

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2016

Petra Kosková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Vliv studia na můj herecký a osobní růst

Petra Kosková

Vedoucí práce : MgA. Jiří Adámek Ph.D

Oponent práce: doc. Mgr. Vratislav Šrámek

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of alternative and puppet theatre

THESIS

**The impact of study on my personal and dramatic
development**

Petra Kosková

Consultant of the thesis: MgA. Jiří Adámek Ph.D

Opponent of the thesis: doc. Mgr. Vratislav Šrámek

Date of presentation:

Acquired academic title: MgA

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Vliv studia na můj herecký a osobní růst

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Děkuji především své rodině za jejich podporu. Největší dík patří mé mamince. Dále bych ráda poděkovala Jiřímu Adámkovi, Libuši Voběrkové, Jitce Nohové, Petře Tejnorové, Andreji Opavské a Tomáši Měcháčkovi. A všem lidem, kteří mi pomohli najít správnou cestu.

Anotace

V magisterské práci jsem se snažila zrekapitulovat studium na Katedře alternativního a loutkového divadla a to především z mého pohledu. Popsat výuku na této škole a objasnit problémy, se kterými jsem se jako studentka a herečka během studia potýkala. Jaký měla výuka vliv na můj herecký i osobní růst a moje výhrady k ní. Magisterskou prací jsem se pokusila přiblížit autorskou tvorbu, která na DAMU během čtyřletého studia vznikla.

Summary

In this master thesis I focused to summarize especially from my point of view the study at the Department of Alternative and Puppet Theatre. The aim was to describe the education and clarify the problems, which have occurred during my study. Further to explain what impact had the study on my actor's and personal growth and my exceptions to it. With this master thesis I also tried to illustrate the author's work which arise during four-year study on DAMU

OBSAH

1. Úvod.....	9
Proč toto téma.....	9
Mé začátky a Tina Turner.....	10
2. Předpoklady pro přijetí a výuka na státní konzervatoři.....	12
Výuka na státní konzervatoři.....	13
- Výhrady k výuce na státní konzervatoři.....	14
Přijímací zkoušky na vysokou školu.....	15
3. Výuka na Katedře alternativního a loutkového divadla.....	16
4. Herec a jeho cíl.....	18
Strach a vnitřní zablokování.....	18
- Zablokovaný hlas.....	20
Blok.....	21
5. Workshopy na KALD.....	24
Nový cirkus s Rostislavem Novákem.....	24
- Pohybové choreografie.....	25
- Cvičení site-specific.....	25
- Cvičení na téma Nový cirkus.....	26
Tomáš Měcháček a klauniáda.....	27
- Pravidla.....	27
Workshop s tanečníkem Jarem Viňarským.....	29
- Pilates.....	29
- Fyzické divadlo.....	29
- Inspirace souborem DV8.....	30
- Kontaktní improvizace.....	31
- Cvičení.....	31
- Improvizace.....	32
- Die blaue trottelparade.....	32
Výuka současného tance, kontaktní improvizace a partnerského tance s tanečnicí Andreou Opavskou.....	33
- Warm up.....	33
- Kontaktní improvizace.....	33

- Partnerský tanec.....	34
Improvizace s herečkou Simonou Babčákovou.....	35
- Jak se má naše tělo.....	35
- Cvičení improvizace I.	35
- Cvičení improvizace II.	36
6. Autorské divadlo.....	38
Charakteristika autorského divadla.....	38
7. Autorská představení, která vznikla během studia na DAMU.....	42
9 X On my shoulders.....	42
Antikody.....	44
Artep.....	45
Erekce srdce.....	47
8. Závěr.....	51
V čem mě výuka na DAMU posunula.....	51
Pozitiva studia na DAMU.....	51
Výhrady ke studiu.....	52
Jaké problémy a otázky si nesou sebou do profesního života.....	53
Obecně.....	53
Co mi dalo napsání magisterské práce.....	54
9. Seznam použitých pramenů a literatury.....	55

1. Úvod

V úvodu magisterské práce bych ráda napsala, že se může moje diplomová práce zdát být pouhým sledem zážitků a postřehů, které jsem na DAMU na Katedře alternativního a loutkového divadla zažila. Pro mne jsou tyto zážitky z hlediska profese herečky zásadní a velmi důležité.

V tomto okamžiku v samém úvodu psaní se mi toto jeví jako nesnadný úkol, popsat zde svůj herecký růst a zhodnotit studium na KALD. Doufám, že v průběhu psaní se mi podaří alespoň částečně zformulovat a utřídit zážitky, pocity, frustrace, cesty, inspirace, důvody, příčiny, částečné úspěchy i neúspěchy v mém studiu a že moje práce bude alespoň v něčem přínosem.

Všechno má svůj správný čas. Doufám, že nyní je ten správný čas na to, abych opustila pomyslné hranice školy a vydala se do reálného života. Nabývám pocit, že jsem školou natolik připravená, že se mohu v uměleckém světě představit jako herečka.

Proč toto téma

S výběrem tématu pro diplomovou práci jsem měla značný problém. Utřídit své myšlenky, pocity a názory, zvolit téma, které by i pro mě samotnou bylo zajímavé, nebylo snadné. Proto, když jsem se zamýšlela nad tím, co bych chtěla ve své práci vyjádřit, o čem bych chtěla psát, co bych chtěla sdělit a co si pro sebe chci především zrekapitulovat, moje téma nakonec jednoznačně vyplynulo. Čtyřleté studium a výuka na Katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU a můj osobní a herecký růst.

Svoji magisterskou práci beru jako ohlédnutí, které možná bude zajímat i někoho dalšího. Není pro mě snadné vyjádřit se psanou formou. Ale budu se snažit své pocity popsat, jak nejlépe dokážu. Jsem si vědoma, že můj cíl je napsat adekvátní práci ke svému věku, intelektu a dosud prožitých zážitků a situací. Nebudu si tedy hrát na objevitelku nových témat ohledně divadla a herectví.

Jsem herečka, tanečnice a zpěvačka. Dovolím si říct syntetický herec. Jsem schopna vycházet sama ze sebe a používat samu sebe jako hlavní sdělovací prostředek. Ovšem nesnadný úkol pro mě je o tom psát. Zkusím si tedy psáním utřídit své myšlenky. A co je tedy pro mě v této práci důležité? Důležité pro mě je vrátit se zpátky na začátek. Připomenout si důležité okamžiky a chvíle, které

mne ovlivnily a díky kterým jsem se vyvíjela. Nebudu popisovat do detailů výuku a každý jednotlivý workshop který jsem na škole měla, ale zaměřím se pouze na ty skutečnosti, které pro mne samotnou byly důležité nebo s odstupem času jsou důležité zmínit.

Moje cesta a rozhodnutí, které jsem ve svém dosavadním životě udělala, nejsou prvoplánová. Jsem člověk, který jedná na základě intuice a impulzů. Soustředím se vždy jen na jednu věc. V dětství mě zajímal jen tanec a pohyb. Nyní je to především divadlo a herectví. Zamýšlet se nad sebou bylo pro mne vždy těžké.

Od dětství jsem byla tvrdohlavá a umanutá a dělala jsem jen to, co pro mě bylo zajímavé. Za svým cílem jsem si dokázala jít a vždy jsem vše dotahovala do konce. To dnes považuji za pozitivum. Vytrvat a pokračovat dál, i když to není vždy lehké. Díky této vlastnosti jsem patnáct let závodně tancovala. Dvanáct let jsem se věnovala na lidové škole umění hře na klavír a školu jsem zakončila absolutoriem. Vystudovala jsem státní konzervatoř v Brně, hudebně dramatický obor zakončený maturitou. Poté jsem studovala na Akademii múzických umění na Katedře alternativního a loutkového divadla. A nakonec přes všechny obavy, strachy a překážky, jsem napsala tuto diplomovou práci. Mít svůj vlastní cíl a názor, to můžu říct, že jsem se naučila na DAMU.

Mé začátky a Tina Turner

Četla jsem někde, že herectví je naše první přirozenost. Nejspíš je to i moje první přirozenost. Od dětství, jsem měla sklony zajímat se o hudbu, tanec a zpěv, to bylo pro mne přirozené. Od dvou let jsem si každé ráno pouštěla na VHS koncert z turné zpěvačky Tiny Turner. A s naprostým úžasem jsem se dívala, jak jde po svítících schodech dolů na podium. V ruce mikrofon, nakřáplý hlas a zlaté blyštivé šaty. Naprosto mne celá fascinovala. Její energie, charisma, image. Byla jsem jí natolik okouzlená, že když jsem od rodičů dostala dětský přehrávač s mikrofonem, začaly v dětském pokojíčku mé první snahy o to, být jako ona. Být zpěvačka, tanečnice, herečka. Ovšem jen v pokojíčku. Zavřená za dveřmi, jsem si sama pro sebe, pro radost „hrála“. Ambice předvádět se před někým jsem nikdy neměla, necítila jsem to tak. Sobecky jsem chtěla potěšit jen samu sebe. Být „Show girl“ jsem neměla nikdy v povaze a proto, když jsem v pěti letech začala tancovat, velmi jsem se s tancem ztotožnila. V taneční kariéře jsem byla úspěšná a aktivně jsem se tanci věnovala od pěti do patnácti

let. Po ukončení základní školy jsem složila zkoušky na státní konzervatoři v Brně a po jejím absolvování také na Vysoké škole DAMU. Zde nejspíš začal můj boj. Boj s mým sebevědomím, boj s mojí sebedůvěrou, boj se svým já a jeho následným selháním. Možná tento můj osobní souboj začal již mnohem dříve, před přijetím na vysokou školu, jen až výuka na DAMU mne donutila, abych tento problém viděla a začala tak řešit a odkrývat hlouběji kdo doopravdy jsem.

A kdo tedy doopravdy jsem? Jsem umělkyně, která nepotřebuje své publikum? Jsem introvert? Jde mi jen o svůj osobní prožitek, klidně v osamělém pokoji a nemusím s tím nikam ven? Skoro bych odpověděla, že ano. Jenomže i při mé Tině Turner, tam publikum bylo. Měla jsem v hlavě jásající dav z videokazety. Představovala jsem si to samé jenom na jevišti, kde stojím já. Znamená to, že s publikem počítám. Že ho také potřebuji.

Nadšený jásající přeplněný stadion je pro mě zatím hodně daleko. Moje umělecká cesta začala s diváky, kteří vyzařují něco naprosto jiného. Je to často publikum chladné, očekávající, hodnotící publikum, které mou energii vysává a většinou nevrací. Publikum, které je často „cizí“ a moje odvaha se před ním naprosto otevřít prochází nečekaně tvrdými zkouškami.

