (před premiérou, reprízou...) je nosné tyto informace částečně „zapomenout“. Vše je proměnlivé a nikdy nevíme, co nás během inscenování bude inspirovat. Každopádně někde v podvědomí, tahle „příprava“ najde své podstatné „místo“.

*„Na začátku je tu představa lodi a lešení se zdá být větší než tato představa. Brzy začnou někde uvnitř téhle obrovské kolébky bušit kladiva miniaturních chlapů. Na tuto strukturu se postupně zavěsí šrouby a pláty, až najdou vlastní místo a spojitosti. Z kolébky visí kladky a navijáky, tesaři lezou nahoru a dolů. Traverzy, kabely a pláty se pomalu propojují a v kolébce roste plavidlo. Ale přijde čas, kdy lešení musí odpadnout a umožnit lodi, aby sjela do čekajícího moře.“<sup>31</sup>*

## **2. 10. Zavřít oči neznamená poznat slepotu**

Chtěla jsem slepou Absolut znázornit aspoň trochu uvěřitelně. Jak, ale docílit toho, aby divák uvěřil a podlehl iluzi, že vidí slepého člověka? Kdyby se slepota ztvárňovala na „klasickém“ kukátkovém jevišti, možná by herci stačila bílá hůl a černé brýle.

Ale v Nevině se upřednostňuje iluze filmu. Divákům se tak naskýtá možnost sledovat detail tváře. Snadno si můžou ověřit, jestli jsem slepá nebo slepotu předstírám. Je naděje, že pokud divák dojde k názoru, že slepotu předstírám, bude rozhodující, zda věrohodně nebo nevěrohodně. V prvním případě si pravděpodobně oddechne. Nebude muset řešit, jak špatně to předstírám a nechá na sebe působit příběh. Chtěla jsem být maximálně věrohodná.

Zpět k detailu. Představa, že diváci uvidí můj obličej ve velikosti promítacího plátna, utvrzovala fakt, že v mém pohledu musí být „něco“ nestandardního.

---

31 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 231

Potřebova jsem papír, tužku a možnost okamžité vizualizace sebe sama. Největší inspiraci jsem našla ve videích se slovenským muzikantem Máriem Bihárim<sup>32</sup>. Sledovala jsem rozhovory s ním a psala si poznámky. Snažila jsem si zapisovat poznatky fakticky – *jak jeho oči „plují“ prostorem. Jak reaguje, když poslouchá druhé. Jak se mění jeho výraz, když se směje. Co cítím, když ho sleduji.*

*Uvádím úryvek ze svých poznámek ze 4. 10. 2014:*

*„Zprvu se pohled jeví staticky. Oči jsou upřeny do jednoho bodu a nehýbou se. Jedno oko je víc přimhouřené než druhé a značně temnější. Vlastně je to přimhouřené oko úplně jiné. Světlo se v něm jinak odráží. Vypadá to, jako by byl na „panence“ kovový plíšek. Působí to tedy dost strašidelně. Navíc „panenka“ směřuje do jiného bodu než na druhém oku. Na jednom směřuje přímo vpřed a na druhém (temnějším) šikmo dolů. Vypadá to jako by šilhání.*

*Když začne Mário mluvit oči se „rozžijí“. Hodně aktivně pohybuje obočím. Při smíchu doslova „zamáčkne“ víčka do očí, jako by „do hlavy“. Tím najednou vypadá víc zranitelný, až jakoby dětský.*

*Při dialogu se paradoxně neotáčí jeho hlava za zdrojem zvuku, ale zůstává rovně vpřed.*

*Působí sebevědomě. Je jako by „nad věcí“.*

Rozhodla jsem se, že zkusím využít potenciál šilhání. Ale ne přehnaného, aby to nepůsobilo komicky, ale jemného až jakoby nepatrného. Natočila jsem se na video a zjistila, že by to mohlo fungovat. Natáčela jsem se každý den několikrát. Postupně přidávala text.

Snahou o spojení šilhání a pohybu, byla mluva horší. Zpomalila se a „vyžadovala si“ pauzy. Dokonce výraz ovlivnil řeč natolik, že některá slova nešla vůbec vyslovit. Začala jsem se „zakoktávat“. Musela jsem trénovat každý den, dokud nebyl verbální a vizuální projev, napojen na sebe. Tudíž řeč byla plynulá,

---

32 Mário Bihári podle ([https://cs.wikipedia.org/wiki/Mário\\_Bihári](https://cs.wikipedia.org/wiki/Mário_Bihári)): „\* 28. 12. 1977, Malacky (...) je slovenský romský zpěvák, klarinetista, akordeonista a klavírista (...) od 8 let slepí (...) dva roky chodil v základní školu v Bratislavě a šest let na základní školu pro nevidomé v Levoči (...) v letech 1991 a 1992 mistrem Evropy v kategorii žáci (rekord v běhu na 60m – 7,9 sekund) (...) maturoval na konzervatoři Jana Deyla (...) člen hudební skupiny *Koa* (...) *Bejlí* (...) *Mário Bihári Trio* (...) *Bachtale Apsa* (...) věnoval se i fotografii v cyklech *Hudba v obraze* a *Obrazy z duše* (...).“

výraz uvěřitelný a nic nebránilo v pohybu.

Pak jsem se snažila zafixovat, co nejpřesnější polohu očí. Tvorba videí byla užitečná i z důvodu ověření polohy hlavy a postavení očí vůči kameře. Neustálým trénováním jsem po nějaké době přistupovala k „nácvičce“, jako k nasazení „masky“. V závěru zkoušení se „maska“ stala jakýmsi „přepínačem“ mezi mnou a „postavou“. Pokaždé, když jsem si nasadila „masku“ začala jsem situace vnímat, jako Absolut. Byl to zvláštní pocit a proto jsem s domácím tréninkem přestala. „Masku“ jsem používala, jen na zkouškách, kde „našla“ svoje uplatnění.

I přesto, že jsem byla na dobré cestě, nechtěla jsem se uspokojit jen s nalezením masky, ale chtěla jsem se „dostat“ ještě dál. „Seznámit se“ se slepotou na „vlastní kůži“. Aspoň vzdáleně pocítit, jaké by to mohlo skutečně být. Navštívila jsem kavárnu *Potmě*.

Nadační fond *Světluška* zřizuje kavárny, kde obsluhují nevidomí a díky dokonalé tmě, je možnost „proniknout“ do jejich světa. Finančně je podpořit a zažít denní činnost – pití kávy, tak trochu „jinak“.

*Uvádím úryvek ze svých poznámek z 17. 10. 2014:*

*„Iluze tmy byla dokonalá. Vůbec jsem nemusela mít zavřené oči a to bylo super. Aktivizovaly se mi smysly. Měla jsem pocit, že slyším, jak ostatní dýchají. Ruce mi „jezdily“ po předmětech a nedaly se uklidnit. Tělo bylo přikrčené, jakoby se bálo, že hrozí nějaký úder.*

*Když obsluha donesla kávu, měla jsem „co dělat“, abych uchopila hrneček. Když se to konečně podařilo, připadal mi strašně lehký. Keramika s tekutinou nevážila snad ani deko. Ale kafe bylo výborné. Výrazné a chutné. Po prvním loku, jsem se „poslala“ jakoby „jinam“. Zpomalila dech, uklidnila mysl a zjemnila pohyby. Strach z úderu přestal. Na židli jsem se narovнала.*

*Všimla jsem si, že na hrníčku je něco vyrytého. Nějakou dobu jsem pečlivě hmatala, co by to mohlo být. Neskutečně mě to fascinovalo. Normálně bych se podívala a za sekundu věděla, co tam je. Ale v tomhle případě to nešlo tak rychle a hlavně - hned. A možná to byl ten důvod fascinace. Vyžadovalo to větší pozornost.*

*Po důkladném zkoumání jsem na to konečně přišla. Celý obvod hrnku byl propracován vyrytím čtverců a kruhů, řazených do šachovnicového pole. To je fantastický. Dokonalý. Krásný.*

*Cítím harmonii a nekonečnost. Jsem sama se sebou v míru a to znamená, že jsem smířená i se světem. A to jsem šla jenom do kavárny!*

*Hned pod poznámkami jsem si zapsala krátkou citaci z knihy, kterou jsem v té době četla. A jelikož byla úsce spjata s mým zážitkem, cítím potřebu napsat ji také zde:*

*„Umění přináší krásu smyslům těla. Chceme-li však sledovat krásu dále, musíme se od smyslů odpoutat, vstoupit do vlastního nitra a udržovat zde atmosféru, kterou smyslové vjemy vytvořily. Musíme odloučit pocit krásy od vnějších vjemů a rozvíjet jej, až pronikneme k jeho zdroji. Tam v okouzlení se sami stáváme krásou.“<sup>33</sup>*

Už jsem si nedovedla představit, že by moje příprava na zkoušky byla jenom povrchní zábava nebo nevázaná hra. Chtěla jsem se vyburcovat k pílí, která bude nejen užitečná „pro věc“, ale také pro můj vnitřní vývoj. Pravdivou přípravou se pokusit najít pravdivé herectví. Pravdivým herectvím se pokusit najít pravdivý život. Vlastní vnitřní krásou odhalit nové hodnoty sama pro sebe. Pečovat o kvalitu umění a kvalitu zážitku.

Několikrát jsem si ze zkoušek odnesla natočené záběry na USB flash zařízení. Doma je pak sledovala a ucelovala si vědomí o jednotlivých záběrech - (*Co, která kamera točí. Jak záběry vypadají: celek, polodetail, detail. Jak se záběry pracuje stříh. Jak působí „slepota“. Co je potřeba zlepšit. Kde zrychlit. Kde ubrat. Kde je důležité „hlídat si světlo“. Kde je podstatné zpomalit, aby pohyb kamera zaregistrovala. Kde je zas výhodné kameru záměrně „přehlížet“, apod.)*

Snažila jsem se mít neustálý přehled. Chtěla jsem se vyvarovat momentu, že se „nachytám“ při něčem, co mi *nepůjde – nebudu tomu rozumět – nezvládnout*, a zablokuju se.

## **2. 11. Nejlepší přítel a druhý nejlepší přítel**

Projekt Nevina byl zcela jasně možností, jak objevovat výrazové prostředky. Předpokladem bylo i to, že se výrazové prostředky snažil najít sám. Měřítka jsou

---

33 MIHULOVÁ Marie, SVOBODA Milan. Santal sborník. Liberec: Santal – Nakladatelství Střediska jógy Králův háj, 1993, str. 19

nastavena zcela jinak. Vše je realizováno tak moc odlišně oproti běžným divadelním konvencím, že si zkrátka nemůžete pomoci a „hledáte“. Tvoří se film. „Nehraje“ se divadlo.

„Příchod“ kamer do nazkoušených scén nějak markantně nezasáhl. Člověk si musel na ně zvyknout. Přijmout je, jako svého „nejlepšího přítele“, který s ním bok po boku půjde „děj se, co děj“ a nikdy ho nezradí. A hlavně, je to jediný prostředník mezi ním a diváky. „Nejlepší přítel“ veškeré jeho úsilí vysílá „do světa“. Do hlav diváků. Do jejich vědomí a podvědomí. Ti, jsou herci skrze „nejlepšího přítele“, mnohem blíže. Fyzicky dál, pocitově blíže.

Vztah s kamerou, jako s „nejlepším přítelem“ je nutné nepodcenit, protože jedině díky němu si herec může dovolit být intimní, niterný, jemný a tak vůbec: „netlačit na sebe“. Vše se vlastně děje jakoby mimoděk. Samozřejmě.

Navíc se může stát, že herec začne pociťovat absenci nervozity. Nad trémou se povznese, odosobní ba i se najednou těší na každou reprízu.

I v případě natáčení záběrů mimo přímý pohled diváků, kdy do prostoru scény nevidí, i přesto je „nejlepší přítel“ s hercem a vše šíří „dál“. Jedná se o situaci č. 2 *Ubytovna (setkání s Elisiem)*, kde je filmový interiér poměrně malý. Ovšem v momentu natáčení, musí být zcela nutně dostatečně velký, pro pohyb tří herců a tří kameramanů. Výsledkem je celkem vtipná koexistence a spoluphra, a vlastně je škoda, že diváci nevidí, jak záběry vznikají. *Opíráme se jeden o druhého, třetí se čtvrtému vyhýbá, pátý čeká na prvního, a tak různě hrajeme „škatulata hejbejte se“.*

„Druhým nejlepším přítelem“ je „port“ - mikrofon. Ten vysílal „do světa“ hlas a dech. A byla by velká škoda, kdyby přestal být „druhým nejlepším přítelem“ a herec nebyl slyšet. Musí tedy o něj pečovat, přece jen „o trochu“ víc, než o „nejlepšího přítele“. „Druhý nejlepší přítel“ jej, v čase realizace, neopustí nikdy. Herec jen díky němu může mluvit civilněji, přirozeněji a tak, nějak pohodověji. Kdyby neexistoval „druhý nejlepší přítel“ cesta by byla mnohem trnitější. Napínali bysme hlasivky, přehnaně artikulovali a nadechovali se do absolutní kapacity plic. A naše zdánlivá „pohoda“ by byla „ta tam“.

Každá repríza je „hazard“, a i když vše půjde „podle plánu“, nikdy to nebude stereotyp. A to je na celé „věci“ to báječné.

## 2. 12. Pravdivost /jistota/ autenticita

Říká se, že film v herectví odhalí veškerou nepravdu, nepřírozenost, nekoncentraci, jakoukoliv falešnou emoci a nedostatek talentu. Filmové herectví má být naopak věrohodné a tedy s „nějakou“ přípravou, která je u každého herce jiná a jistě ovlivněná jeho zkušenostmi.

Podle mého současného názoru a zkušeností s filmovým herectvím si myslím, že herec by měl ve filmovém záběru existovat - žít opravdově. Neprožívat jen jako, ale skutečně. Ne expresivně, ale uvnitř sebe sama. Emoce jako by potlačovat. Držet je „pod pokličkou“. Dusit v sobě.

Film je iluze. Iluze prostoru, postav, času.

Prostor u filmových záběrů pokaždé nese jiný, scénografický význam. Jan Grossman ve svých Analýzách říká, že herec přechází ze světa reálného a přítomného do světa snového a minulého. To si lze vyložit několika možnostmi. S ohledem na moje dosavadní zkušenosti s filmem, mi pomáhá představa, že snový a minulý prostor dává určitá pravidla, kterých se člověk může držet. Ve snu objevujeme, rozhodujeme, jednáme a nemusíme se bát žádného rizika. Sen dovoluje člověku být sám sebou. Oddat se mu celou svou bytostí. Ve snu neřešíme, jestli skočíme z toho vodopádu nebo se vydáme sami na moře, ale prostě to uděláme. Jsme pravdiví k tomu, co je „potřeba“ udělat.

Oproti tomu realita a přítomnost jsou bez pravidel. Může se nám stát cokoli. Je tu riziko. Situace nemáme pod kontrolou. A snažit se o to, mít je pod kontrolou, je stejně nesmysl. Nikdy nedocílíme plného poznání a pochopení. A to je také součást objevování při tvorbě. Snaha rozhodovat se pravdivě v nejasných okolnostech.

Pro mě, při realizaci, bylo výhodné uvažovat v obou směrech – sen a realita, současně. Snažila jsem se kamery nevnímat a existovat v dialogích, jako v jediné možné **realitě snového a minulého prostoru**.

Změnil-li se úhel mého „cíle“, snažila jsem se to vidět a být pravdivá k okolnostem. Vidět je. Nehrát, že jsem pravdivá, ale být pravdivá.

Pravdivost se nemusí trénovat. Ta už sama o sobě je. Pravdivost nás vede k jistotě. Jistota k víře. A víra k autenticitě. Aspoň tak to vidím dnes.

*„Herec si musí zapamatovat, že jeho řemeslem není udělat něco správně. ‘Správně’ neexistuje, přinejmenším*

*pro herce ne, a 'špatně' je úplně stejně pošetilé. Nejsme tu proto, abychom věci dělali správně nebo špatně. Jsme tu proto, abychom je dělali co nejlíp. V čem toto 'nejlíp' spočívá, o tom rozhodujeme jakožto jednotlivci (...)"<sup>34</sup>*  
( Autor citátu: Declan Donnellan)

---

34 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007



### 3. Erekcce srdce - čas na vlastní téma

V rámci klauzurních mini inscenací jsem se setkávala s přístupem režisérů, kteří nevycházeli toliko z herců, ale přes různé varianty dosazovali své vlastní vize a nápady do hereckého jednání. Převážně se jednalo o klasickou činohru.<sup>35</sup>

Text byl vždy předem hotov a většinou šlo o autorské texty režisérů. Herec sloužil textu a sloužil režisérovi. Snažil se do sebe „nasát“ téma režiséra. Studovat téma a zjišťovat jaký on sám má na téma názor. Nepřetržitě téma lavírovat ve své mysli z různých úhlů pohledů, přivlastňovat si ho a nakonec téma přijmout za vlastní. Což je naprosto v pořádku a je to běžná herecká praxe.

Ale co kdyby herec měl tu možnost přijít se svým vlastním tématem? Změnilo by se poté jeho herectví, kdyby mohl k divákům hovořit „svými slovy“ a čistě – ryze, jen za sebe? Sdělovat své názory, myšlenky, nápady, otázky, velmi otevřeně? Kdy už nemá možnost „schovat“ se za „postavu“, text nebo režiséra, ale „ustát“ svou vlastní osobnost, která „tryská“ ze slov a pohybu ven a „spatruje“ světlo světa ve své čisté a naivní opravdovosti?

Prvotní idea být opravdu „sám za sebe“ nutně potřebuje svobodu srdce, těla a mysli. *„To, co dělám a říkám, dělám a říkám proto, že to tak cítím.“*

V ten moment nic není špatně a já nemám čas na sebekritiku - sebehodnocení.

Declan Donnellan nazývá herectví první přirozeností člověka – reflexem, mechanismem, který slouží k rozvoji a přežití. Budeme-li takto na herectví nahlížet, dojdeme k závěru, že již samo existuje.

A naštěstí se neobejdeme bez svobodného jednání, hry sami se sebou a hry s ostatními. Bez jednání, které nestaví, ale uvolňuje hranice a my se nebojíme vyzkoušet – „udělat a říct“ cokoliv.

Zkoumat své vlastní téma jsme měli možnost při tvoření inscenace Erekcce

---

35 Uvádím zde části z definice *Činohry* (Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník, Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004): „(...) je žánrově zcela univerzální. Vyjadřovací prostředky činohry korespondují zpravidla více než prostředky ostatních druhů divadla se zobrazovanou realitou, a proto zde převládají představení méně stylizovaná. Slovem činohra se v češtině též označují divadla (instituce, soubory), provozující činoherní divadlo. Etymologie slova ukazuje k významu vyplývajícímu z kategorie – dramatického – tedy k jednání, k zobrazování činů hrou herců. (...) může být rovněž epická, ba i zcela nesyžetová (např. lyrická). Blíže k aktuální sémantice slova činohra je mluvené, verbální divadlo. Činohra je divadlo, které není pohybové, hudební, nonverbální, ani se v něm převážně nezpívá. V popředí stojí zvuková složka, jíž dominuje mluvená řeč (typickou činohrou je konverzační hra). (...) od rozšíření reprodukováné hudby téměř neexistují činoherní inscenace bez scénické hudby. Činohrou v užším smyslu se v Evropě rozumí především divadlo dramatu (může jít i o autorské divadlo). Termín činohra byl u nás poprvé použit u překladu německé hry J.CH. Krügera *Kníže Honzik* v roce 1771, kdy J.J. Zeberer přeložil výraz „Lustspiel“ jako „veselá činohra“.

srdce s autorským vkladem a částečným přesahem vedení devisig metodou<sup>36</sup>

### 3. 1. Tvůrčí proces – improvizace

Školní ateliér se stal svobodným prostorem pro hledání a objevování, kde se mohlo stát cokoliv. V rámci slova a pohybu nebylo nic tabu. Naopak byla zde snaha vnitřní pohnutky zveřejnit. Hledali jsme společná témata a zároveň každý hledat své téma, sám pro sebe.

Přístupů, jak objevovat pohybové začátky v rámci „nonverbální komunikace“, je pravděpodobně spousta. Na workshopech se Simonou Babčákovou, jsem se setkala s „návodem“, jak „rozehrát“ své tělo, aby se poté i mysl mohla stát fenomenologicky přístupnější impulsům zvenčí.

Předpokladem je, že se nejprve člověk „zastaví“ a „zeptá se“ sám sebe, jak se dnes cítí. Jak se mu daří po duševní stránce a jak po té tělesné. Jaká část těla je aktivní – fit, a která neaktivní – např. bolestivá apod.

Před začátkem vůbec nějakého pohybu je tedy dána pozornost sobě samému. Uvědomění si, co mi sděluje tělo. Na jakou část těla se potřebuji zaměřit, a která část těla se chce, sama od sebe, pohybovat.