„Jung označoval slovem „persona“ tu část osobnosti, kterou používáme k interakci s okolním světem. Tato persona je odlišná od „vlastního já“, které podle Junga popisuje to, čím doopravdy jsme. „Čím doopravdy jsme“, může být předmětem zkoumání pro psychoanalýzu, ale pro herce je to bažina“.¹

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

2. Předpoklady pro přijetí a výuka na státní konzervatoři

Rozhodnutí zkusit přijímací zkoušky na hudebně dramatický obor na státní konzervatoři v Brně bylo spontánní. Zkoušky jsem úspěšně splnila a byla jsem přijata. Dostat se na tuto výběrovou školu nebylo mým životním snem a ani jsem o přijetí nijak zvláště netoužila. Stála jsem ve čtrnácti letech před rozhodnutím, jakou střední školu si vybrat a zvolila jsem konzervatoř. Přípravě na přijímací zkoušky jsem se ovšem intenzivně věnovala. Měla jsem předpoklady pro přijetí a to z mnoha důvodů. Důležitým faktorem bylo, že jsem od pěti let fyzicky své tělo trénovala. Naučila jsem se za deset let působení v tanečních skupinách disciplíně, dochvilnosti, řádu. Samozřejmostí bylo chodit včas a být zodpovědná. Tanec, kterému jsem se věnovala, byl kolektivní a byla jsem schopná být v budoucnu týmovým hráčem. Byla jsem zvyklá poslouchat a plnit různé úkoly od autorit, trenérů, učitelů atp. Zároveň se ale s přirozeným talentem a pílí dostávalo i ohodnocení a byla jsem úspěšná. Nevěnovala jsem se v dětství pouze tanci a pohybu. Chodila jsem i do lidové školy umění a naučila jsem se zde noty. Dvanáct let jsem docházela na hodiny klavíru. K této činnosti patřilo i cvičení techniky, důslednost a vytrvalost, kterou jsem poté také mohla zúročit. Hrou na klavír jsem cvičila dynamiku a rytmus. Naučila jsem se poznávat hudbu a cítit ji. Seznámila jsem se také s hudbou klasickou. Hra na klavír mi otevřela dveře k hudbě jako takové a s tancem se to propojovalo. Chodila jsem i na hodiny zpěvu, ale této činnosti jsem se začala plně věnovat až ve výuce na konzervatoři. Všechny tyto mé dovednosti mi podle mého názoru velmi pomohly k tomu, abych byla na konzervatoř přijata.

Vzhledem k tomu, že konzervatoř je střední škola, veškeré mé soustředění nebylo zaměřené pouze na divadlo a herectví. Co je ovšem důležité zmínit, je že jsem se setkala s úplně jiným přístupem k herectví na střední škole a poté s odlišným přístupem na DAMU. Ani jeden přístup není pro mě ideální a ani jeden není ve své podstatě pro mě špatný.

Výuka na státní konzervatoři

Na konzervatoři jsem měla jako hlavního pedagoga herce Jaroslava Kuneše a ten se nás snažil učit především hereckému řemeslu. Pedagogové zde kladli důraz na správnou mluvu. Na základy pohybu a tance, jak lidového tak výrazového. Zpěv se bral jako velmi důležitá součást výuky herce. Každého půl roku jsme měli veřejné vystoupení před diváky s repertoárem, na kterém jsme půl roku pracovali. Jevištní pohyb nás učil jak pantomimické a klaunské dovednosti, tak alternativnímu pohledu na naše tělo. Velmi přínosný pro mě osobně byl předmět Jevištní přednes s paní profesorkou Marianou Štěpitovou - Klaučo. Po herecké stránce to byla jedna z intenzivních zkušeností na škole a velmi mne tento předmět bavil a obohatil. Seznámení se s poezií a jejím přednesem se může zdát být dnes již nemoderní, ale podle mého názoru je přednes poezie jednou z nejtěžších hereckých interpretací vůbec. Zde paní profesorka kladla důraz hlavně na přirozenost a autentičnost našeho projevu.

Herectví na konzervatoři se v prvním ročníku zabývalo spíše různými etudami a poznáváním nás samotných. Jak fungovat na jevišti atp. Sami jsme si také napsali své příběhy, z kterých jsme poté vytvořili scénář a etudy inscenovali. Od druhého ročníku byl náš program spíše praktický a byl veden podle osnov. Ve druhém ročníku jsme pracovali na české klasice a v druhém pololetí na klasice světové. Já jsem hrála například Rozárku v Paličově dceři a Natašu v Čechovových Aktovkách. Ve třetím ročníku jsme se zabývali monologem a v dalším pololetí Shakespearem. Já jsem si zahrála Olivii ve Večeru tříkrálovém. V maturitním čtvrtém ročníku jsme nazkoušeli dvě absolventská představení. Režie se ujal Roman Groszmann. První inscenace byla Rodinná slavnost, kde jsem hrála roli služebné Piu. Druhá absolventská inscenace byla komedie Tři v tom. Zde jsem si zahrála komornou Colombínu.

Celkově se výuka herectví na konzervatoři zabývala činohrou, zadaným dramatickým textem a jeho následným inscenováním. Texty a role byly různé, ovšem ani já jsem ve svém mladém věku nemohla role zcela obsáhnout, neboť jsem neměla dostatek osobních zkušeností a byla jsem v podstatě dítě. Myslím si, že jsem se vždy snažila být na jevišti přirozená, ale vím, že jsem přirozená úplně nebyla. I přesto jsem ráda, že jsem se setkala s klasickou přípravou dramatické hry a jeho následným hraním a reprízováním. Za tuto zkušenost jsem

velmi vděčná a i když můj výkon nebyl nijak profesionální, mohla jsem se pokusit naučit řemeslo, které herec pro tvorbu činoherního herectví jistě potřebuje.

Výhrady k výuce na státní konzervatoři:

Podle mého názoru zde však chyběla uvolněnější a tvůrčí atmosféra. Náš pohled na divadlo v té době byl pro mě příliš jednostranný. Ale všechny klauzury a představení byli vždy dotažené do konce a za jednu z nejdůležitějších věcí považuji stálý herecký a pedagogický dozor nad studenty. Tímto se opět vracím k přístupu, který mi vyhovuje a to je to, že věci by měly mít svůj pevný řád. Na každé hře jsme pracovali třeba čtyři měsíce, což v normálních podmínkách na divadle samozřejmě není možné, ovšem my jsme se tak mohli plně soustředit na zadanou práci.

Obor byl hudebně dramatický a tak byl na výuku zpěvu kladen velký důraz. Avšak profesori, kteří zde zpěv učili, učili techniku operního zpěvu, tedy pro herce, který nemá ambici být operním zpěvákem ne zrovna nejlepší přístup k jeho hlasu. Já sama jsem v prvním ročníku neměla žádnou zkušenost se zpěvem a hlas jsem měla neškolený. Věřila jsem, že to jak mě učí zpívat profesori na konzervatoři je správné. Později jsem pochopila, že to tak úplně není a že hlas nemám dobře posazený a něco dělám špatně. Hlas jsem na začátku neměla žádný a na prvních klauzurách ze zpěvu jsem absolutně pohořela. Až když jsem začala chodit na soukromé hodiny zpěvu, naučila jsem se dýchat a svůj hlas správně používat. Teprve tehdy jsem si zpěv zamilovala a užasla jsem nad tím, co dokážu s hlasem vytvářet, jak plně zpívám a jakou barvu hlasu mám. To, že se budu v budoucnu zpěvem živit, by mě opravdu v prvním ročníku na konzervatoři nenapadlo.

Jak jsem již uvedla, moje herecká práce na konzervatoři se zaměřovala na herectví činoherní. Mohla jsme se tedy svým způsobem vždy schovat za text či roli. Nerozvíjela jsem v sobě autorství ani jiný přístup k sobě samotné. Popravdě mne to v té době ani nenapadlo, neboť autor i text byl předem daný. Díky hereckým rolím jsem se ale naučila správně používat svůj hlas. Jevištní mluva, kterou jsme měli dvakrát týdně, byla dobrou přípravou pro to, aby nám bylo na jevišti dobře rozumět a abychom naše hlasy správně používali. Tento

fakt považuji za velký přínos této školy. Pokud bych měla shrnout přínos pro můj herecký a osobní růst co se týče studia na brněnské konzervatoři, mohu konstatovat, že celkové studium na této škole bylo soustředěné a vyplatilo se pilně pracovat.

Přijímací zkoušky na vysokou školu

Po maturitních zkouškách na konzervatoři došlo k mému dalšímu velkému rozhodnutí a tím bylo, jestli dál setrvat na střední škole a ukončit ji absolutoriem, nebo pokračovat ve studiu na škole vysoké. Rozhodla jsem se pro studium na vysoké škole. Neponechala jsem nic náhodě a podala přihlášky na brněnskou JAMU a pražskou DAMU a byla jsem přijata na obě tyto školy. Na JAMU mne přijali na Katedru muzikálového herectví a na DAMU na Katedru alternativního a loutkového divadla. Vybrala jsem si studium na DAMU. Byla to pro mě výzva a zcela nová a neznámá cesta, kterou jsem se rozhodla jít. Vůbec jsem ale netušila, co mne v budoucnu čeká, s čím se budu muset potýkat a jak to bude pro mne v určitých chvílích těžké.

Na vysokou školu jsem se hlásila především proto, že jsem si neuměla v osmnácti letech představit, že bych mohla jít do divadla a hrát, že by můj herecký projev byl natolik dobrý, abych nějaké role vůbec dostávala. Měla jsem pocit, že se chci dál učit a rozvíjet se jak v herectví, tak ve zpěvu. Přijímací zkoušky na KALD mne absolutně nadchly. Velmi jsem si přála být na školu přijata. Cítila jsem velký potenciál. Po absolvování konzervatoře jsem se v určitém směru cítila herecky jistá, ovšem jistotu jsem brzy zase ztratila. Hlavním důvodem bylo, že jsem byla do té doby zvyklá na určitý přístup, který se na DAMU otočil o 360 stupňů. I přesto jsem za tuto zkušenost a toto rozhodnutí velmi ráda. Bez předešlého studia na konzervatoři by mi chyběla herecká příprava a bez studia na DAMU zase osobní přístup k sobě samotné, k autorství a k jinému pohledu na divadlo.

3. Výuka na Katedře alternativního a loutkového divadla

Výukový plán na Katedře alternativního a loutkového divadla se skládal především z různých workshopů a setkání s různými osobnostmi. Ať už s režiséry, herci, performery, tanečníky, choreografy, loutkáři, hudebníky atp. Tento plán nám vždy připravila naše vedoucí ročníku, Petra Tejnorová. Některé workshopy jsme měli jen jednou, některé navazovaly každý další semestr. Trvaly různě dlouho, od jednoho až ke čtyřem týdnům. Z některých vznikala klauzurní představení. Tento výukový program nám tak umožnil setkat se s různými divadelními jazyky ve velmi krátké době. Umožnilo nám to mít větší povědomí o aktuálním divadelním dění především na naší, ale i zahraniční scéně. To bylo pro moji budoucí a autorskou práci velmi výhodné. Sama jsem neměla tak velký přehled o divadle a zajímala jsem se spíše o divadlo činoherní.

Pro herce začátečníka se však tento způsob výuky může zdát lehce chaotický, neboť neustálý tlak na to aby vycházel sám ze sebe, může studenta zaskočit. To se stalo i mně samotné. V určitém bodě výuky jsem se začala ztrácet ve smyslu toho, co dělám a jestli to dělám dobře. Vycházet neustále sama ze sebe a naučit se spoléhat jen na sebe samu a ne na daný text, bylo pro mě najednou obtížné. Byla jsem z konzervatoře zvyklá pracovat na textu na určité roli a na DAMU se po mě chtělo, abych se těchto stereotypů zbavila a objevila v sobě jiný přístup k herectví.

Jeden workshop plynule navazoval na další a já jsem potřebovala nově získané zkušenosti vstřebat a udělat si jasno, abych se mohla učit něco dalšího. Výhodné pro mne bylo, že jsem si mohla na škole v praxi vyzkoušet, který druh divadla je mi blízký a který ne. Myslím si ale, že delší intervaly samotných workshopů a jednotná linka by v konečné fázi mohla být ku prospěchu věci. Sama jsem se mohla na vlastní kůži přesvědčit, že pevné vedení, ať už ve sportu, ve hře na klavír nebo na konzervatoři, bylo velmi podstatné a že řemeslo v herecké práci zůstává pro mne stále jednou z nejdůležitějších priorit. Příště bych tak kladla větší důraz na kontinuální hereckou práci s režisérem nebo hercem. Tyto základy jsou v budoucnu pro herce nepostradatelné. Ani klavírista nezahraje Schuberta bez předešlé mnohaleté přípravy, naučení se not a cvičení prstokladů, stejně tak jako operní pěvkyně nezaspívá árii a baletka neodtančí Labutí jezero.