Zjišťuji, kde je impuls energie nejvýraznější a nechávám jej prostoupit tělem ven. Věnuji se pohybu a začínám jej zkoumat do nejmenšího detailu - „zabydluji se v něm“. Objevuji pohyb a nechávám jej „promlouvat“. Z těla do prostoru. Nechávám tělo „malovat“, co samo chce.

Uvědomuji si, která část těla se pohybuje a jak pohyb vypadá. Neaktivnější

---

36 *Devising metoda* (přeloženo z wikipedie): „(Také nazýváno jako kolektivní tvorba, převážně v USA) je forma divadla, kde původ textu inscenace nepochází od autora, spisovatele, ale je vytvářen spoluprací, obvykle improvizací, určité skupiny lidí (většinou, ne nezbytně, herců). Někdy má tato metoda podobnost s improvizacním divadlem, ale výsledek inscenace tvořená devising metodou má na konci procesu, pevnou formu: improvizace je součástí procesu tvorby, z které následně režisér a herci, vybírají přesné a vhodné sekvence, scény.“  
Další uvádím definici *Autorského divadla* (Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004): „angl. devising theatre...je modálněgenetická oblast divadla, pandán interpretačního divadla. Spolehlivou identifikaci jeho děl nelze provést na základě jejich standardního vnímání, je třeba znát způsob vzniku inscenace. (...) neinterpretuje cizí, z vnějšku přinesenou hru, jeho inscenace často předchází písemné kodifikaci textu nebo k této kodifikaci nedochází vůbec. (...) může se rozumět divadelní dílo, ale také soubor či instituce taková díla produkující. Nazveme-li divadlo autorským, říkáme, že před začátkem práce na vzniku inscenace, neměli tvůrci k dispozici žádný již hotový (někým jiným napsaný) divadelní text. (...) interpretuje pro divadlo neurčené literární dílo (např. román). (...) divadelní nastudování nové hry se považuje za autorské divadlo pouze tehdy, je-li autor členem inscenačního týmu. O autorském divadle se zpravidla hovoří i tehdy, když se v repertoáru divadla, které je známo jako autorské, objeví autorsky zpracovaná standardní hra, zvláště když došlo k četným tzv. dramaturgickým úpravám textu. (...) je podstatná kreativní propojenost všech jeho tvůrců. U totálně autorského divadla je text dokonce až jakýmsi zápisem dokončené inscenace. (...) specifika: relativní stálost souboru, mnohostranná originalita a vyhraněnost tvorby, vycházení z individuality herců, osobitá poetika, svébytný smysl pro humor (...). Herectví autorského divadla je spíše herectvím typů než charakterů, je to herectví tzv. osobnostní.“

část těla následuji - podvoluji se jí a zkoumám dál. Její trajektorii, dynamiku, podobu, sílu, obsah, nebo zda je vůbec pohyb příjemný pro zbytek těla apod. Pokud je pohyb příjemný, setrvávám v něm, co možná nejdéle a repetuji ho. Prohlubuji zkoumání gradací a snažím se dosáhnout maxima jeho možností. Ve fázi absolutního zveřejnění – maximum gradace, pokračuji s repeticí a začínám zkoumat, jestli se „nebudí“ další – jiná část těla.

V případě, že ano, neopouštím pohyb první části těla a začínám se věnovat také druhé části. Zkoumám kontinuální pohyb obou částí. Zjišťuji, zda s aktivizací druhé části těla, nenabývá první část nový potenciál či jestli její „sdělení“ není u konce. V takovém případě pohyb první části opouštím a věnuji se jen druhé či zjišťuji, zda tyto okolnosti „nerozehrávají“ pohyb v další, třetí části.

Při možnosti, že „komunikuje“ s okolím tři a více částí těla, které směřují ke svému maximu v repetici a gradaci, můžu začít s „hledáním“ případných slov.

Samozřejmě, že tento postup směřující k zjištění: „*Co mi sděluje tělo*“, lze v kolektivní improvizaci použít v krátkém časovém úseku, protože jinak hrozí riziko „uzavření se“ a soustředění pouze sám na sebe. Lze to ovšem považovat za jakousi formu uklidnění a navození tvůrčího rozpoložení. Soustředění „sám na sebe“ – své pocity – smysly, může zpřístupnit tělo a otevřít mysl, ovšem k tomu, abychom byli schopni přijímat impulsy zvenčí – energii – sílu – inspiraci, je také potřeba těmto vnějším podnětům dát svou **pozornost**.

Během „improvizačních maratonů“ jsme „hledali“ společně, celý ročník, bylo tedy příjemnější zprvu „ve zkratce“, „rozehrát“ své tělo a poté věnovat pozornost partnerům a jejich pohybům – komunikaci. Pozorovat, co pohybem sdělují a jaká energie ke mě „přichází“. Rozkódovat, co mi sdělují. Neopakovat je - nezrcadlit, ale zjistit, jaké k nim mám stanovisko – názor a „odpovědět“. To je další fáze, která mě přiblíží k ostatním (partnerům v improvizaci). Protože tak, jako partneři – vnější impuls, mi mohou dát novou inspiraci, stejně tak já - moje reakce – pohyb, může předat inspiraci partnerům. V určitý moment je tedy důležité oprostít se od soustředěného vnímání sebe sama a začít věnovat pozornost okolí.

Declan Donnellan popisuje **cíl** jako jednání, které se vztahuje k věci, která je venku, mimo něj. Cíl je konkrétní, pohyblivý, proměnlivý, aktivní a čeká na objevení. Zdůrazňuje, že **soustředění** se zaměřuje pouze na nás samotné a **pozornost** právě na cíl.

Stejně tak, jak je důležité „dát“ pozornost partnerům, tak zároveň je důležité hlídat si, abych se nestala pouhým divákem. Nesmím se uzavřít do sebe,

ale pozorností zjišťovat, kam směřuje naše společné konání – tedy: „Jak se mění kolektivní cíl“. Následovat cíl a v patřičný okamžik: „Když cítím, že to je právě můj čas“, do vývoje cílu svým konáním, zasáhnout – posunout ho dál a dát tím opět nový impuls partnerům.

Kontaktní improvizace se staly naší základnou k cestě za pohybem. Formou pohybu a tance jsme se vzájemně vnímali skrze dotek. Skrze fyzický kontakt si dávali oporu, vedli se a nechali se vést. Vést ke vzletu, neseni místem, kde se dotýkáme. S pocitem volnosti, bez námahy, využívající fyzikálních zákonitostí, ve kterých se tělo samo časem orientovalo lépe, než kdyby jej vedl rozum.

Celou dobu s námi byl realizační tým - choreograf a tanečník Jaro Viňarský, režisérka Petra Tejnorová, dramaturg Ján Zaťko a kamera. Měli jsme k dispozici různé rekvizity a kostýmy. Nebyli jsme limitovaní časem ani výsledkem, zkrátka každý „zkoumal“ a „hledal“ a „nabízel“ po svém. Drželi jsem se těchto zásad a pravidel:

- 1) pokud začnete posuzovat to, co děláte, nebudete mít bezpečný prostor, ve kterém můžete experimentovat*
- 2) když nevíš jak dál, neboj se zastavit, uklidnit se, ale zůstaň vždy přítomný, pozoruj ostatní a teprve potom se rozhodni o dalším kroku*
- 3) jediná cesta k síle je skrze křehkost a zranitelnost*
- 4) neodpojuj slovo a pohyb, pohyb může přejít v řeč, stejně jako řeč v pohyb*
- 5) nevymýšlej, nezačínej konstruovat, vycházej z toho, co se děje kolem tebe, co se děje v tobě v přítomném okamžiku*
- 6) zůstaň s každou věcí co nejdéle, vyčerpej její potenciál, rozvíjej první impuls dokud nepřijde další, dokud se nepromění v další impuls*
- 7) odhal se a přímej výzvy, přijmout výzvu znamená riskovat, riskovat znamená nehledat jistoty, bez jistot se teprve člověk může posunout dál*
- 8) pravidla a zásady nastavují mantinely pro hru, ovšem mohou se vědomě porušit, aby se ve správný čas zase vrátily<sup>37</sup>*

Kontaktní improvizace měly samovolný tok a někdy trvaly v řádu hodin. Vznikaly přirozeně, intuitivně a samovolně, bez jakékoli rozumové konstrukce. Díky časovému rozsahu se leckdy stávalo, že jsem se ocitla za hranicí reality a zapomínala na okolí. Vše důležité se odehrávalo mezi námi, osmi lidmi v jedné místnosti, za zamčenými dveřmi. Cíl putoval mezi námi a měnil se podle toho,

---

<sup>37</sup> P jako pravidla, Z jako zásady – od Jara Viňarského a Petry Tejnorové

jak s ním kdo „nakládal“ - transformoval ho.

V našem případě byla velmi důležitá kamera, která byla během improvizací „vnějším okem“ a velmi podstatně nám pomáhala k sebereflexi. Mohli jsem si tak ověřit nejen, jak působíme jako skupina a co kolektivně sdělujeme, ale také, jak každý z nás, přispívá svým vkladem k rozmanitosti „cílů“. Kdy se stane, že „ztráta kontroly“ a risk se přemostil v „použitelný materiál“ nebo, jak snadno se může člověk zablokovat, nedá-li tělu bezvýhradnou důvěru.

Ze záznamu jsem také zjišťovala, jakou mám pozici v rámci skupiny: „*Jakým vkladem přispívám k rozmanitosti cílů?*“, „*Jaký vedu vnitřní konflikt sama se sebou?*“, „*Jaké myšlenky zablokovaly tu a onu reakci?*“, „*Co dělám, když reaguji bez kontroly?*“, „*Čím mohu změnit stav určitých situací?*“, „*Jak rozbořím stereotypní pohyby?*“, „*Jak se napojit na dvojice, které improvizují opakovaně spolu?*“, „*Čím to je, že improvizuji převážně sama?*“, „*Čím se změnil můj přístup, když jsem se ocitla ve vůdčí pozici?*“, „*Do jaké míry si dovoluji cítit?*“, „*Jsem otevřená vůči sama sobě?*“, „*Jsem vůči okolí otevřená?*“, „*A nejsem přese všechno raději pozorovatel?*“, apod.

Když se objevily okamžiky, kdy jsem „propadla“ přesvědčení, že to nejde, tak jsem se uklidňovala představou, že to jít může, ale musím změnit přístup. Moje „já“ je ovlivněno minulostí, která jej po celou dobu utváří. Ovšem v přítomném okamžiku minulost, jako taková, neexistuje. Jsem se svým „já“ v přítomném okamžiku nově, a mohu své „já“ znovu objevovat – **měnit**. Donnellan píše o tom, že teprve snaha změnit sebe sama zahajuje stav „otevření“. Snaha a úsilí zachovat stav „otevření“ byl tím nejpodstatnějším, co jsem objevila. Opečovávaní stavu „otevření“, u mě platí dvojnásob, protože si hodně rychle dělám úsudek. Stav „otevření“, byl a je podstatný neustále.

*„(...) ve světě neexistuje nic, dokud to nezačneme vnímat.“<sup>38</sup>*

Skrze tenhle stav získávám sílu a mohu rozvinout vlastní pohyb někam dál. Prostor pro hledání a objevování existuje neustále. Impulsy zvenčí prohlubují vnitřní smysly – dávají jim novou – další informaci a tím vlastní pohyb dostává novou kvalitu.

Být ohleduplná k ostatním, křehká sama k sobě a pravdivá k okolnostem. Tělesný kontakt je sám o sobě na hranici – intimnost je narušena. Stejně jak

---

38 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 19

může atakovat smysly rozkoší, tak může také způsobit bolest. Ať už fyzickou či emoční. Nepochopení v kontaktu. Zablokování pohybu – impulsu. Přehnaná kontrola emocí. Stud. Necítění atmosféry. Negativní reakce, apod.

V případě nalezení negativního impulsu – síle, která je mi nepříjemná, je možnost zastavit se. Sednout si a sledovat okolí. Uklidnit mysl a hledat dál.

Nic není špatně. Každý je nositelem jak pozitivních emocí, tak těch negativních. Špatně by bylo, kdyby člověk dělal to, co nechce. Každé hledání má svůj smysl a cíl.

*„Žádný vnitřní zdroj nám neposkytne naprostou nezávislost na ostatních věcech. Žádné vnitřní dynamo nezávislé na vnějším světě neexistuje. Neexistujeme sami o sobě, existujeme jedině v kontextu.“<sup>39</sup>*

Někdy byla koexistence skupiny obtížná. A to hlavně v případě, když se objevil někdo, jehož prvotním záměrem bylo jen: „Dát o sobě vědět“. Pouhá exhibice „zabila“ hledání, zkoumání, odhalování a přijímání výzev. Komunikace nemohla probíhat, protože jsme si nehráli. Nebyli jsme kompaktní „hmota“, která se tvoří, mění, vyvíjí, zbarvuje, škádlí a těší, ale nudná company špatného herce. Exhibicí si prošel skoro každý z nás. Každému muselo dojít, jak moc je na skupině závislý a jak moc skupina potřebuje právě jeho. Abychom si to každý den uvědomovali napsali jsme si na zed': *Too much ego, kill your talent*. Ano, příliš velké ego může zabít talent, protože dokáže člověka „zaslepit“. Ale pokud ego slouží jako „startovací rampa“, podmínka pro plány, vize a nápady, může se ego „zakořenit“ do procesu zkoumání a být významnou tažnou silou vpřed.

Teprve, když jsem si tohle uvědomila, mohla jsme se posunout dál a nechat se výsledky improvizací, měnit. Zahledět se víc do potenciálu, který můžeme jako skupina přinést a který nás baví.

Realizovali jsem kontaktní improvizace, které se stávaly nositeli příběhů. Mívala jsem pocity snových cest. Jako, když člověk sní a sen prožívá tak intenzivně, že je tělo během snění v pohybu. Rozdíl byl v tom, že improvizace byla realitou, ale reakce – pohyb - „odpovědi“, mohly „snít“. Když jsem aktivizovala svou pozornost, mysl a smysly byly otevřené, improvizace byly nádhernou terapií a zároveň tvořivou silou pro vývoj a vznik inscenace.

---

39 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 32

*„Když děláme divadlo, vyprávíme příběhy. Pokaždé, když vyprávíme nějaký příběh, je to jiné vyprávění (...) Příběh se mění, protože se mění vypravěči (...)“<sup>40</sup>*

Nebála jsem se zkusit cokoliv a reagovat na partnery se strachem o svou integritu. Znamenalo to jakýsi zlom a přesvědčení, že tvořím správnou věc. V této fázi zkoušení jsem věřila všem členům tvůrčího týmu a těšila se, co přijde dál. Neuvěřitelným způsobem to člověka posilovalo, měnilo, zjemňovalo, zpřístupňovalo a ukazovalo hodnoty, které jsou v životě mnohem důležitější. Doteď to pro mě byla stěžejní zkušenost. Jen doufám, že si tohle „nalezení“ - princip, cestu, smysl, zachovám ve svém životě, co nejdéle a v budoucnu snad bude štěstí princip zkoumat dál.

*„Starý indián kmene Čerokézů učí svého vnuka o životě: v mém nitru probíhá zápas. Je to strašný zápas mezi dvěma vlky. Jeden je špatný – je to vztek, závist, žárlivost, smutek, sobeckost, hrubost, nenávisť, sebelítost, falešnost, namyšlenost a ego. Ten druhý je dobrý. Je to radost, pokoj, láska, naděje, vyrovnanost, skromnost, laskavost, empatie, štědrost, věrnost, soucit a důvěra. Stejný zápas probíhá uvnitř tebe a také uvnitř každého člověka. Vnuk o tom všem přemýšlí a po chvíli se zeptá: A který vlk vyhraje? Starý indián odpoví: Ten kterého krmíš.“<sup>41</sup>*

### **3. 2. Téma a monolog**

Hledání „verbálního začátku“ navazovalo na kontaktní improvizace. Neměli jsme předem žádný scénář, který by byl ve výsledné inscenaci použit. Hledáním jsme se snažili vytvořit si vlastní scénář, na základě našich vlastních textů - monologů.

Psali jsme texty na téma – hrdina a antihrdina a texty, které vznikaly z asociace na vývoj zkoušení a ty jsme si navzájem četli.

K inspiraci jsme měli „pomáhající“ texty, u kterých jsme analyzovali, jaký význam pro nás mají dnes.

Příkladem je: iPlay – 100 Applications for live od Bernharda Studlara nebo

---

40 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 230

41 Legenda o dvou vlčích. Jeden z pomocných textů, který nám „sloužil“ v tvůrčím procesu.

biblický text – 1. list Korinským 13<sup>42</sup>. Velkou inspirací byl pro nás také film *Love exposure/Pod vlivem lásky* od Šiona Sono.

Každý mohl svobodně jednat a hledat v rámci slova. Ovšem tentokrát bez opory druhých. Většinou jsme se během improvizace dohodli, kdo by mohl začít a dotyčného vyzvali. Následně se od něj odpoutali, nechali ho osamocené a vytvořili mu diváky. Vybraný měl svůj prostor a publikum. Mohl si vytvořit svůj vlastní monolog.

Jak je to přece jednoduché. Stačí povídat, hledat pointu a nějak pěkně to zakončit. Teď se o tom lehce píše, ale samotné hledání verbálního začátku, tak jednoduché nebylo. Je to jako „hození do vody“, pokud neumíte plavat, jdete ke dnu.

Ale jak z toho ven? Možná si připravit předem několik témat, která mě zajímají. Možná si předem napsat text a pak „hrát“, že jsem jej právě objevila. Nebo opět vyjít ze sebe. Kdo jsem a kde začíná mé vědomí. Která je ta první myšlenka, co mě právě teď napadá? Co udělá myšlenka s partnery-diváky, pokud ji vyslovím nahlas a co dělá jejich reakce se mnou, když se zatím „učím plavat“?

Vyjadřovala jsem se k tématům, která se týkají bytostně mě a je potřeba je sdělit. Docházelo mi, jak těžké je zaujmout, pokud se opravdu „nepoložím“ do svých slov a nesnaží-li se opět objevovat názory, ke kterým mám osobní vztah. Vyslovuji názory před publikem, které jsou „vstupní branou“ do diskuze. Diskuze je nástrojem komunikace. Komunikace je optikou poznání, které se může měnit. Jsem do tématu, tak angažovaná, že využívám publikum - vnější sílu, k získávání podnětů, inspirace, ale i k odpovědím a řešení. Publikum mě směřuje vpřed a nabízí možnosti proměny cíle. Na mě je, abych se rozhodla, jakou cestou se dám.

*„(...) musíme slova napojit na vnější svět. Můžeme si namlouvat, že slova něco znamenají sama o sobě. Jenomže i ten nejskvělejší text je nesrozumitelný, když se neváže na vnější svět (...)“<sup>43</sup>*

Začínalo být jasné, že výsledná inscenace bude mít svá pravidla a strukturu

---

42 Uvádím upravený text 1.listu Korinským 13, tak jak je ve výsledné inscenaci použit: „Kdybych mluvil jazyky lidskými i andělskými, ale lásku bych neměl, jsem jenom dunící kov a zvučící zvon. Kdybych měl dar prorocství, rozuměl všem tajemstvím a obsáhl všechno poznání, ale lásku bych neměl, nic nejsem. A kdybych rozdál všechno, co mám, ano, kdybych vydal sám sebe k upálení, ale lásku bych neměl, nic mi to neprospěje. Láska nikdy nezanikne. Prorocství – to pomine, jazyky – ty ustanou a poznání – to bude překonáno. Dokud jsem byl dítě, mluvil jsem jako dítě, smýšlel jsem jako dítě, usuzoval jsem jako dítě, když jsem se stal mužem, překonal jsem to, co je dětské. Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uvidíme tvář v tvář. A tak zůstává víra, naděje a láska – ale největší z té trojice je láska.“

43 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 47



vytvoří realizační tým. Ale také jsme zjišťovali, že v téhle inscenaci nebudeme tolik v pozici herců, ale spíš v pozici performerů.<sup>44</sup>

Zkoušky najednou dostávaly smysl a váhu. Každý den jsme nacházeli nová témata. Nabízeli jsme materiál, který by v představení mohl být. Nechali se prostoupit důvěrou, pílí a inspirovali se navzájem.

Než si každý našel „to své“. To, které se týká právě jeho a zároveň je nosné pro inscenaci. V tenhle moment měla hlavní slovo režisérka Petra Tejnorová, která nás pobízela, buď hledat dál nebo se zastavit u nějakého tématu a více ho prozkoumávat.

Některé z mých začátků se týkaly členění lidí do kategorií, přesvědčování sebe a okolí o tom, kdo jsem. O pravdě – kdy říkáme pravdu a kdy si jen hrajeme s pravdou. O víře, že tu ostatní – partneři, sedí, skutečně poslouchají a opravdu je zajímá, co jim sdělují.