A tedy ani herec nemůže dobře odehrát a ztvárnit svoji roli, neboť nemá na čem stavět.

Výuka na Katedře alternativního a loutkového divadla se soustřeďovala především na tzv. autorské divadlo. Kladla důraz na to, abychom byli schopni vycházet sami ze sebe a dokázali tak být sami sobě svými autory vlastního autorského textu a námětu. Pro mne to byl velmi odlišný přístup k divadlu, než který jsem do té doby znala. Na konzervatoři jsem se setkávala hlavně s textem dramatickým a proto mne autorské divadlo v herectví svazovalo. Neuměla jsem pracovat jiným způsobem a vytvořila jsem si tak v sobě následně herecké bloky. Najednou jsem se neměla za co schovat a musela jsem jít s kůží na trh. Začala jsem být zmatená a nesvá a měla jsem strach cokoli vytvořit, neboť jsem se bála, že když něco udělám, zkažím to a bude to špatně. Tyto pocity považuji za své základní selhání. Kde jinde si zkusit nové věci a dělat chyby nežli ve škole, která je tomu určená. Dávala jsem často vinu sama sobě místo toho, abych věcem nechala volný průběh. Byla jsem až moc zodpovědná ve své práci na sobě a cíl být ve všem nejlepší a nezklamat, mne nakonec svazoval a nepustil dál. Ambice, které jsem měla, něco neustále bořilo. Byla jsem stažená a strach mne obklopoval. Začala jsem o tom proč mám strach a jsem zablokovaná jako herečka přemýšlet a po přečtení knihy Herec a jeho cíl se mi hodně věcí vysvětlilo. Ráda bych tuto knihu zde zmínila především proto, že byla mojí hlavní inspirací na začátku psaní této magisterské práce, i když se hlavní téma později změnilo.

Autorskému divadlu se budu věnovat v této práci podrobněji v její další části, stejně tak jako popíši zkušenosti s tímto typem divadla.

*„Vše, co jste se za tyto dva roky naučili, leží teď ve zmatku ve vašich hlavách. Nebude lehké složit a znovu upevnit všechny ty prvky, jež jsme podrobili analýze, a jeden po druhém absorbovali svou senzibilitou. A přece to, co jsme objevili, není nic víc, než ta nejjednodušší, nejnornější tvůrčí přirozenost“.*²

² BARBA E., SAVARESE, N.: *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny 2000, ISBN: 80-7106-369

4. Herec a jeho cíl

O knize Herec a jeho cíl od autora Declana Donnellana by mohla být celá moje diplomová práce. I já sama jsem to tak v plánu měla. Nakonec jsem ale svůj cíl zaměřila na jiná témata a tak bych se chtěla alespoň okrajově o této knize zmínit.

Knihu jsem si koupila již před mnoha lety, ovšem nijak zvlášť mne tehdy nezaujala a proto jsem ji nedočetla do konce. Na konci studia na DAMU jsem se k ní znovu vrátila a při každé další kapitole a další stránce jsem v ní víc a víc nacházela popsané problémy, které trápí i mne samotnou. Našla jsem v ní odpovědi na některé mé otázky. Uvědomila jsem si, že to, co v knize sám autor popisuje, zdá se být jasnější a cítila jsem to velmi podobně. To o čem mluví a píše Donnellan, není jen mým problémem. Stejné herecké problémy řeší herci u nás, v Americe, v Asii, Evropě a všude jinde. Tento pocit ve mně vyvolal klid, že v tom nejsem sama a ještě větší klid, že byl někdo schopný napsat o tom knihu a pomoci nám hercům.

Pro mne osobně jsou zajímavými tématy hlavně strach a blok. Důležité je zmínit, že jsem se během výuky se strachem a blokem potýkala poměrně často a i když je teď pro mě těžké spojit Donnellanovy myšlenky se svými úvahami, alespoň se zmíním o těch základních, které mne samotnou o strachu a bloku nutily přemýšlet.

„Dva základní symptomy se opakují znovu a znovu – paralýza a izolace, uzamčení se uvnitř i navenek. Temnotu vytváříme tím, že se stavíme do cesty světlu. Jinak řečeno představivost můžeme živit jenom tím, že se jí nebudeme stavět do cesty. Čím méně zatemňujeme svět, tím jasněji jej vidíme“.³

Strach a vnitřní zablokování

Hlavní otázkou pro mě stále je, proč mám vůbec jako herečka strach. Strach, který mne omezuje a díky kterému nejsem schopná dobře odvádět svoji práci. Je to snad proto, že nebudu na jevišti dobře hrát? Proto, že na zkoušce neobstojím? Nebudu to já, kdo bude překypovat fantazií a dobrými

³ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

konstruktivními nápady? Že mne zkrátka nic dobrého a originálního na zkoušce nenapadne? Že nejsem dost talentovaná, charizmatická, dobrá? Nebo že zapomenu na jevišti text? Přerěknu se v nejvypjatější scéně? Že budu afektovaná a nepřírozená? Že můj herecký projev nebude nikoho bavit a hlavně, že to každý divák jistě pozná, že jsem jednoduše špatná a proto špatně hraju? Že budu trapná? Ano, to jsou ty důvody, proč mám strach a bojím se. Nikdo se ale přece nevyhne chybám a to v žádném oboru, tedy ani herec na zkouškách nebo na jevišti. Spousta špatných a nepovedených pokusů je cesta k budoucím úspěchům. Chyba je dárek. Ovšem ani díky těmto argumentům strach nikdy zcela nezmizí.

*„V životě nechceme být trapní, ale na jevišti to zkusme a uvidíme, kam až to půjde“.*⁴

*„Pocit vlastní trapnosti a sebeuvědomování, může být pro herce nejhorším nepřítelem. K pocitu vlastní trapnosti dojde ve chvíli, kdy se fíkový list postavy scvrkne. V okamžiku strachu je dobré si připomenout dvě věci. Za 1. že své problémy většinou můžete přenést na postavu a za 2. že strach většinou můžete porazit tím, že nasadíte jeho zbraně“.*⁵

Strach je jako pavouk. Mizí a zase se objevuje někde jinde. Strach sám o sobě se skládá z mnoha různých emocí, které se často mohou měnit. Účinná zbraň je vidět ho a přiznat si ho. Zjistit, kde se nachází a proč. Jedině touto cestou se ho můžeme zbavit a překonat jej. Herec to může vést až k vnitřnímu zablokování. Mně, v mé snaze se herecky projevit, strach vždy pouze blokoval a bral mi tak čas, který jsem strávila soubojem s ním a jeho následným odstraněním. Brzdil tak veškerou moji pozitivní energii, fantazii, bezprostřednost a přirozenost. To se projevovalo hlavně u improvizací. Jsem přesvědčena o tom, že pokud herec nenechá u improvizace všemu volný průběh, nemůže tak dobře v improvizacích fungovat. Možná kdybych se tolik nezabývala tím, co jsem udělala při minulých pokusech improvizace špatně, ale soustředila bych se hlavně na práci tady a teď, necítila bych se tak ohrožená a špatná.

⁴ HYVNAR, J.: *O českém dramatickém herectví 20.století*, Akademie múzických umění v Praze a KANT – Karel Kerlický 2008, ISBN 978-80-86970-63-9

⁵ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

*„Veškeré zablokování je možné vyléčit „tady a teď“. V dimenzi „tady a teď“ strach neexistuje. Proto si musíme vymýšlet a předstírat čas, v němž by mohl bydlet a vládnout“.*⁶

Často jsem se na hodinách herectví, jak na DAMU, tak i na konzervatoři, setkávala s větou: „Buď tady a teď. Buď přítomná“. Ale jak toho docílit, když mám pocit, že přítomná již jsem? Podle knihy Herec a jeho cíl, se herec nemá snažit usilovat o přítomnost. A je to logické, přítomní zkrátka již jsme, jen si toho musíme být plně vědomi. Říká také, že je velmi těžké být přítomný a uchovat tak svoji přítomnost se pak zdá ještě mnohem těžší. Obojí je ovšem klamná lež strachu.

*„Přítomnost herce, jeho živoucí bytí na scéně, je očividně přítomností tělesnou i mentální“.*⁷

Zablokovaný hlas:

Velmi podobné pocity jsem měla i na hodinách zpěvu. V každé hodině jsem z velké části odbourávala své psychické bloky a strachy. Projevovalo se to tak, že se moje hrdlo při zpěvu začalo svírat, na hlasivky jsem zbytečně tlačila a byly tak v křeči. Vydávala jsem tóny, které se nepodobaly zpěvu a měla jsem tak pocit frustrace. Čím byl ovšem můj hlas uvolněnější, tím se mi snáz zpívalo. Moje tóny se stávaly lehčí a libozvučnější. Hlas je propojen s tělem a myslí víc, než jsem si myslela. Mozek z velké části tyto věci podvědomě ovlivňuje. Přestala jsem se proto například dívat do not u písniček, které jsem právě studovala. A to hlavně z toho důvodu, neboť mé vědomí vysokého tónu dával podvědomí signál, že přece takhle vysoko zpívat neumím. Začala jsem se v hrdle škrtit a svírat i přesto, že moje hlasivky vůbec žádné omezení nepociťovaly. Snažila jsem se tak strach obelstít. Tento proces odblokování mi trval velmi dlouho. Byla jsem naučena hlas používat špatně již od dob studia na konzervatoři a práce na DAMU byla poté o to složitější. Díky velké podpoře mé paní profesorky Libuše Voběrkové na hodinách zpěvu začal strach ustupovat a dělala jsem tak během studia velké pokroky.

⁶ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

⁷ BARBA E., SAVARESE, N.: *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny 2000, ISBN: 80-7106-369

Přestala jsem se na hodinách zpěvu bát a díky tomu teď mohu s radostí svůj hlas používat jako jeden z dalších prostředků na divadle.

*„V zásadě existují dva aspekty kontroly: kontrola, kterou vidíme, a kontrola, kterou nevidíme. Právě ta druhá, neviditelná kontrola, herce ochromuje. Nepohybujeme se po jevišti jako almara proto, že bychom byli geneticky ze dřeva, ale proto, že se bojíme. Strach zpravidla vytváří dva fyzické symptomy: nemůžeme se hýbat a nemůžeme dýchat“.*⁸

Blok

*„Vnitřní zablokování, je převážně mrtvá struktura, stejně mrtvá jako každá ideologie, a právě proto, se dá většinou vysvětlit. Když je herectví svobodné, zdá se prosté a nekomplikované, když je herectví zablokované, všechno nám připadá strašně složité“.*⁹

Blok je blízký příbuzný strachu. Čím víc jsem se snažila v hodinách herectví vymanit se z tohoto problému a odblokovat se, tím víc jsem se paradoxně blokovala. Často jsem se v hodinách herectví cítila izolovaná a neschopná. Každý další workshop, lekce, improvizace, kterým jsem na DAMU prošla, ve mně bloky ještě víc vyvolávaly. Cítila jsem se nejistá a dostávala jsem se do slepé uličky.

Myslím si, že pokud je tělo herce propojeno jak duševně, tak i tělesně, je silné a tvůrčí. Podle Stanislavského je to „organické spojení těla a mysli“ a podle Lukavského „tvůrčí přirozenost“. Tu jsem ale velmi snadno na jevišti ztrácela. Buď rezignovalo moje tělo nebo mysl. Velmi často jsem se setkávala při pohybových workshopech s tím, že se moje tělo dostávalo do tzv. automatizmů. Neustále jsem používala podobné pohyby, podobnou dynamiku i estetiku pohybu. Vzhledem k tomu, že mám taneční průpravu a učila jsem se mnoho let různé taneční techniky, promítalo se to samozřejmě i do mého těla a pohybového rejstříku. Ovšem po několika různých kritikách „moc tančíš, netančí“, jsem se dostala do fáze zablokování mé mysli a moje tělo tedy přestalo fungovat tak, jak mělo.

⁸ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

⁹ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

Účelem pedagoga, tanečníka, choreografa, který s vámi vede trénink, podle mého názoru není zablokovat žáka, který již má předešlou pohybovou a taneční přípravu, ale ukázat mu jinou cestu, kterou se může dál rozvíjet a cítit tak následně jeho podporu. Myslím si, že je snazší učit studenta, který žádné předešlé zkušenosti nemá, než někoho, kdo si vytvořil za roky tréninků automatizmy. Ovšem já jsem se většinou setkávala s přístupem, který v konečné fázi přerostl v můj vnitřní blok. Projevovalo se to například tím, že jsem se začala hrbit a styděla se cokoli udělat. Pochybovala jsem o sobě a o tom, že se hýbat vůbec ještě umím. Moje devíza byla vždy ta, že jsem si velmi rychle zapamatovala určitou vazbu, choreografii, neboť mám vycvičenou pohybovou paměť. To se ale zdálo být pro mě v hodinách pohybu nakonec spíše také přítěží, nežli devízou. V praxi je to ovšem naopak. Při zkoušení muzikálového představení nebo tanečního vystoupení byla pro mě pohybová paměť jednou z nebytných věcí. Stejně tak, jako má herec vycvičenou paměť textovou za mnoho let u divadla, rozhlasu, dabingu atp. Umět se rychle učit a být profesionální a adaptabilní je zcela jistě mojí devízou a v praxi jsem to nejednou zúročila.

*„Mohu věci vidět, nebo se mohu pokusit kontrolovat, jak věci vidí mě. Nemohu dělat obojí zároveň. Kým jsem, je to, co vidím“.*¹⁰

Při zkoušení pohybových i hereckých improvizací jsem se cítila nemotorná, bez nápadů a bez tvůrčí fantazie. Improvizace je určitý způsob myšlení a otevřený přístup k různým tématům. Já jsem však ztratila samu sebe a můj pohled se bedlivě soustředil jen na mne samotnou. Moje vlastní sebereflexe a sebekontrola fungovala při všem, co jsem dělala a velmi mne omezovala. Žádné východisko jsem v tu chvíli neviděla. Až když jsem začala přistupovat ke svému tělu s láskou a úctou a začala cvičit jógu, moje tělo i moje mysl se uvolnily. Našla jsem určitou cestu jak vidět své problémy a bloky. Víím teď, že pokud nebude moje mysl klidná a silná, nebude ani moje tělo klidné a silné.

*„Každý hledá svou cestu. Je to cesta do vlastního nitra a zároveň cesta k druhým lidem. Je to cesta práce na sobě, při níž jde o sebepoznání a sebezdokonalení“.*¹¹

¹⁰ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

Po svém sebezdokonalení jsem prahla až moc úzkostlivě. Viděla jsem jenom další a další problémy a překážky, které musím nějak překonávat.

Vnitřní blok je téma snad pro všechny herce, bez ohledu na zkušenosti nebo věk. Hlavní problém je v naší psychice. V našem negativním myšlení. Jedna z dobrých rad herce Tomáše Měcháčka na jeho workshopech byla věta „Yes, let’s“. V této větě byl správný poměr entuziasmu a optimismu, který je potřebný pro každý začátek herecké akce či improvizace. Jdeme na to s pozitivní energií, protože chceme a jsme připraveni, že pokud se stane chyba, je to dárek a je to tak v pořádku. Stejně tak jako věta od Evy Spoustové „Jsem vidět a je to v pořádku“.

*„Vnitřně zablokované herectví, má vždycky svůj původ v teorii“.*¹²

¹¹ ŘÍČAN, P.: *Psychologie, Příručka pro student*: Portál s.r.o.Praha 2005, ISBN 80-7178-923-2

¹² DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

5. Workshopy na KALD

Výuka na Katedře alternativního a loutkového divadla je složená především z jednotlivých workshopů, které trvají různě dlouho. Tento studijní plán má každý ročník odlišný. Program sestavuje a rozhoduje o něm hlavní vedoucí a pedagog svého ročníku. Studium na této katedře se tak může různě lišit. Náš ročník měl program velice pestrý a různorodý. Za osm semestrů jsme měli možnost setkat se se spoustou zajímavých přístupů k divadlu a herectví. Já jsem si vybrala pouze pět workshopů, které popíši níže a které mne ovlivnily a zaujaly. Některé workshopy se každý rok opakovaly, některé jsme měli pouze jednou. Trvaly různě dlouho a většinou se prezentovaly v nějaké podobě v klauzurách na konci semestru.

Důvod, proč jsem si vybrala právě workshopy s Rostislavem Novákem, Tomášem Měcháčkem, Jarem Viňarským, Andreou Opavskou a Simonou Babčákovou byl ten, že všechny tyto workshopy byly pro mne velkým přínosem. Kromě workshopu se Simonou Babčákovou byl jejich hlavní náplní pohyb v různých jeho podobách. Jak herecká, tak pohybová improvizace v jejich podání byla pro mne zlomovým bodem.

Nový cirkus s Rostislavem Novákem

Hned v prvním ročníku jsme měli třítydenní pohybový workshop s Rostislavem Novákem.

Náplň tohoto workshopu byla různorodá – od základních pojmů Nového cirkusu,¹³ přes pohybovou improvizaci, až k site-specific.¹⁴ Nový cirkus mně byl osobně vždy velmi blízký. Zajímá mne doteď a jsem jeho velkým fanouškem.

¹³ Nový cirkus (fr. Nouveau cirque) vznikl ke konci šedesátých let 20.století na několika místech současně: ve Francii, Austrálii, západním pobřeží USA a ve Velké Británii. Tento umělecký žánr se liší od tradičního cirkusu hned v několika momentech. Nepoužívají se zvířata. Prostor nemusí být kruhový. Nový cirkus obohacuje klasická cirkusová umění o moderní přístupy a dodává jim příběh, děj. Stává se tedy i divadlem. Pracuje s dramaturgií, propojuje několik uměleckých složek navzájem a vytváří komplexní díla. Příkladem nejznámějších souborů Nového cirkusu jsou: Circus Oz z Austrálie, Cirque du Soleil z Quebecu, Teatro ZinZanni ze Seattlu, Cirkus Cirkok ze Švédska apod.

¹⁴ Site specific je určitý druh umění, který „označuje díla, tvořená a vnímaná v divadelně neběžném cizím prostoru pro divadlo.“ - PAVLOVSKÝ, P. A kol. Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. Národní divadlo Praha: 2004, ISBN: 80-7277-194-9, s. 256-257.

Inszenace vycházejí z dané lokality a místa a jsou jím inspirovány. Vznikají pro konkrétní a jedinečné místo. Daná lokalita, má obvykle svého genia loci. Ze site specific, vychází i divadlo v netradičních prostorech.

Rostův workshop byl pro mne velice zajímavý právě v jeho přístupu k našemu tělu jako takovému. Z pohledu ne profesionálního tanečníka, ale performeru, cirkusáka, loutkáře. Ukázal nám další cestu, jak používat své vlastní tělo, nejen klasickým způsobem jako je tanec nebo pohybová improvizace, ale ukázal nám další možnost ztvárnění pohybového divadla a jednoduché akrobacie.

Vzhledem k tomu, že jsme v prvním ročníku nebyli na takové úrovni jako profesionální akrobaté, kteří se Novému cirkusu aktivně věnují, nemohli jsme se proto pouštět do těžkých akrobatických prvků. Zabývali jsme se hlavně tělem a jeho fyzickou schránkou. Pro mne osobně to byl jeden z nejnáročnějších pohybových workshopů vůbec, neboť byl fyzicky velmi náročný.

Pohybové choreografie:

Měli jsme si například vytvořit své vlastní pohybové choreografie a následně je naučit ostatní spolužáky. Poté jsme ve dvojicích tyto choreografie využili v dialogu, který jsme spolu vedli, a to tak, že jeden mluvil a druhý mu odpovídal pohybem a naopak. Vznikl tak dlouhý pohybový fragment, který jsme neustále, asi hodinu opakovali. Měnili jsme tempo, dynamiku a repetovali jsme jednotlivé části. Pamatuji si, že stálé opakování choreografií a celková fyzická akce mne nakonec osvobodila od přemýšlení a já jsem byla schopna po delším čase své tělo používat jako hlavní sdělovací prostředek.

Cvičení site-specific:

Zkoušeli jsme cvičení venku v prostoru, v podobě site-specific. Podkladem pro toto zadání se stal text ze hry Učpaný systém od Irvina Welshe, na němž jsme pracovali předtím s režisérem Miroslavem Krobotem ve výuce Herecké tvorby. Šli jsme do Vinohradského parku, kde jsme v pár sekvencích, přesněji v pěti obrazech, měli znázornit převtělení člověka do mouchy. Cvičení spočívalo v tom, že jsme divákům řekli, kdy mají otevřít a kdy zavřít své oči. My jsme se tak nachystali do prvního obrazu. Po zaznění „otevřít oči“ diváci uviděli daný obraz. Pak následoval druhý, třetí až pátý obraz. To co si divák pamatoval, tvořilo v konečné fázi příběh a divák tak získal představu o převtělení do mouchy.

Cvičení na téma Nový cirkus:

Seznámila jsem se s různými druhy a principy akrobatických prvků. Předmět Akrobacie jsme měli na DAMU od prvního do třetího ročníku dvakrát týdně s panem Petrem Pachlem, ale s Rostislavem Novákem jsme se těmito prvky věnovali z jiné stránky. Zkoušeli jsme si hlavně zvedačky, váhy, sklapovačky, hvězdy a mnoho dalších. Naráželi jsme samozřejmě na naše omezení, co se týče fyzické schránky a kondice. A proto jsme zkoušeli jen ty věci, které jsme byli schopni v té době zvládnout. Naši fyzickou kondici jsme stále trénovali.

Workshop s Rostislavem Novákem mne obohatil především po pohybové stránce. Do té doby jsem byla zvyklá na jiný přístup ke svému tělu. Důležitým faktorem bylo uvědomit si, že potřebuji k tomu, abych byla autentická a svobodná v hereckém projevu, fyzickou námahu proto, abych svoji vnitřní autocenzuru potlačila a mohla tak být naprosto svobodná. Díky tomuto workshopu jsem si uvědomila, že mne baví používat své tělo i jiným způsobem, nežli jen jako klasické taneční techniky. Celé tři týdny se nesly ve velmi dobré náladě a Rostovi se tak podařilo otevřít ve mně další pohybové možnosti, o kterých jsem do té doby neměla ponětí.

Další pohybové workshopy na DAMU jsme měli s tanečnicí Andreou Opavskou, tanečníkem a choreografem Jarem Viňarským, performerkou a tanečnicí Halkou Třešňákovou, tanečnicí a uznávanou choreografkou Lenkou Vágnerovou nebo Jozefem Fručkem a Lindou Kapetaneou, jogínem Jožem Rabarou a hercem a režisérem Tomášem Měcháčkem.