Nakonec se mé „plavání“ zastavilo na „ostrově“ - **úsměv a flirt.**

Uvádím zápis vlastního monologu přeepsaného z videonahrávky ze zkoušky:

*„Vlastně absolutním prostředkem je úsměv. Třeba si uděláme takový test. Já přijdu do místnosti a vyberu si někoho na koho se usměju, jo? (udělám to) Ted' vás třeba napadá, proč se na vás usmívám. Takže vlastně jsem strhla váš zájem, takže ted' můžu pro vás být atraktivní objekt nebo třeba můžu být ted' středobod vašeho vesmíru. Ale já se jen usmívám, nebalím vás. Jenom prostě úsměv. Třeba máte v hlavě, proč se na mě usmívá, to jsem tak okouzlující? Nebo se známe? Ale je to prostě jen úsměv! No, ale i úsměv, vlastně může být první signál, k navázání potenciálně, případného styku. No a proč ne? Jako, co je na nevěře, tak zvláštního? Vždyť nevěra dává křídla touze. Jako, kdy poznáte, že po někom toužíte? A kdy poznáte, že někoho milujete? Kde jsou hranice toho - „ted' miluji a ted' toužím?“ Třeba já – jsem A a miluju B, ale toužím po C. Takže, když naplním akt s C, tak jsem B nevěrná. Jenomže, když ho nenaplním, tak jsem nevěrná sama sobě. No, dá se to vyřešit! Třeba tak, že A, B a C se spojí – a je po nevěře. Když si to pak vysvětlíme, B to pochopí, C půjde od toho, tak*

<sup>44</sup> Uvádím pasáže, které se věnují pojmu *Performer* (Základní pojmy divadla – teatrologický slovník, Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004): „Dílo každého druhu umění může být prezentováno kontaktním způsobem – být performováno, performerem. Tzv. živě předváděno může být, jak něco relativně hotového (např. výtvarný artefakt, báseň), tak i něco, co během procesu předvádění teprve vzniká, např. provedení hudební skladby nebo divadelní představení. Narušení kontaktu v divadle pociťuje konzument jako situaci nedostatečně divadelní a naopak velká míra kontaktu je schopna dodat divadelnost i takovým představením, v nichž je elementární materiál vyjadřovacích prostředků divadla – člověkem bezprostředně generovaný pohyb – značně omezen.

*vlastně A je spokojeno. Touha. Toužit a milovat. To je skoro stejný, ale vlastně je to úplně jiný. Toužíme po ochraně...toužíme vlastně po tom, aby měl někdo o nás starost...toužíme po tom, aby nás někdo objal...třeba C. Toužíme, aby nám někdo navařil oběd. Vlastně toužíme po bezpečí...toužíme vlastně po domově. Po teplém, krásným, pěknoučkým domovíčky. Jenomže zároveň toužíme po dobrodružství.(...) kde je ta hranice touhy a lásky? Milovat někoho nese strašně moc věcí k tomu, abych byla nevěrná sobě. Když někoho miluju, tak musím být jenom s ním? Je už nevěra to, že se třeba na někoho usměju? To už je nevěra? To není, ne? Se přece můžu usmívat na koho chci a pokud se někdo zamiluje do mého úsměvu, tak je to fajn. Prostě by měli všichni lidi flirtovat a nechat proud A, B, C, D, E – ať se ta abeceda poskládá třeba úplně jinak. Může být AE, AFD, GFXZ, AZMO. Co koho baví. Prostě, ten úsměv, ten dělá to, kdy to začíná."*

### **3. 3. Monolog na druhou**

A téma bylo ve hře! Mě nejvíce bavila jeho kontaktnost a to, jak spontánně vznikl. Od počátku jsem se vztahovala na partnery a snažila se vycházet z momentu překvapení a zároveň nic nehrát. Zatím jsem si neuvědomovala, jaký bude mít monolog ve výsledné inscenaci úkol.

Další stupeň hledání spočíval v tom, že jsem začala zkoumat otázky symbiózy a rozdílu mezi láskou a touhou. Hledala hlubší myšlenky v problematice milostných vztahů. Od původní koketerie a flirtu jsem se potřebovala dostat „dál“ v otázkách partnerských vztahů.

Režisérka Petra Tejnorová mi k inspiraci přinesla úvahu *Tajemství vášně v dlouhodobém vztahu* od Esther Perel.<sup>45</sup>

Ze studijních materiálů jsem došla k závěru, že psychoterapeutka Perel definuje touhu ve dvou rovinách.

- 1) *touha po domově* – bezpečí a ochrana
- 2) *touha po cestě* – dobrodružství a neznámost

Upozorňuje, že počátkem vášně je touha prozkoumávat – zvědavost a objevování. Ovšem v dlouhodobém vztahu se touha vytrácí. Příčinou je, že postupem času (během vztahu) vědomě ztrácíme svobodu a bojíme se, že pokud

---

<sup>45</sup> **Esther Perel** (přeloženo z wikipedie): „(narozena 1958) je belgická psychoterapeutka pozoruhodná pro zkoumání napětí mezi potřebou bezpečnosti (...) a potřebou svobody (...) v lidských vztazích. (...) nejprodávanější knihou (*Páření v zajetí: Uvolnění erotické inteligence*), která byla zveřejněna v roce 2006 a od té doby byla přeložena do 24 jazyků.“

se neodevzdáme úplně, ztratíme vztah. Že se postupem času raději naučíme milovat určitým způsobem a strach a odpovědnost nám stanoví hranice, kdy už nevíme, jak druhého opouštět a jít zkoumat a poznávat dál, bez toho, abysme o partnera nepřišli. Trávíme čas v těle a hlavě jiného člověka (svého partnera). Ale nejraději bysme od něj měli pocit bezpečí, abychom mohli svobodně odcházet a zase se vracet.

Když se nám nedaří svobodně odcházet, protože se například objevuje tendence vlastnit nás, nastává patová situace. Někdy na to reagujeme, tak, že když nemůžeme odejít my, tak by neměl mít možnost odcházet ani partner. A tím se touha dostává rovnou do krize. Protože, kdo touží po člověku, který ho vlastní? Nebo po člověku, kterého vlastní sám?

Jedině v momentu, kdy si uvědomíme existenci obou stran mince, můžeme partnera svobodně a beze strachu, opouštět. Dlouhodobý partner se pro nás může opět stát přitažlivým. Může se objevit pocit nejistého – hravého - vzrušujícího.

Vždyť je to náš partner, známe ho. A ten určitě je a bude dobrý rodič pro naše děti, nejlepší přítel a zpovědník.

Podle Perel lze znovu obnovit touhu v dlouhodobém vztahu, ovšem je potřeba aktivizovat naši představivost.

Když kupříkladu vidíme partnera z jiného úhlu pohledu:

*„Když dělá něco, co přímo zbožňuje, je ve svém živlu.“*

*„Když je sebejistý a okouzlující.“*

*„Když je partner pryč - jsme rozděleni a my si představujeme, jaké to bude až se opět shledáme.“*

*„Když jsme s partnerem a „pouze“ se **smějeme**.“*

Mým úkolem bylo proniknout do představivosti a spolu – s každým jedním divákem, připustit případné „kdyby“. Vytvořit, definovat a vtáhnout diváky do erotického prostoru. Rozehrát myšlenky představivosti bez jakéhokoli kontaktu. Jen naznačit případné „kdyby“ a nechat ve vzduchu očekávání. Připustit, že by mohlo k milostnému kontaktu dojít, hledat a zkoumat, jak by to asi probíhalo a prožít to tak, jako by to doopravdy bylo, i když se neděje nic a současně „ve vzduchu“ se děje úplně všechno.

Uvádím zápis svého monologu v konečné fázi s akcemi, které jsou zafixované:

*„Vy máte nádherný úsměv /hovořím k vybranému divákovi/. Tak srdečný a vzrušující zároveň. Jste nádherný, když se usmíváte. Teď by mě zajímalo, co se Vám honí hlavou? /v případě odpovědi – improvizuji a navazuji na monolog dál/. Mě se honí hlavou, že právě teď – mezi mnou a Vámi vznikl erotický prostor. Představte si, že já jsem A /obracím se na všechny diváky/, můj partner je B /znázorňuji B gestem – objímám pravou rukou imaginární osobu, která stojí vedle mě/, a Vy budete C /vybraný divák/. A a B se milují, jenomže A teď zatoužilo po C. Když A a C milostný akt naplní, tak A je B nevěrné. Ale, když A a C milostný akt nenaplní, tak A je nevěrné samo sobě. Být nevěrný sám sobě to přece nikdo nechce.*

*Když miluješ, jak to poznáš? /oslovuji jiného diváka/. A když toužíš, tak jak se to změní? /oslovuji dalšího diváka a improvizuji na jejich odpovědi/.*

*Já toužím po bezpečí, po ochraně, po stabilitě, po předvídatelnosti, po ochraně – vlastně toužím po ukotvení, které tak často nazýváme slovem domov. Ale nadruhé straně toužím po riziku, po tajemství, po dobrodružství, po nebezpečí – vlastně po cestě za něčím novým. Jenomže když spojím svou touhu po bezpečí s touhou po dobrodružství, tak vlastně vzniká rozpor. Já chci po B, aby mi dal pocit sounáležitosti, dal mi identitu, dal mi budoucnost, ale zároveň chci, aby mi dal pocit vyjímčnosti s prvky tajemství.*

*Dej mi komfort, dej mi výzvu.*

*Dej mi něco známého, dej mi něco nového.*

*Dej mi předvídatelnost, ale zároveň mě překvap.*

*A to už je totální krize v definici. Jaký je tedy vztah mezi láskou a vášní? Kdy se spojují a co je naopak rozděluje?*

*Když se zamyslím nad slovesem, které by vás mohlo napadnout při slovu láska – tak pro mě je to mít a sloveso pro vášeň je chtít. Jenomže můžeme chtít to, co už máme?*

*Když jsme zamilovaní, tak chceme znát milovaného – chceme blízkost. Ale když jsme vášniví, tak chceme úplně někoho jiného /ukazuji na C/. Někoho nadruhé straně. Chceme vzdálenost, kterou prostě musíme zdolat. Jinými slovy – oheň také potřebuje vzduch.*

*To bychom mohli, někdy, přeskládat tu abecedu úplně jinak: A a C se změň na AN, AT, AP, AZP, ALBK..../vybírám mezi diváky a ukazuji na ně prstem/.*

*Nebo třeba úplně jinak.*

*Ale každopádně existuje erotický prostor. A osoba, která je mi důvěrně známá /v gestu se vracím k B/, může být znovu tajemná a prchavá, když je tam ona pomyslná vzdálenost. Když nás něco, jako by rozděluje.*

*Tak si to dnes zkuste. Půjdete domů...ne zkuste si to přímo teď!*

*Ted' a tady si vyberte člověka a usmějte se na něj. Berte to vážně, protože se může stát, že se zamilujete nebo že se dnes večer zamiluje někdo do vás.*

*Prostě se jen usmějte.*

*Tohle je moje předehra."*

### **3. 4. Cesta k divákům**

Jako performerka, jsem ze čtyř stran obklopena diváky. Nehraji žádnou postavu – nejsem v roli. Nehraju ani emoci nebo nějaký stav, ale „pouze“ sděluji svůj názor, řeším definici, pak konflikt a hledám odpovědi.