Zde jsme používali tělo zase jinak. Seznámili jsme se s kontaktní improvizací, s bojovým uměním, metodikou pilates a jógy, pohybovou improvizací a klauniádou. Učili jsme se různým cestám jak přistupovat ke svému tělu a pohybu. Jak tvořit pohybový materiál a jak ho následně umět použít. Učili jsme se jak technické věci, skoky, zvedačky, točky, akrobatické prvky, floor work, (práce se zemí), kontrakce, předávání váhy, hledání naší vlastní osy, realase, důkladné monitorování našeho těla, kůže, kostí, svalů, tak i relaxační metody. Metody, jako uvolnění těla, masáže, relaxační cvičení, posilování a následné uvolňování a správný strečink.

Všechny tyto metody jsme nakonec mohli zúročit v klauzurních a absolventských představeních, zvláště v absolventské inscenaci Erekcce srdce a byly pro nás velmi

důležitou nadstavbou pro herectví jako takové. Poznání těla a jeho možností je velkou devízou, neboť sám herec může na těchto technikách stavět své role a charaktery.

Tomáš Měcháček a klauniáda

S hercem Tomášem Měcháčkem jsme měli workshop hned na začátku prvního semestru v prvním ročníku a potom i ve druhém a třetím ročníku. Workshop trval vždy dva týdny a zaměřoval se především na klauniádu. Tento herecký přístup, který se skládal z různých her, mne osobně velmi bavil. Měcháček nás učil hlavně základy klauniády a herecké techniky, které se sám naučil a používal v divadelním souboru N.I.E., se kterým jezdil a hrál po světě.

Na začátku hodiny jsme se vždy rozcvičili a aktivovali tak naše těla. Chodili jsme například po prostoru po špičkách a po patách našich nohou. Nesměli jsme při tom dupat. Běhali jsme a chodili v prostoru a používali oční kontakt, abychom se na sebe vzájemně naladili. Dále jsme hráli mnoho zábavných her, které aktivovaly jak naše těla, tak i mozek.

Měl několik zásad, které jsme museli striktně dodržovat a které já osobně považuji za velmi přínosné pro práci a zkoušení vůbec. Nesouvisí to ani tak s herectvím samotným, jako spíš v přístupu studenta ke svému prostoru, ateliéru kde zkouší a svému vlastnímu tělu. Například jsme museli vždy před začátkem hodiny celý ateliér uklidit, abychom mohli vůbec začít pracovat. Jednak samozřejmě kvůli bezpečnosti při aktivních hrách, ale také proto, aby se ateliér vyčistil a my jsme mohli zkoušet v prázdném a uklizeném prostoru. Dále jsme se nemohli opírat o zdi ateliéru při vysvětlování látky nebo cvičení. Nesměli jsme ani polehávat po zemi při sledování akce našich spolužáků. Museli jsme být stále aktivní a soustředění na židlích.

Pravidla:

Zmíním zde pravidla, ze kterých se nakonec naše práce skládala a na čem jsme během workshopu intenzivně pracovali.

Důležité bylo určit si vždy kdo je Mainer a kdo Minor, tedy kdo situaci a akci vede a kdo ho následuje. Tato funkce byla prioritou a klíčem pro další hry a cvičení. Určení si rolí vedoucího a podřízeného klauna. Další důležité termíny byly:

Simplicity - tedy jednoduchost, jedna myšlenka, nekomplikovanost při improvizaci.

Disponibility - spolupachatelství na improvizaci.

Still point - zastavení se při akci a soustředění se na konkrétní bod, věc, akci.

Focus - ohnisko pozornosti, to kam se divák dívá.

Publik - pohled na diváka, hraje se bez čtvrté stěny, divák je přiznaný, víme o něm, hrajeme pro něj.

Eye contact - pro vnitřní tým, ne pro diváka, žádost o povolení, pohyb očí.

Simply - jednat jednoduše.

Všechna tato pravidla jsme poté dále využívali při další práci. Tou bylo 5 S. Tato metoda „pět es“ se skládala z pěti bodů.

1. search – hledání
2. stop – zastavení se pohledem na konkrétním bodě
3. switch – změna
4. sustain – udržet na něčem pozornost
5. shut – zavřít oči

Těchto pět hlavních bodů, které jsme mohli používat, byly výchozí pro naši improvizaci v prázdném prostoru. K nim jsme přidávali různou dynamiku, fáze, tempo, gradaci a repetici. Velmi osvobozující při těchto cvičeních bylo, že nám Tomáš Měcháček opakoval, že chyba je dárek a že pocit toho, že víme, že jsme „idioti“, je osvobozující. Posledním důležitým pravidlem při práci s klaunským nosem bylo, nasadit si ho pouze když jsme zády k divákům a sundat si ho taktéž pouze otočení zády.

Samozřejmě se tato práce a výuka skládala z mnoha dalších úkolů, pravidel a cvičení, ovšem já jsem vybrala ty nezákladnější, od kterých se odvíjela naše práce. Pouhé nasazení červeného nosu nám dávalo pocit jakési svobody a anonymity, i když pro nás platila přesná pravidla. Touto zábavnou formou jsme si mohli vyzkoušet zase jinou hereckou práci.

S klauniádou a tímto stylizovaným herectvím jsem se setkala úplně poprvé až v hodinách s Tomášem Měcháčkem. Zábavná forma herecké improvizace ve mně otevřela cestu k tomu být komikem a nebrat se tolik vážně. Nasadit si červený nos bylo velmi osvobozující. Mohla jsem se tak za něj svým způsobem

schovat, stejně jako u Nováka za fyzický pohyb a nedělalo mi poté takový problém improvizovat nebo hrát různé etudy. Pozitivní je, že spoustu věcí, které nás Měcháček v hodinách naučil, mohu dnes použít při herecké práci a z těchto workshopů tak nadále čerpat.

Workshop s tanečníkem Jarem Viňarským

Rozhodla jsem se také popsat pohybový workshop s Jarem Viňarským. S tímto choreografem, tanečníkem, lektorem a performerem jsme se seznámili již ve druhém ročníku a naše spolupráce se propojila až do diskové sezóny, neboť byl jedním z kolektivních spolutvůrců naší první diskové inscenace Erektce srdce. Tento pohybový, fyzický a improvizací workshop, který jsme měli možnost na DAMU absolvovat, byl pro mě zásadní. A to jak pro moje tělo, tak i pro moji mysl. Byl intenzivní jak po psychické, tak i fyzické stránce. S Jarem jsme zkoumali naše těla dopodrobna a do hloubky a hlavním cílem bylo objevovat a překračovat naše osobní hranice a tedy i hranice nás samotných.

Pilates:

Hodiny jsme většinou začínali rozcvičením našeho těla a to buď metodou pilates nebo klasickým rozcvičením, které jsme znali z jiných pohybových předmětů. Jaro nás naučil sérii posilovacích a protahovacích cviků, které jsme pravidelně opakovali po celou dobu našeho workshopu. Cvičení rozvíjela jednak koordinaci, sílu, rovnováhu, flexibilitu, tak i správné dýchání. Cílem metody pilates je propojení a vědomá souhra těla a mysli.

Fyzické divadlo:

Snažili jsme se v tomto workshopu odstranit veškeré naše pohybové automatizmy a klišé, které jsme každý z nás měli a snažili jsme se naše těla při tanci používat přirozeně, ne jako tanečníci, ale jako performeři. Tedy stejně jako například ve fyzickém divadle.

Fyzické divadlo,¹⁵ se kterým jsme měli možnost blíže se seznámit a věnovali jsme mu velkou pozornost, ovlivnilo v budoucnu naši pohybovou aktivitu velmi

¹⁵ „**Fyzické divadlo** je jedna z nejvýraznějších odrůd soudobého tanečního divadla.“, říká Nina Vangeli. Jeho samotná definice je poněkud problematická. V západní kultuře bylo ovlivněno například Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski atp. Východní směr se inspiruje a učí především ze spisů a disciplín Tadashi Suzuki.

Pojem „Fyzické divadlo“ se objevuje v 70. a 80. letech 20.století. Interpreti jdou často až za hranice svých fyzických možností, používají riskantní pohyby, náročnou partnerskou spolupráci atp. Jedna z prvních tanečních skupin, která se věnovala a stále se věnuje fyzickému divadlu, je DV8. Tato skupina vznikla v roce

zásadně. Hlavním důvodem bylo pochopit naše tělo ne jako pouhý hezký tančící objekt, ale jako přirozené, autentické a pravdivé tělo. Fyzické divadlo se zabývá hlavně tělem jako takovým. Propaguje „jinou politiku těla“, tzv. totálnost. Znamená to potvrzení lidské existence a to vyjádřením se pouze prostřednictvím vlastního těla, bez jakékoli další psychologizace. Vychází z dispozic konkrétního lidského těla a snaží se objevit, jak tělo funguje.

To, že jsem musela používat své tělo zcela přirozeně, bez zažité estetiky pohybu, mně dělalo značný problém. Pochopit tak princip fyzického divadla a umět donutit své tělo aby jen provádělo různé jednoduché pohyby, nebylo pro mne vůbec jednoduché. Zde jsem považovala svoji předešlou pohybovou aktivitu spíše za negativum. Tento způsob vyjadřování se skrze své vlastní tělo šlo spíš paradoxně víc mým méně zkušeným spolužákům, neboť do té doby svoje těla takto nepoužívali a pochopili tento princip mnohem dříve než já sama.

Fyzické divadlo se vyjadřuje základně skrze tělo, ale není založeno na klasických tanečních technikách. Výhodou ovšem je dobrá taneční technika a fyzická kondice. Nejtěžší na celém systému pro mě byla otevřenost a přítomnost v každém okamžiku, bez jakékoli myšlenkové cenzury. Nejdůležitější bylo naslouchat tak svým pocitům, emocím a vycházet ze sebe sama.

Inspirace souborem DV8:

Velmi známým souborem, který se tímto divadlem zabývá je londýnský soubor DV8. Tento soubor používá fyzické divadlo spíše jako syrové, fyzicky náročné a často riskující, jde za hranice normálnosti. Řídí se důvodem samotného pohybu a jeho myšlenkovým obsahem, nežli pouhou formou. Souborem DV8 a jeho tvorbou jsme se značně inspirovali. U nás se fyzickým divadlem zabývá například soubor Farma v jeskyni, divadlo Continuo nebo Teatr Novogo Fronta. Hlavní náplní workshopu tedy bylo pochopit fyzické divadlo a snažit se o jeho uplatnění a použití při pohybových improvizacích. Nácvik se skládal z různých skoků, pádů na zem, prací se zemí, běhů, kontaktní improvizace a fyzické spolupráce s partnerem a z dalších velmi čistých provedených pohybů. Často se tyto pohyby repetovaly, zrychlovaly a gradovaly až do úplného zhroucení a vyčerpání. Další fází bylo překonat také určité nebezpečí, které se postupem

1986 a založil ji Lloyd Newson. Viděla jsem několik jejich filmových počínů a velice mě oslovily. U nás se tímto druhem divadla zabývá např. Mezinárodní divadelní skupina Farma v Jeskyni. V jejich pojetí je divadlo rituál a obřad. Srv. Pětišková, L. Vangeli, N.: Čítanka světové choreografie v České republice z pohledu kulturního managementu. Magisterská práce, Brno FFMU, 2009.

času vyskytovalo. Skoky byly nebezpečnější, chytání partnerů začalo být především o důvěře, zda nás partner bezpečně zachytí a prověřovali jsme tak i naši fyzickou kondici, která je hlavním atributem pro vykonávání fyzického divadla.