Jsem v aréně, která může připodobňovat prostor určený pro nějaký boj – konfrontaci. V mém případě konfrontaci myšlenek – názorů – pocitů. Jsem viděna ze čtyř úhlů pohledů a není zde prostor k úniku. Tak, jako jsem viděna já, tak vidí každý jeden divák na zbylé tři elevace, které má v zorném poli. Je svědkem reakcí dalších diváků a zároveň je i on viděn.

Rozebírám a konzultuju krizi vášně s diváky. Společně s nimi hledám odpovědi - řešení – vyústění – novou naději. Vybízím diváky ke komunikaci – verbální reakci na kladené otázky.

Jsem první ve výčtu monologů tak, jak jsou chronologicky řazeny v inscenaci. Musím uvést a definovat podmínky pro vznik diskuze. Oproti ostatním partnerům-spolužákům, kteří své monology popisují jako začátky, uvádím svůj jako předehtu.

Nesmím cítit přehnaný ostych a zároveň do intimní zóny dotazovaných diváků, vstupovat opatrně. Chci se vyvarovat tomu, že je zablokuji, vystresuji nebo nějakým jiným způsobem uvedu do nepříjemné situace. Pro mě je důležité, aby se cítili bezpečně, příjemně a důvěřivě, protože jedině tak, mohou reagovat v rámci diskuze, otevřeně. A tudíž se mnou skutečně komunikovat. Ať už verbálně nebo nonverbálně. „Pouhým“ nasloucháním, také komunikují. Jejich názory mě skutečně zajímají, protože pokud necítí ostych a mluví, ovlivní celou diskuzi.

Skvělé na celé situaci je fakt, že diskuze je „živá“. Nikdy se nestane moment, že bych udělala stejnou reakci dvakrát. Neopakuji se a nemám zafixované žádné intonace. K tomu, abych dosáhla tohoto stavu, musí moje mysl zůstat „otevřená“ a bystrá. Odpovědi diváků mě posunují dál a „ušlapávají“ mi cestu k cíli, který je aktivní, pohyblivý a čeká na objevení.

Sděluji a předávám své téma k jejich zamyšlení, zkoumám a hledám. Částečně se nechávám jejich reakcemi vést a v patřičný moment je překvapuji novým úhlem pohledu. Tím dosahuji jejich pozornosti. Poté opět sleduji, jak se proměňuje cíl a co se mnou cíl dělá.

*„Jak se mění můj vlastní vztah k tématu?“*

*„Jak se mění moje názory?“*

*„Z jakých možných úhlů pohledů lze ještě na téma nahlížet?“*

*„Jaká je pointa?“*

*„Jaké východisko?“*

*„A je vůbec nějaké?“*

*„A kdo ho najde? Performerka nebo divák?“*

Kvůli vědomí **sázek**<sup>46</sup> se snažím na diváky působit přístupně. Potřebuji, aby mi „šli vstříc“ a jejich odpovědi a aktivita byla přínosná v rámci vývoje a „vzniku“ monologu, který se každou reprízou znovuzrodí. Musím strhnout jejich pozornost a manipulovat je svým směrem.

Čím víc jsme monolog zkoušeli a i s následnými reprízami, docházelo mi, jak prvotní pohybový maraton improvizace s Jarem Viňarským, byl cenný. Gesta přicházela samovolně a spontánně po celou dobu zkoušek i během repríz a vlastně se nezastavila do teď.

Například v otázce: *„Když miluješ, jak to poznáš?“* nebo *„A když toužíš, čím je to jiné?“*, většinou lidé nereagují slovním popisem, ale udělají nějaké gesto, které mají spojené buď s láskou nebo s vášní. Snažím se poté s jejich gestem pracovat dál. Zkoumat jej, definovat si ho a spojit ho se svým. Vždy je dostatek času zkusit si gesto „na vlastní kůži“ a tím zveřejnit jejich „odpověď“. Gesto pro „B“ se ustálilo v obejmutí imaginárního partnera pravou rukou. „C“ je sice konkrétní člověk, ale také je ve výčtu definován jako cesta za něčím novým – poznání. A právě v této části monologu se u „C“ objevuje stejné gesto, jako pro „B“, ovšem s použitím levé ruky a obejmutím imaginárního partnera po levé straně. Takže těsně před tím, než dospěji ke krizi v definici, stojím uprostřed

---

46 Viz další strana textu

arény s pažemi nahoře. Ruce objímají imaginární partnery po jejich bocích. Možná jako svícen nebo jako, když držím pomyslné misky vah nebo jako, když toužím někoho obejmout a být obejmuta. Nabízím své tělo a své otázky – hledám tělo a hledám odpovědi.

Declan Donnellan hovoří o vědomí sázek, které vznikají z toho, co herec vidí. Teprve tehdy, když herec rozpůlí cíl na dva díly, může se v něm uvolnit energie podobná „jaderné reakci.“ Dále uvádí, že výše možné výhry je stejně velká, jako výše možné prohry a teprve třením mezi pozitivním a negativním vytváří jiskření, které herce rozněcuje – podněcuje – a zažehává oheň. Možná i mé gesto – pomyslné misky vah, symbolizuje váhání – polemiku – tření. Nabízí nahlížet na milenecký vztah ze dvou stran mince.

Vědomím, co mám v sázce – o co hraji, zjistím, co mohu vyhrát a co mohu ztratit. Jinými slovy mohu věřit v nejlepší, ale dokážu akceptovat a inspirovat se i v případě nalezení nejhoršího, protože ho taktéž očekávám a jsem na něj připravena.

Takové by mohly být mé sázky s tím, že první řádek = výhra, druhý = prohra:

*„Že C podlehne mému úsměvu,  
a že C nepodlehne mému úsměvu“*

*„Že C nebude pro mě eroticky přitažlivé,  
a že C bude pro mě eroticky přitažlivé“*

*„Že mě C svými odpověďmi neztrapní,  
a že mě C svými odpověďmi ztrapní“*

*„Že se nestrhnu reakcemi diváků a budu hledat – zkoumat – objevovat,  
že se strhnu reakcemi diváků a budu trapně exhibovat“*

*„Že budou diváci „otevření“ - vnímaví a aktivní,  
a že nebudou diváci „otevření“ - vnímaví a aktivní“*

*„Že se na konci monologu budou diváci usmívat jeden na druhého,  
a že se na konci monologu nebudou diváci usmívat jeden na druhého.“*

*„Že společně zažijeme příjemné setkání,  
a že společně nezažijeme příjemné setkání.“*

Mé jednání dělá vše proto, aby se stalo to, co si přeji a nejvíce se objevovaly výhry a zároveň mé jednání dělá vše proto, aby se nestalo to, co si nepřeji a minimálně se objevovaly prohry.

Přemýšlení v těchto dvou rovinách, nejenže uvolňuje napětí a tlumí nervozitu, protože ať se stane, tak či tak, nic není špatně, ale zároveň mě opět přibližuje k cíli. Slovy se pokouším u diváků změnit úhel pohledu. Následně vidím, že se mi to nepodařilo, tak to zkusím jinak. Stav nemožnosti najít konečné řešení. Tenhle stav se opakuje. Stále hledám cesty, jak to zkusit jinak a stále se to nedaří. Při vědomí výher a proher si z pozice performerů mohu hledání dovolit. Vždycky je něco nového – dalšího, co mohu vyhrát.

*„Neexistuje stabilizovaná rovnice. Nemůžeme se zabydlet v žádném fixním stavu, žádný takový stav (...) vlastně neexistuje. Neexistuje ani stav dosaženého úspěchu, ani naprosté katastrofy. Výsledek, po němž jsme toužili, nikdy nepřináší stav čistého uspokojení. A na druhé straně výsledek, kterého jsme se tolik báli, nikdy nesublimuje do stavu čirého zoufalství.“<sup>47</sup>*

V monologu je otázek k zamyšlení spousta a každým jejich znovuobjevováním vyvstávají na povrch další a další. Snažím se nezaujímat jednoznačné stanovisko. V reálném životě jsem v partnerském vztahu, který je vztahem „na dálku“, takže si nese určitá specifika, která patří jen jemu. I to způsobuje, že ve mně tyhle otázky, i přes několik repríz, stále rezonují. O mé autenticitě se nedá polemizovat. Jsem vtažena do problematiky ze své vlastní vůle. A opravdu mě zajímá. Vede mě neutuchající potřeba otázky s každou reprízou znovu zveřejňovat, hledat a zkoumat. Jak říká Marcel Proust: *„Tajemství všech věcí nespočívá v cestování na nová místa, ale v tom, že se díváme na svět novými očima.“<sup>48</sup>*

Nikdy nevím, jak diváci samotný celek inscenace přijmou. Ze zkušeností z repríz jsem zaregistrovala, že skutečně každý divák vnímá představení „po

---

47 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 195

48 **Valentin Louis Georges Eugène Proust** (z wikipedie): (10.7.1871 – 18.11.1922) „byl francouzský romanopisec, kritik a esejista. Nejvíce se proslavil monumentálním cyklem *Hledání ztraceného času*, který vyšel v sedmi dílech v letech 1913-1927“.



svém." Setkala jsem se s vlnami nadšení, kdy bylo v hledišti vidět, že se diváci vrací. Někteří ani po desáté neměli „dost“ a nacházeli si stále nové impulsy, kvůli kterým přišli znovu. Nikdy nešlo předpokládat, jak to v ten a ten večer, bude. Ale vždycky jsme museli jít „do toho naplno“. Žádná panika, otevřená mysl a touha po objevování. Víra, že slova budou přicházet samy. A když nebudou přicházet, tak víra, že to aspoň bude vypadat, jako by mě napadala právě teď. Text, který vzešel částečně z improvizace a částečně z myšlenek Esther Perel má fixní podobu. Úkolem bylo ho každou reprízou „znovuzrodit“ - objevit před a společně s diváky. Vírou, že když nebudu v hlavě neřešit, co už jsem řekla a co je ještě potřeba vyslovit, slova objevím. Vírou, že když se zcela podřídím času, přestanu se blokovat a budu existovat v přítomném okamžiku, budu pravdivá.