Kontaktní improvizace:

Velkou část workshopu jsme strávili zkoušením kontaktních improvizací. Kontaktní improvizace byla jedním z nejdůležitějších faktorů pro naši budoucí práci. Poznávali jsme tak dopodrobna naše těla a těla svých spolužáků. Objevovali jsme hranice našich pohybových možností. Ze začátku jsme byli spíše opatrní a neohrabaní, ale postupem času jsme byli schopni dělat i velmi náročné věci ve dvojicích nebo ve skupinách. Zkoušeli jsme kontaktní improvizaci třeba i se zavázanýma očima, nebo jsme se nechali našimi partnery vést. Nebo naopak jsme vedli partnera my sami. Když jsme v kontaktní improvizaci pokročili dál, byli jsme schopni používat různé zvedačky, skoky, přenášení se navzájem atp. Při těchto improvizacích jsme se navzájem poznávali a otevírali jsme se tak sami sobě víc a víc. Měli jsme jeden ve druhém důvěru a vytvářeli jsme si tak pevnější sociální vazby. Na tento způsob práce poté navázal i jeden z velmi intimních rituálů. Měli jsme si stoupnout v zástupu vedle sebe a pomalu se svléct do naha. Ovšem jen tak, jak jsme my sami chtěli a v danou situaci cítili. Tento rituál byl velmi emotivní a intimní a ještě víc to tak náš kolektiv stmelilo. Sama jsem toto cvičení prožívala velmi silně emotivně.

Cvičení:

Zkoušeli jsme různá cvičení, jak shromažďovat pohybový materiál.

I. Jaro vždy řekl jedno slovo a my jsme hned vzápětí měli na toto slovo udělat libovolný pohyb, který jsme nemohli měnit a museli jsme si ho zapamatovat tak, jak jsme ho poprvé spontánně udělali. Takto se postupem dalších a dalších slov nabaloval pohybový materiál, který na konci tvořil určitou sestavu, choreografii. Slovo bylo přibližně sto, tedy sto pohybů. Postupně jsme tyto pohyby plynule propojovali a vznikal tak pohybový materiál, který jsme dále mohli používat při improvizacích nebo mohl být naším inspiračním zdrojem pro další práci s tělem. Mimo jiné, jsme tak tímto cvičením trénovali naši pohybovou paměť.

II. Představovali jsme si se zavřenýma očima sami sebe v prázdném prostoru a dělali jsme jednoduché pohyby a kroky, které jsme si měli zapamatovat a poté napsat na papír.

III. Chodili jsme volně po prostoru a dělali různé pohyby, které nás zrovna v tu chvíli napadly. Na ty jsme postupně nabalovali další a další. Všechny tak vycházeli z nás, aniž bychom nad tím přemýšleli nebo cokoli vymýšleli.

Improvizace:

Velkou část tvořily samotné improvizace. Ty trvaly různě dlouho, ale většinou hodinu, hodinu a půl. Někdy ale třeba i tři hodiny. Čím větší čas jsme na samotnou improvizaci měli, tím víc jsme měli šanci dostat se do hlubšího módu a vznikaly tak velmi zajímavé akce. Každou improvizaci jsme si natáčeli na kameru a poté jsme se na záznam společně dívali a komentovali jej. Hlavně co a proč nefunguje a co a proč funguje. Co bychom chtěli zopakovat, co by se nám mohlo hodit, co je tvůrčí a výhodné, atp. Takto jsme se učili vidět, co funguje v praxi jednak při samotném zkoušení a při následné konzultaci s Jarem.

Velmi podstatnou část také tvořilo seznámení se s naším tělem i tělem ostatních spolužáků. Ovšem ne pouze přes pohyb, ale přes fyzický kontakt a intimní rituál. Díky této velmi silné a emoční zkušenosti si spousta z nás uvědomila hranice svého vlastního já, které již nechce dále překračovat anebo naopak otevřela další zavřené dveře, které mohou pomoci brát svoje tělo ještě mnohem senzitivněji.

Die blaue trottelparade:

Z našich improvizací a intenzivní spolupráce nakonec vzniklo představení, založené na pohybové strukturované improvizaci. Byla to živá forma, která se neustále měnila a vyvíjela. Vycházeli jsme z pohybového materiálu a principů, ověřených v rámci našeho workshopu, ale přidávali jsme i nové nápady, pramenící z naší vzájemné inspirace. Toto představení nám poskytlo jedinečnou příležitost a prostor pro naše sebevyjádření. Měli jsme možnost toto představení zahrát v alternativním prostoru Studia Alta. Setkali jsme se zde s běžným divákem a měli jsme tak možnost zkusit si improvizaci v profesionálním prostoru. Byla to pro nás velmi příjemná zkušenost ověřit si před publikem tento princip práce.

Pohybový workshop s Jarem byl, myslím, jedním z nejnáročnějších workshopů vůbec. Dostala jsme se v této výuce až za své osobní hranice. Otevřela jsem se díky této práci novým přístupům ke svému tělu. Objevila jsem doposud neobjevené. Používat své tělo zase trochu jinak nebylo pro mě vůbec lehké, ale snažila jsem se učit novým věcem a otevřít se tak této nové cestě. Odbourat staré mechanismy a stereotypy. Sama jsem narážela na různé problémy a bloky a sáhla jsem si na dno svých sil. I přesto, byl tento workshop velmi důležitou součástí studia na DAMU. Naučila jsem se mnoha věcem a své tělo teď umím používat daleko otevřeněji, než kdykoli dřív.

Výuka současného tance, kontaktní improvizace a partnerského tance s tanečnicí Andreou Opavskou

S tanečnicí Andreou Opavskou jsme měli čtyři roky kontinuální výuku v předmětu Jevištní pohyb. Na rozdíl od výše zmiňovaných workshopů tato výuka trvala 90 minut a tento předmět jsme měli jednou týdně. V rámci ní jsem se seznámila s principy současného tance, kontaktní improvizace a v neposlední řadě tance partnerského. Cílem této výuky bylo pochopení a osvojení si základních principů současného tance, poznání našeho těla a našich pohybových možností.

Warm up:

Hodinu jsme většinou začínali warm up nebo automasáží, či masáží ve dvou nebo ve třech lidech. Warm up byl důležitý pro zahřátí a rozcvičení celého našeho těla. Aktivovali jsme tak naše svaly a pomáhala nám k uvědomění si své váhy. Poté následoval floor work, tedy práce se zemí, center work a work in space, kde jsme v krátkých pohybových vazbách pracovali s principem pádu ve vertikální a horizontální poloze. Využívali jsme spirály jako motivaci ke změnám polohy těla, posloupnost pohybu. Zkoumali jsme vnější a vnitřní prostor a orientaci v prostoru. Hráli jsme si s rytmem a dynamikou, hledali odlišné pohybové kvality.

Kontaktní improvizace:

Zaměřovali jsme se v této výuce také na kontaktní improvizaci. Při ní záleželo především na správném sladění a naladění se s partnerem. Nejvíce jsem se toho naučila vždy s někým, kdo byl v této disciplíně zkušený. Při dodržování

základních pravidel je možné létat a dělat skoro až akrobatické prvky. Existuje spousta postupů, jak dosáhnout vzájemné partnerské symbiózy. Jedna z nich je hledání své spolčené váhy. Toho jsme docílili tak, že jsme našli společný bod na našem těle, kterým jsme se spojili a následně tak svoji váhu přiznali a předali ji našemu partnerovi. Ve stejném okamžiku jsem ji od svého partnera přijala i já. Bod doteku putoval po našich tělech a přemísťoval se od zad, hlavy, rukou atp. a měnil se podle toho, jak jsme se pohybovali prostorem. Důležitou věcí u kontaktní improvizace je najít společný dech. Využívali jsme dále také opěrné body na těle partnera. Ty nám pomáhaly v přenesení váhy do místa doteku a k získání jistoty pro případný další pohyb.

Partnerský tanec:

Druhou podstatnou část výuky tvořil partnerský tanec, který má na rozdíl od kontaktní improvizace přesně definovanou formu. Skládá se z různých skoků, náskoků, úchopů, zvedaček atp. U kontaktní improvizace jsme mohli být spontánnější nežli při partnerském tanci. Oba tyto proudy se však propojovaly a navzájem obohacovaly. Pracují hlavně s váhou našich těl, jejím odevzdáním a přebíráním od partnera. Zajímavé je, že nezáleží na hmotnosti partnera ani výšce. Důležité je odlehčit váhu vlastního těla a energický proud nasměrovat zevnitř těla ven. Čím víc jsme se v páru vnímali a naladili se na sebe, tím lépe jsme spolupracovali. Cvičili jsme odrazy a následné předání váhy chytajícimu partnerovi tak, abychom si navzájem neublížili. Zkoušeli jsme různé druhy skoků. Naskakovali jsme na sebe zepředu nebo zády na centrum partnera. Zkoušeli jsme spirálovitý skok nebo skok do hloučku lidí. Většinou na jejich ruce s lehkým a měkkým dopadem.

Já sama jsem se v této výuce během čtyř let naučila mnoho nových a zajímavých principů jak své tělo používat. Tím, že jsme měli tuto hodinu každý týden, jsem se mohla postupně zdokonalovat a posunovat dál. Překonávala jsem strach z různých skoků a pádů. Učila jsem se důvěřovat svým partnerům při chytání z velké výšky. Naučila jsem se být ke svému tělu citlivější a ohleduplnější. Našla jsem v sobě jinou polohu při tanci, než kterou jsem do té doby běžně používala. Výuka jevištního pohybu mi dala podle mého názoru nejvíc a to z důvodu toho, že jsem měla na naučení se různých cvičení delší čas nežli jeden či dva týdny. Postupně jsem překračovala své hranice a mohla jsem všechny tyto zážitky zúročit poté při práci s Jarem Viňarským atp.

Využívám nabyté zkušenosti z předmětu Jevištní pohybu i nadále v praxi. A to jak v muzikálových představeních, tak i v činoherním herectví, kde mohu své tělo používat jinak a inspirovat se například energií, které mé tělo vyzařuje, nebo se dokáži pohybovat snadněji po prostoru, neboť jsem se naučila vnímat prostor při hraní a to co se kolem mě děje.

Výuka v předmětu Jevištní pohyb s tanečnicí Andreou Opavskou se velmi propojovala s výukou Jara Viňarského a to především v kontaktních improvizacích. Ovšem hlavní rozdíl bych viděla v konečném přístupu k našemu tělu. Jaro využíval především Fyzické divadlo a Andrea se nás ve výuce zase snažila naučit základy současného tance. Díky obou těmto pohybovým směrům jsme mohli naše nově nabrané zkušenosti zúročit a velmi dobře se tak výuka obou dvou propojovala.

Improvizace s herečkou Simonou Babčákovou

Poslední workshop, o kterém bych se ráda zmínila a který souvisí s budoucí hereckou prací na DAMU, je workshop improvizace s herečkou Simonou Babčákovou. Zmiňuji se o něm hlavně proto, že se jednalo o hereckou improvizaci, které jsme také věnovali značnou část studia na DAMU, stejně jako improvizaci pohybové. Simonu jsme měli v prvním, druhém i třetím ročníku vždy zhruba tři týdny. Za tuto dobu se nám snažila předat veškeré informace ohledně této disciplíny a jejích zkušeností s ní.

Jak se má naše tělo:

Na začátku každé hodiny jsme se zeptali svého vlastního těla a emocionálního já, jak se má, v jakém je zrovna rozpoložení a co tedy můžeme při improvizaci očekávat. Zda jsme smutní, veselí, naštvaní nebo s pozitivní energií či unavení a líní. To byl vždy náš výchozí bod, se kterým jsme mohli poté dále v improvizacích nakládat.

Cvičení improvizace I.

První část se skládala z improvizace, která vycházela z pohybu a impulzu, který nám naše tělo poskytlo. Nejlépe nás vedl hned ten první impulz a byl také tím nejpravdivějším. Tento impulz jsme postupně gradovali, prohlubovali, repetovali až do té doby, kdy jsme neměli již kam dále jít. Pohyb se pak plynule změnil zase v jiný. Takto jsme pokračovali, až nám další impulz opět ukázal další

cestu, kterou jsme mohli jít. Mohli jsme například začít používat zvuky, slova, věty nebo interagovat s naším partnerem. Nakonec se díky tomuto procesu rozvíjela určitá improvizace, která měla základ v pouhém impulzu, v pohybu, ale konečná fáze mohla dopadnout jakkoli, tak jak to u improvizace ostatně bývá.

Tato rozcvička se mi zdála jako velmi dobrá cesta jak docílit improvizace velmi nenásilně a přitom vždy velmi úspěšně. Tento princip se myslím dá velmi dobře využít i při samotné herecké práci nebo textu a stačí pouze poslouchat první impulz, který naše tělo vyšle a nechat se jím vést.

Cvičení improvizace II.

Když jsme si již byli v této metodě jistější, začali jsme se pouštět do složitějších mechanismů improvizace. A to především tak, že jsme si stoupli všichni na začátek hracího pole a až nás vnitřní impulz vyzval, šli jsme do volného prostoru improvizovat. Takto se mohl přidat kdokoli další a vznikala tak čistá hra. Pro mě byla tato metoda náročnější a stresovější, neboť jsem se velmi rychle mohla v tomto prázdném prostoru ztratit.

Nejdůležitějším faktorem, který u improvizace pro nás byl, bylo pravidlo vím, kdo jsem, vím, kde jsem, vím, co dělám, vím, co říkám a proč. Neustále se ptám sám sebe, proč jsem to a to, proč dělám to a to a odpovídám si pomocí jednání a improvizování. Když jsme nevěděli kdo a co děláme a proč, velmi rychle se celý systém a hra rozpadla a improvizace tak nefungovala. Po každém takovém pokusu následovala velká diskuze o tom, kdo co udělal špatně, kdo co udělal dobře, proč a co si vyzkoušíme příště. Tato zpětná vazba byla také velice důležitá, neboť velmi urychlovala celý proces.

V tomto workshopu jsem velmi bojovala se svými hereckými bloky a strachy. To mne bohužel natolik blokovalo při práci, že jsem nenašla k herecké improvizaci úplně pozitivní vztah. Cítila jsem se většinou dobře ve druhém plánu, když jsem mohla dělat například strom, měsíc, vítr atp. Hlavní osoby a charaktery mně dělaly většinou problém. Na druhou stranu cítím, že jsem v této výuce sice problém měla, ale když mám improvizaci využít při herecké práci, problém s tím nemám. Použít ji v herecké akci je pro mě přirozené a zábavné. Nemám ráda úplně fixní tvary představení. Improvizaci ráda využívám při pevných hereckých akcích, neboť se tak pro mě hra stává opět živá.

*„Metodu řízené improvizace musíte mít pevně v rukou. Obrazně řečeno, jako na otěžích. I na otěžích se však musíte cítit naprosto svobodně. A mít trochu pocit kouzelníka, který se nestačí divit“.*¹⁶

¹⁶ HYVNAR, J.: *O českém dramatickém herectví 20.století*, Akademie múzických umění v Praze a KANT – Karel Kerlický 2008, ISBN 978-80-86970-63-9

6. Autorské divadlo

Katedra alternativního a loutkového divadla se zaměřuje především na autorské divadlo. A to ať už na divadlo hudební, pohybové, loutkové nebo dokumentární. Snaží se studenta připravit na cestu autorskou a tedy naučit ho vycházet především sám ze sebe. Používat sám sebe jako hlavní inspirační zdroj. Tím myslím, naučit se být svým autorem tématu, které ho zajímá. Dále zkusit být režisérem, scénografem, choreografem, supervizorem a dále také performerem.

Tím, že jsme měli možnost poznat různé druhy divadel a zkusit si různé cesty k jejich nalezení a konečnému tvaru jako divadlu, máme nyní velký rozhled jako herci. Mohli jsme zjistit, který druh divadla nás vůbec zajímá a baví a kterému bychom se mohli v budoucnu blíže věnovat nebo se jím alespoň inspirovat.

Já jsem se díky tomuto stylu výuky dozvěděla mnoho o dalších možných cestách jak je možné divadlo tvořit. Velmi přínosné pro mě také bylo seznámit se blíže s tvůrci, kteří se zabývají jinými druhy divadla než je jen klasická činohra.

Charakteristika autorského divadla

„Termín „autorské divadlo“ z pohledu v minulosti označoval skutečnost, že autor textu představení, textu, jímž se soubor prezentuje, je člen souboru, popřípadě více jeho členů, kteří se navíc pokud možno ještě sami objevují na jevišti a jsou současně interprety toho textu.“¹⁷

„Na konci padesátých let vznikla divadla, u nichž byla autentičnost generační výpovědi spojena s divadelností vycházející poetiky textové, s prezentací vlastních autorských textů.“

Autorským divadlem v dalším výkladu rozumíme: divadlo, které si pro vyjádření o sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost, vytváří vlastní pojetí divadelnosti, divadelnosti jako jednoty názoru, tématu a divadelních prostředků k jeho vyjádření“.¹⁸

Autorské divadlo chce hlavně podávat autentickou výpověď a podobu své generace. Chce dát najevo svůj názor a postoj. Být svůj, být jiný, být autor.

¹⁷ KOVALČUK, J.: *Téma: Autorské divadlo*, Janáčkova academia múzických umění v Brně 2009, IBSN 978-80-86928-61-6

¹⁸ KOVALČUK, J.: *Téma: Autorské divadlo*, Janáčkova academia múzických umění v Brně 2009, IBSN 978-80-86928-61-6

Překračují tak hranice dramatického divadla. Autorské divadlo je nový pojem v moderním divadle. V autorském divadle jsou si všichni tvůrci rovni. Jak režisér, tak autor textu, tak herec či scénograf. Jsou to tzv. spolutvůrci. Autorské divadlo nehraje text, ale spíše jeho vztah k němu.

V tradičním vzniku klasického představení je vždy hlavní dramatický text. Od něj se poté odvíjí také vznik samotného představení. U autorského divadla se ale důležitost přesouvá z textu na jiné mimo jazyčné výrazové prostředky. A proto se dramatický text stává méně důležitým. Je ale důležité rozdělovat autorství textu literárního a autorství divadelního tvaru. Autorské divadlo v tomto smyslu má svoji vlastní divadelnost. Má své vlastní výrazové prostředky a témata, která slouží k jeho scénickému vyjádření. Dramatický text tedy přestává být nejdůležitějším atributem pro divadlo a divadlo samo se tak osvobozuje od slova. Autorské divadlo tedy nemusí vycházet pouze z pevného textu. Stačí posloupnost situací, dějů, etud, akcí, příběhů, nápadů, nálad, atmosfér, slovních a pohybových improvizací, které jsou potom kolektivně pospojovány, rozvíjeny a naplněny při společné inscenační tvorbě. (Vznik inscenace Erekcce srdce, popis níže.) Díky všem těmto postupům se sám text může tvořit. Nemusí však mít hlavní sdělení. Když nám například sám text nestačí k tomu, abychom autenticky vyjádřili dané téma, můžeme tak využít naše tělo nebo hlas.

Každá inscenační tvorba je u různých soborů různá. Vychází z předpřípravných fází a z hlavních vyjadřovacích prostředků. Proto se proces zkoušení může velmi lišit. Kolektivní a autorská tvorba je velmi svobodná ve svém vzniku. Scénář se tvoří v průběhu zkoušení a nemusí plnit funkci klasického dramatického scénáře. Celý proces je v hledání originálního projevu a svébytného, autorského inscenačního tvaru.

Záměr či téma, které je na začátku, se může nakonec zcela proměnit. Autorské divadlo rozvíjí svá témata. Text není jediný výchozí element.

„Jedna z těchto tendencí, směrů či cest, vychází především z lidského těla jako základního zdroje a materiálu divadelního projevu, ze schopnosti pohybu, akce hercova těla stát se hlavním prostředkem dialogu s divákem, z jeho schopnosti zasáhnout ho zejména v emocionální a afektivní sféře. Rozvíjení pohybových i hlasových dispozic členů souboru, prostřednictvím kolektivních cvičení a etud, může mít nejen svůj význam pro rozšiřování výrazových prostředků a možností

herce, ale stává se také potencionálním zdrojem témat a vlastních příběhů a tím i materiálem, pro představení vytvářena, na jejich základě". ¹⁹

Není žádný přesný model, jak dělat autorské divadlo. Možností a výchozích bodů je nespočet. Důležitá je cesta kolektivního autorství, která dává všem členům souboru možnost být autory a podílet se na konečné výpovědi a následně celém projektu.

„Pro herce studiového divadla bylo autorství spojeno s tím, že má vlastní názor, postoj protestu, revolty, veselého či smutného hráče. Tím si tito divadelníci určili Archimedův bod, který jim otevřel horizont osobního autentického prožívání světa a autobiografického sdělování vlastního názoru a prožitku. Ale autorství může znamenat ještě něco jiného, a sice, být na samotném počátku, obracet se zpět a hledat reflexí a sebereflexí tento počátek. A to je vlastně cesta skutečného uměleckého a dramatického herectví, protože lidská existence je zde pojatá jako dramatická, nikoliv jako hravá a kritická". ²⁰

Pokud se tedy herec a student na DAMU zabývá divadlem autorským, musí sám nacházet vlastní témata. Ty může nacházet buď ve svém soukromém životě, nebo v životních zkušenostech. Také může čerpat z reflexe rodinné historie a vztahů v rodině. Měl by se zajímat o aktuální dění v umění a inspirovat se zajímavými tématy. Může se také inspirovat filmem, knihou, výstavou, přednáškou nebo jen setkáním se zajímavým člověkem. Přístupů a inspiračních zdrojů, jak najít své téma, je mnoho. Důležitým aspektem autorského divadla je nacházet společná témata v kolektivu, se kterým autorské divadlo chceme vytvářet. A také je důležitá permanentní komunikace a dialog se členy souboru. Tedy v mém případě na DAMU se spolužáky. Občas byl problém najít stejné téma s osmi různými lidmi v ročníku, kteří mají své vlastní názory a odlišnosti. Začít tak něco tvořit bylo vždy dost obtížné. I přesto jsme se tímto divadlem zabývali převážnou většinu času na DAMU. Naše představení byla hlavně autorská a kolektivní. Proces zkoušení vyžadoval, abychom byli schopni nacházet společnou cestu při jejich vzniku a abychom se shodli na naší spolupráci. Tento princip práce byl a je pro mě osobně velkým tématem. Především jak se jako herečka

¹⁹ KOVALČUK, J.: *Téma: Autorské divadlo*, Janáčkova academia múzických umění v Brně 2009, IBSN 978-80-86928-61-6

²⁰ HYVNAR, J.: *O českém dramatickém herectví 20.století*, Akademie múzických umění v Praze a KANT – Karel Kerlický 2008, IBSN 978-80-86970-63-9

práce spoluautora zhostit a jak nejlépe ve zkoušení autorské a kolektivní tvorby fungovat.