*„Přítomnost námi zatřese a probudí nás. Když nás silniční nehoda přiměje k absolutní přítomnosti v daném okamžiku, čas se zdánlivě zpomalí. A když nás do svých kleští sevře deprese, zdá se, že se Čas úplně zastavil. Čas umírá. To je však jenom klamná iluze. Čas se nemůže zastavit. Čas pro nás nikdy neumírá.“<sup>49</sup>*

Bylo by zbytečné udržovat si pocit obav z nepředvídatelné tvorby, protože v tomhle případě jsem na ní zcela závislá a určitá pravidla si mohu stanovit sama. Také bych tím ochuzovala všechny svědky o myšlenky a názory druhých lidí. Pokud mám tedy do jisté míry trpělivost sama se sebou a neřeším, jak se jevím ostatním, mohu řešit, co vidím já.

### **3. 5. Výhra versus prohra**

Při jedné repríze se ke mně dostala odpověď jednoho diváka, která se může jevit, že nic nikam „neposouvá“, ale to je jenom zdání. Oslovila jsem „C“ a pozitivně ohodnotila jeho úsměv, následně se „C“ zeptala, na co myslí. Z nonverbální reakce „C“ bylo zjevné, že divák propadl strachu. Aby strach co nejrychleji zamaskoval, nasadil „masku“ - aroganci. Když jsem se tedy diváka zeptala: „Co se mu „honí“ hlavou“, odpověď zněla: „Moucha“. Po této odpovědi se většinou právě tomuhle divákovi svěřuji, co se „honí“ hlavou mě a až v momentu, kdy se objevuje zmínka o „B“, se obracím ke všem divákům. V toto případě, kdy ostentativně a znuděně zaznělo slovo „moucha“, jsem už žádný

---

49 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 219

další kontakt s divákem „C“, mít nechtěla. Byl arogantní a nechtěla jsem připustit prohru. Proto jsem se od vlivu diváka „C“ oddálila a tím se víc přiblížila cíli. Znovu a záměrně jsem zveřejnila, že divák „C“ myslí na mouchu, kterou má v hlavě. Dále jsem pokračovala, že mám také takový lehký pocit v těle, akorát nevím kde. Začala jsem zkoumat, až jsem před očima diváků přišla na to, že je to v břiše. Sáhla si na žaludek a s příjemným překvapením zjistila, že tam létá motýl: „Jsem zamilovaná!...ale do „B“, které Vám teď představím“, a pokračovala jsem v monologu.

Může se zdát, že je monolog závislý na „C“, které zdánlivě „startuje“ další myšlenky o lásce a vášni. Právě případ „moucha“ mě přesvědčil, že to tak být nemusí. Že mohu naprosto volně a přiznaně zveřejňovat, co vidím. Že když vidím zcela zjevně, že divák nemůže „hrát naši hru“, protože má pouhý lidský strach, mohu to zveřejnit. Samozřejmě ne konstatováním: „A máme tady člověka, co se bojí“, ale opět něčím, co mě posune blíž k cíli, například: „*Vy jste to před chvílí měl a najednou to nemáte, ale vy slečno to máte...to dělá ten úsměv...*“, a vybrat si jiné, přístupnější „C“. V tom spatřuji další rozměr v kontaktnosti celého monologu. Já opravdu „jdu“ a reálně si vybírám „C“. Hledám sympatického člověka, se kterým si případně „kdyby“ mohu představit. Je to hra, která má pravidla.

*„(...) kdyby bylo všechno nepředvídatelné, mohli bychom se začít bát, a když máme strach, spoléháme na věci, které důvěrně známe, i když jsou naprosto bez užitku.“<sup>50</sup>*

Uvádím 3 okolnosti, které se během reprízování staly a byly takovým malým zázrakem:

1) v závěru monologu vybízím diváky, aby se na sebe usmáli s vědomím, že se možná dnes zamilují, a najednou se stala fantastická věc. V sále byly z převážné většiny dvojice, které po zaznění této věty, neváhaly a políbily se. Bylo to úžasné, protože najednou se láska zhmotnila do prostoru a přenesla se na všechny v sále. Byl to silný okamžik, který patřil každému jednomu páru, ale odrazil se ve všech přihlížejících. Nestyděli se svou lásku zveřejnit a sdílet ji s ostatními. Nepochybovali, ale jednali. A to bylo úžasné.

---

50 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 206

2) případ „moucha“ už jsem popsala, a je z něj také patrné, jaké si nese úskalí. Divák je osloven a vtažen do hry. Je na něj „focus“<sup>51</sup> celé arény a chce se po něm, aby to byl on – ten první, který bude mluvit. Je milé sledovat, jak ostatní – přihlížející diváci, podlehnou škodolibosti. A tak se různě potutelně usmívají a čekají, co z diváka „vypadne“. Někdy se na otázku: „Na co teď myslíte?“, objevuje odpověď: „Nevím“. Tato odpověď v zásadě není špatná, protože nabízí možnost „vsugerovat“ mé myšlenky do hlavy diváka. Šokovat ho, hrát si s ním a podporovat prvotní potutelnost ostatních. Ovšem za předpokladu, že „opratě“ držím já.

Když, ale zazní odpověď: „Na sex“, se kterou rozhodně nepočítám, zjistím, že tohle představení bude zajímavé. V ten večer „C“ vyhrálo. Na celé čáře mě dostalo s mými vlastními „zbraněmi“.

3) jak je důležité kývání hlavou. Znázorňuje souhlas, ale také fakt, že pokud divák zakývá hlavou, je zřejmé, že se s danou okolností setkal. Všimla jsem si, že se objevuje „hromadné kývání“ a „kývání jednotlivců“. Hromadné bývá většinou v části monologu, kde se polemizuje zda neuskutečněná nevěra neznamena vlastně nevěru vůči sobě samému. Další přichází, když zazní rozpor, jestli můžeme chtít to, co už vlastníme. To jsou takové spouštěcí otázky, které visí ve vzduchu a diváci na mě většinou reagují.

Zajímavější ovšem bývá kývání jednotlivců. Kdy diváci reagují na myšlenky z monologu podle svého. Každý na to, co je mu blízké a v čem se najde. V takový moment se diskuze posouvá do „nonverbálního fóra“, kdy diváci mají potřebu slověům rozumět - pochopit jejich význam a zařadit si je, tím, že si kývnou hlavou. A to nejen pro mě, abych viděla, že mi rozumí, ale z většiny mívám pocit, že nutně potřebují kývnout sami pro sebe. Jakoby říkali: „Jo, to je pravda...takhle jsem o tom nepřemýšlel...s tím souhlasím...o tomhle bych polemizovat“, apod.

A čím víc je jejich reakce různorodá, tím víc nabývám dojmu, že mě skutečně poslouchají. Každý reaguje na vyřčené teze po svém. Ne jako jednolitá masa, ale jako jednotlivci. Jedná se o různorodou sílu energií, která směřuje k východisku. A to mě jako performeru vede – směřuje - žene k cíli.

---

51 Přeloženo: pozornost

### 3. 6. Závěrem k Erekcí srdce

V případě Erekcí srdce diváci nehodnotí nějaký herecký výkon. Nemají moc příležitostí – nehrajeme nic, co by mohli hodnotit. „Pouze“ před nimi sdělujeme názory a pohledy na člověka. Témata, která se v inscenaci objeví jsou: láska – touha - vášeň, umírání, dobro – zlo, dualismy v přírodě, sourozenecká láska, smrt otce, energie vyzařující z tváře, definice člověka, výpočet vzorce samoty a lidská nahota.

Forma „nezabijí“ složitým hraním obsah, naopak podporuje diváka k nějakému vnitřnímu pocitu – postoji – názoru.<sup>52</sup>

---

52 Uvádím reakci na reprízu Erekcí srdce z 15.4. 2015 od **Jaroslava Tučka** (z [www.rolfrover.estranky.cz](http://www.rolfrover.estranky.cz), v rámci: *Mudrování nad velkolepostí svátků mladého divadla aneb festival SETKÁNÍ/ENCOUNTER 2015*): „Jedno ze studentských zobrazení současnosti, ve které žijí. Představení v první třetině připomínající televizní relaci „Na stojáka“ a herecké improvizace Jaroslava Duška, začalo rituálním zapálením ohnivé plochy. Aktéři vyprávěli své příběhy. Atakovali přihlížející otázkami i doteky. Sypali na ně své touhy, osvětlovali hnutí svých myslí i temná zákoutí zažitých bolů. Prolézali při tom pod spuštěnými tahy, proplétali se kovovou konstrukcí a posouvali se políčky čtverců její podlahy, jako šachovnicí. Pak byla konstrukce vytažena vzhůru. Dvě matné plochy – spodní a horní, odrážely vzájemné chvění zrcadlících se dějů. Aktéři vstoupili na matnou plochu, jako cvičenci na pláň stadionu. Za ryku rytmické hudby počali zběsile poskakovat. Tempo se zvyšovalo. Automatické poskoky sjednocovaly atomizované jedince v jednoduše skákající společenství. Příval hudby ustal, lidská masa skákala dál. Jako když motor rotuje na „volnoběh“. Hudba se opětovně rozeřvala, pánové bičovali svá těla poskoky ve stoje, dívky v pozicích ležících samic. Na bocích, na břiškách, na zádech. Ohýbaly se, prohýbaly, vytvářely z těl kočičí hřbety i můstky. Trásly hýžděmi. Zatímco dívky pokračovaly na ploše ve svém díle, herci z plochy odskákali, chvatně se převlékali do dívčích šatů, nalíčili si tváře a vpluli na „ulici“. Následovalo víření, kolotání, paráda prostitutů a prostitutek, prokládaná útržky z dříve slyšených monologů. Jakoby se chimérické sny měnily v realitu. Mohutný chlapík vytvářel rovnici. Počítal přátele, přítomné v sále, kamarády, známé. Číselné údaje vpisoval fixem na těla aktérů. Součty krátil, dělil. Když se dopočítal, byli herci potetovaní a chlapík zklamáný, protože dospěl k výsledku, že je nulou. Příklony dívek k dívkám, chlapců k chlapcům, vášnivé polibky, samohany, strkání kostelních svící do úst, zapalování knotů svící. Svíce a zase svíce. Orgie svící mě mátlly. Dvě dívky se z poskakující hmoty oddělily, aby mohly nalít do čtvercové mísy líh a zapálit jej. Ostatní se vysvlékli, potřeli svá nahá těla vonnými oleji a vytvořili z nich tvar velkého pulzujícího srdce. Velká zrcadlící plocha se naklonila, aby diváci mohli uvidět šikmou rovinu díla. Nejdříve na levou stranu, poté na pravou. Výtvarná krása propletence lidské nahoty, plazení paží po ramenou, stehnech či plecích, trvalo do vyhasnutí odlesků ohně. Při děkování zůstávaly na matné ploše mastné šlápoty mastných améb, společnosti bez idejí a víry.“

#### 4. sama sobě přítelem

Text jsem si napsala do poznámek asi před rokem a půl. Nevím přesně, protože u textu není datum. Byli jsme ve čtvrtém ročníku a DISK byl „náš“. Všechno bylo rychlejší, akčnější, výkonnější.

Je z něj patrné, že to byla doba plná pochybností. A přesně taková je pro mě tvorba. Neustálá pochybnost nás nutí tvořit.

*„Strašně důležitá je kolegiálnost!*

*Vše dopadne výtečně: režie, my – herci, scéna!*

*Jdeme s kůží na trh! Jsme viděni – hodnoceni! (to je jasný)*

*Nechci umělecky umřít! Nechci standard, chci se vybičovat k daleko lepším výsledkům!*

*Další a další prací se modeluju...umělecky, lidsky, přirozeně.*

*Můžou si říct, že jsem špatná...můžou si říct, že jsem průměrná...ale můžou si taky říct, že jsem výtečná! JO! Proč ne? Můžou! (takže žádná panika – možnosti jsou tři. To není málo)*

*Vždycky usiluj o lepší a kvalitnější výkon!*

*Obklop se lidmi, kteří ti v tvój snaze pomůžou (vždycky ti pomůžou)...obklop se lidmi, kteří tě inspirují...obklop se lidmi, kterým bude záležet na tom, abys byla dobrá.*

*Ztrácej ostych a usiluj o prohloubení vztahů.*

*Protože, jestli chceš tvořit, tak musíš pamatovat, že tvorba je závislá na druhých.*

*Odevzdej se, důvěřuj a neztrácej víru.*

*Posiluj zdravé sebevědomí, tvorbu a buď zaujata svou prací.*

*Hledej vlastní jedinečnost!*

*Používej prostředky, které jsi schopná použít dokonale. Žádný - „přibližně“, „asi takhle“ nebo „možná snad“, ale vždycky „zcela určitě“.*

## 5. Závěr

Chtěla bych podotknout, že diplomová práce je psaná na základě zpětného pohledu. Obě inscenace se v současné době nehrají. A možná i díky tomu, že přichází v úvahu fakt, že už se ani hrát nebudou, může být můj úhel pohledu, trochu nostalgický.

I přesto jsem se snažila o ucelený tvar, kde řeším fakta a okolnosti, podstatné převážně pro mě. Nekladla jsem si za cíl vědecky prozkoumat možnosti herecké nebo performativní tvorby a vyvodit z nich nějaké pozoruhodé a nové závěry. Chtěla jsem na základě sebereflexe nastínit, co obnášela příprava v procesu zkoušení a uvědomění si svého vlastního uvažování v rámci dvou odlišných „hereckých“ úkolů.

A jak je patrné přístup k oběma stylům zkoušení se liší.

V rámci autorského divadla s přesahem devising metodou nemá herec či performer před sebou nic. Je jen na něm, co by rád sdělil a jakou formu ke sdělení zvolí. Je před ním cesta plná hledání a vyšší nároky na „otevírání se světu“.

Přístup k divadelnímu scénáři a předem napsané postavě přináší také možnosti hledání. Zde je už částečně naznačená cesta. Herec nemusí tolik „tápat“ na rozcestí, ale přechází si, kam směřuje. Má slova a ty ho můžou, ale i nemusí vést. Pokud se rozhodne, že půjde jinou cestou a proces hledání si nezlehčí.

V divadle je fyzický kontakt (herec – divák) důležitý. Divák dává herecké práci smysl. Bez diváků by nebylo divadlo. Bez divadla by nebyly příběhy. Divákům je jedno, jestli herec „hraje“ pro celý sál nebo pro kamery, které obraz přenáší do celého sálu. Diváci očekávají, že uvidí herce – člověka, kterému budou věřit vše, co udělá nebo řekne. Nebo mu neuvěří ani slovo, ale spatřují v tom, jeho záměr. Herec nic nehraje, ale hraje si. Hledá. Objevuje. A když pozoruje a zkoumá může v situacích skutečně existovat. Není potřeba jej hodnotit. Diváci jsou vtaženi do příběhu a chtějí si ho užít. Hercova autenticita se nezmění, když sděluje „svůj“ text nebo „cizí“. Autenticita je naše jedinečnost. Herec může změnit přístup k publiku v rámci pravidel realizace daného díla. Vždy jde o komunikaci skrze tvorbu.

*„(...) tvorba nás i naše okolí obnovuje každou vteřinou každého dne (...)”<sup>53</sup>*

---

53 DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007, str. 223

## **Sebereflexe tvůrčího procesu při tvorbě inscenací Nevina a Erekcce srdce**

Diplomová práce je subjektivní úvahou na základě vlastní sebereflexe při tvorbě inscenací Nevina a Erekcce. Nejedná se o teoretickou studii, ale spíš o pochopení a definování vlastních cest při hledání dramatické postavy Absolut a funkcí performerera.

V první části se věnuji inscenaci Nevina v režii MgA. Petry Tejnorové. Nastiňuji podmínky a formu pro realizaci projektu jako live cinema/živého kina.

V další kapitole uvádím jména všech dramatických postav se základní charakteristikou z mého úhlu pohledu a hledám souvislosti a fakta dramatické postavy Absolut, která mi sděluje text. Dále se nad dramatickou postavou zamýšlím na základě vlastní představitosti.

Rozebírám a zkoumám všechny dramatické situace, ve kterých se Absolut objevuje a nastiňuji cesty k jejím emocím.

Hledám souvislosti mezi pocity a zkušenostmi dramatické postavy a mě.

Zjišťuji, proč je důležité vědět, co hraji a zároveň, proč je důležité, že dramatická postava nikdy nesmí vědět, co hraje.

Rozebírám hledání „masky“ pro jevištní ztvárnění slepoty a uvádím úryvek ze svých poznámek na základě vlastního experimentování se zrakem.

Objasňuji technické požadavky na herce při realizaci: kamera, mikrofon – port, prostory a uvádím důležitost splynutí s těmito požadavky.

Zamýšlím se nad pravdivostí, jistotou a autenticitou filmového herectví.

V druhé části uvádím školní zkušenosti s postupy režisérů v rámci klauzurních inscenací a zdůvodňuji naléhavost k možnosti hledání vlastního tématu. Věnuji se tvoření inscenace Erekcce srdce, v režii Petry Tejnorové.

V dalších kapitolách odtajňuji tvůrčí proces – kontaktní improvizace a hledání vlastního tématu. Rozebírám cesty k proniknutí do jádra vlastního tématu a uvádím výsledný monolog v rámci finální inscenace.

Nastiňuji své úvahy – možnosti a pravidla k cestě za divákem. Uvědomuji si možnosti performerera, při vědomí možných výher a proher, při samotné realizaci.

Uvádím reakci jednoho diváka po shlédnutí inscenace.

Závěrem si odpovídám na otázku, zda se u herce změní autenticita, když sděluje cizí text nebo, když sděluje vlastní názory a myšlenky.

## **A selfreflection of a creative process of working on Nevina and Erection of the heart**

This master thesis is a subjective reflection based on proper selfreflection during my work on performances Nevina and Erection of the heart. It is not a theoretical study but more an understanding and defining of my own ways of searching between a dramatic character of Absolut and function of a performer.

In first part I analyze the performance Nevina directed by Petra Tejnorová. I present some conditions and forms of realisation a live cinema project.

In next chapter I point out names of all the dramatic characters with their description from my point of view and I search connections and facts of a dramatic character of Absolut, that is communicating me the text. Then I am reflecting the dramatic character from my point of view with my own imagination.

I analyse all the dramatic situations in which Absolut is present and I present the ways to get to her own emotions.

I search connections between emotions and experiences of a dramatic character and my own.

I find out the importance of knowing what I am performing and at the same time I find out the importance of a fact that a dramatic character should not know what is he performing at the same time.

I analyze a searching of a „mask“ for a scenic adaptation of being blind and I mention a part from my own notes based on my own experimentation with vision.

I clarify technical requirements for an actor to work with during the realization: a camera, a microphone – microport, space and I mention the importance of the fusion of actor with this technical issues.

I am reflecting the truthfulness, certainty and authenticity of film acting.

In the second part I am mentioning experiences of working on school performances with directors during my studies on the academy and I mention reasons of importance of searching for an own topic. I am analyzing the creative process of Erection of the heart directed by Petra Tejnorová.

In next chapters I uncover the creative process – contact improvisation and searching of my own topic. I analyze the ways of touching the core of my own topic and I mention the final version of my monologue in this performance.



I outline my own reflections – possibilities and rules of a way to get in touch with a spectator. I realise the possibilities of a performer while knowing the possible winning and losing during the playing.

I mention a reaction of one spectator after seeing our show.

In the end I answer myself a question if the authenticity of an actor is changing while he is telling someone else's story or his own thoughts and opinions.

## **BIBLIOGRAFIE**

### **Seznam použité literatury:**

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Nakladatelství Brkola, s.r.o. 2007.

*Teatrologický slovník*. Praha: NAKLADATELSTVÍ LIBRI a NÁRODNÍ DIVADLO. 2004. (Zpracovali autoři pod vedením PhDr. Petra Pavlovského)

MIHULOVÁ, Marie a SVOBODA, Milan. *Santal sborník*. Liberec: Santal-Nakladatelství střediska jógy Králův háj. 1993.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

### **ELEKTRONICKÉ ZDROJE A ODKAZY:**

#### Wikipedie:

[en.wikipedia.org/wiki/Devised\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Devised_theatre)

[de.wikipedia.org/wiki/Dea\\_Loher](http://de.wikipedia.org/wiki/Dea_Loher)

[cs.wikipedia.org/wiki/Pole\\_dance](http://cs.wikipedia.org/wiki/Pole_dance)

[cs.wikipedia.org/wiki/Mário\\_Bihári](http://cs.wikipedia.org/wiki/Mário_Bihári)

[en.wikipedia.org/wiki/Esther\\_Perel](http://en.wikipedia.org/wiki/Esther_Perel)

[cs.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Proust](http://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel_Proust)

#### Další:

[www.sgt.tejnorova.com](http://www.sgt.tejnorova.com)

[www.rolfrover.estranky.cz](http://www.rolfrover.estranky.cz)