7. Autorská představení, která vznikla během studia na DAMU

Jak jsem již výše zmínila, výuka na DAMU se soustřeďovala především na divadlo autorské. Vybrala jsem proto čtyři inscenace, které se do autorského divadla počítají. Vznikly při studiu na DAMU a každá z nich má jiný výchozí bod a jiné sdělovací prostředky. Každá je jiná a odlišná, ale všechny vznikaly jako díla autorská. Na každé z nich jsem se svým autorstvím podílela jinak a všechny byly nazkoušeny pro jiný účel a jiný prostor. Dá se také říci pro jiné publikum. Už toto vědomí rozdílnosti mi přijde velmi důležité a také mi přijde zajímavé, že ke každému z nich mám odlišný vztah, i když jsem se jako autor podílela na všech a tudíž jsem mohla velmi ovlivnit své působení v nich. Během studia jsme pracovali i na dalších autorských i neautorských projektech a představeních či klauzurách. Uvádím zde pouze čtyři, neboť právě tyto čtyři představení jsou pro mne, dle mého názoru, nejzajímavější.

„Každý okamžik našeho života je malé divadelní představení. Herectví nás nejlépe přibližuje pravdě“. ²¹

9 x On my shoulders

Autorské představení 9 x On my shoulders bylo naše první kolektivní autorské představení vůbec. Již ve druhém semestru jsme dostali od naší ročníkové vedoucí Petry Tejnorové úkol napsat nějaký svůj vlastní, osobní příběh, který bychom mohli poté následně zinscenovat. Zadání bylo jasné. Měli jsme si každý z nás jakkoli zrežírovat svůj příběh bez použití slova a v každé jednotlivé etudě, příběhu, museli účinkovat všichni spolužáci. Na tomto představení jsme pracovali jak ve druhém semestru, tak i ve třetím a čtvrtém. Měli jsme k tomu vyhrazený čas v hereckých hodinách a zkoušeli jsme i ve svém volném čase. Nakonec jsme nazkoušeli devět různých etud podle našich napsaných příběhů, které jsme spojili dohromady a vzniklo tak naše první autorské a kolektivní představení, 9 x On my shoulders.

Celý proces zkoušení tohoto představení byl náročný a úmorný. Pro mne to byla úplně první zkušenost někomu a něco režírovat a ještě ke všemu svůj autorský text. S tímto způsobem práce jsem se do té doby nesetkala. Vybrala jsem si jako

²¹ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

náměť svůj reálný silný negativní zážitek, který se stal v Lipolticích jednoho léta, kde mě a mé kamarády předávkovali drogou THC, kterou nám nasypali do jídla, aniž bychom o tom věděli a následně nás všechny převezli do místní nemocnice. Nepracovalo se mi nakonec s tímto tématem úplně nejlépe, neboť jsem od tohoto zážitku neměla velký časový odstup a nadhled. Nakonec jsem ale spolu se svými spolužáky přišla na princip, jak bych mohla svůj příběh zrežirovat. Jedna z možných variant byla, abychom celý děj mého příběhu znázornili pomocí přesně určených pohybů, které bychom ovšem dělali pozpátku. Tento způsob jsem následně zkusila, ovšem stále jsem nebyla přesvědčená o tom, že tohle je správný postup a nebyla jsem s výsledkem spokojená. Nevěděla jsem, jak přenést své myšlenky a vize na jeviště. Myslím, že si nikdo z nás nebyl po režijní stránce úplně jistý. Někdo měl jasnou vizi hned na začátku a práce byla snazší, u někoho jsme cestu hledali společně. Problém byl hlavně v autoritách. V tom, že jsme se navzájem plně nerespektovali. Nebyla respektována především role režiséra a nebyli jsme profesionální v přístupu k práci a zkoušení. Každý měl vlastní pohled na věc a nechtěl se podřizovat. Každý se soustředil na svoji práci a povídku, kterou chtěl mít dobře udělanou, ale nešlo tak úplně o celek. Tím pádem vznikaly problémy při procesu zkoušení a práce nebyla jednoduchá.

Z dnešního pohledu se na to dívám jinak. Tenkrát jsme neměli nikdo z nás dostatek zkušeností a bylo možná příliš brzy pouštět se do takového tvaru autorského divadla. Přece jen pro někoho to byla úplně první zkušenost zkoušet určitý druh představení bez pedagogického vedení. Což bez velké dávky zodpovědnosti a profesionality není lehké.

Jednotlivé etudy se různě během roku předělávaly a nakonec jsme po společné diskuzi vybrali jen některé části, které fungovaly v celku. Postupem času nám při práci radila ročnicková vedoucí Petra Tejnorová a paní profesorka Markéta Schartová. Obě nám tak poskytly rady, které jsme využili a pomohly nám k lepšímu konečnému výsledku. Představení 9 X On my shoulders jsme hráli jak na klauzurách na DAMU, tak i ve Studiu Alta, které nám umožnilo zde své představení reprízovat a byla to tak pro nás první zkušenost hrát před veřejným publikem.

Autorství se v tomto představení objevovalo ve všech možných linkách. Od napsání si svého vlastního textu, přes scénografii, hudbu, světla, choreografii

a režii. Měli jsme naprostou volnost jak při procesu zkoušení, tak při inscenování našich příběhů. Tato práce nás donutila naučit se pracovat se světly a s dalšími technickými věcmi, hudbou atp.

Antikódy

Ve třetím ročníku na DAMU jsme měli možnost setkat se s režisérem Jiřím Adámkem, který se věnuje převážně divadlu hudebnímu.²² Pracovali jsme na našem autorském představení Antikódy zhruba čtyři týdny. Hlavním bodem pro nás byl text od Václava Havla Antikódy. Na začátku jsme měli přesný scénář, který se během zkoušení postupně proměňoval a to na základě hereckých improvizací. Tento druh improvizace byl výrazně jiný nežli například při zkoušení inscenace Erekcce srdce. Improvizace spočívala především na hereckých detailech a prověřovali jsme tak scénář a naše role. Text jsme měli od začátku jasný a herecké akce a charaktery se hledaly pomocí improvizace až postupně, během zkoušení.

Na text Václava Havla Antikódy jsme nazkoušeli třicetiminutové představení, které mělo jako hlavní sdělovací prostředek slovo. A to hlavně jeho rytmus, dynamiku, hudebnost, tempo, hlasitost, zvučnost, význam atp.

Tento druh divadla vzniká, jak již jsem uvedla, na základě improvizací a herec je i jeho autorem, ale v konečné fázi musí být tento tvar přesný a nazkoušený. Je zde potřebná disciplína a profesionalita všech zúčastněných herců, kteří se na tomto představení podílí. Přesnost daných leitmotivů a celkového herectví, které je minimalistické je důležité dodržet, jinak se tvar jednoduše zboří. To bylo myslím, také jedním z hlavních problémů při zkoušení této inscenace, neboť se

²² Počátky hudebního divadla, můžeme zaznamenat zhruba před druhou světovou válkou a to v hudbě avantgardních skladatelů té doby. Po druhé světové válce, přestala být opera hlavním divadelním žánrem. To se týkalo jak komponování, tak i inscenování opery, jako divadelního tvaru. Hudební divadlo jako takové, se spíše snažilo o alternativu. Bylo komornější a experimentovalo. Co se týče divadelnosti, opera se od hudebního divadla velmi liší, a to především inscenováním.

Hudební divadlo, se inspiruje postmodernou, pohybovým a tanečním divadlem, video-art nebo multimediální performancí. Později začalo vznikat tzv. instrumentální divadlo, ve kterém se sami hráči, kteří hrají na hudební nástroje, stávali též performery. Hudební partitura, není předem daná, vyvíjí se během zkoušení. Jsou v ní zakomponované scénické poznámky. A to jak text, tak různé slovní koláže, montáže a abstraktní shluky písmenek, hlásek atp. Inspirací je sám hlasový projev. Dalším inspiračním zdrojem hudebního divadla, se stala elektronická hudba. – inspirace ze zdroje: ADÁMEK, J.: Théâtre musical, Divadlo poutané hudbou, Akademie múzických umění v Praze 2010, ISBN 978-80-7331-191-9

herci museli plně soustředit a to vyžadovalo koncentraci, která nesměla být rušena pohybem atp. Opakování různých slok a slovních bloků připadala hercům velmi úmorná, daleko víc nežli fyzická akce. Museli jsme se učit text z paměti a pamatovat si přesné rozložení slok.

Celé představení se stalo jednou velkou skladbou, která aby fungovala, musela dodržovat přesná pravidla. I malé nuance hlasitosti nebo rychlosti dokázaly atmosféru celého představení zcela změnit. Také prostor, ve kterém jsme představení hráli, hrál velkou roli, neboť nazvučený celek na mikrofony dával úplně jinou atmosféru nežli nenazvučený prostor.

Tato básnická sbírka byla zvolena proto, že jsme měli s tímto představením odjet na festival do Berlína. V Berlíně jsme měli možnost týden zkoušet a poté zahrát toto představení před německými studenty na střední škole.

S představením jsme se zúčastnili několika festivalů u nás i v zahraničí. Několikrát jsme Antikódy reprízovali v divadle DISK, ve Vile Štvanice, v Papírně v Plzni atp.

Scénografie byla velmi jednoduchá. Tři lavice, osm židlí a tři psací stroje, které se staly našimi hudebními nástroji. Režisér měl zhruba jasnou představu, jakým směrem by se mělo představení ubírat. Na zadaný text jsme hledali různé možnosti interpretace. Používali jsme své hlasy k různé dynamice a zpěvnosti, která se dala v tomto představení využít. Hrál zde taky velkou roli genderové rozdělení. Dramaturgicky jsme byli rozděleni na muže a ženy a tento princip jsme také využívali.

Tato forma hudebního divadla mě velmi oslovila a je mi blízká. V této poloze jsem se cítila velmi dobře a uvolněně. Bavil mě proces zkoušení a to jak práce s hlasem, rytmem, hudbou, dynamikou, tak i zkoumání svého vlastního hlasu a jeho prostředků. Celé zkoušení pro mě bylo velmi příjemné a žádaná preciznost, která u tohoto představení byla důležitá, stejně jako disciplína, mně byla vlastní. Opět jsem se mohla ztotožnit se slovem a textem, za který jsem se mohla schovat a hrát tak určitý charakter, který jsem sama objevila a který mě bavil ztvárňovat. Dle mého názoru se představení povedlo a mělo velmi kladné ohlasy.

Artep

Artep je moje autorské, pohybovo-loutkové představení. Název je mé jméno napsané pozpátku. Vzniklo ve druhém ročníku ve výuce animace

pod vedením Marka Bečky. Měli jsme zadání, abychom si každý zvlášť udělali jakýkoli loutkový projekt či představení. Já jsem se rozhodla, po zhlédnutí videa na youtube, pro loutku manekýna, která bude se mnou totožná. Ve spolupráci se scénografkou Terezou Černou, která mi loutku zhotovila, jsem tedy nazkoušela loutkové, pohybové představení.

Vznik představení:

Moje loutka manekýna se vodí vzadu za hlavou a za obě dvě ruce. Tělo má vycpané různým materiálem a šaty má dlouhé a splývavé až na zem. Obličej má stejný jako já, udělaný z kašírky a vlasy z kanekalonu stejné barvy a délky jako mám já. Mým záměrem bylo, aby se loutka co nejvíce podobala mně samotné. Aby diváci měli dojem, že jsme totožné.

Díky tomu, že jsem na začátku neměla žádné dané téma ani text, začala jsem zkoušet s loutkou jednoduše manipulovat a za pomoci improvizace jsem generovala materiál, ze kterého se postupně stávala hrubá kostra mého představení. Začít zkoušet bylo pro mě nejtěžší. Před tím jsem představení vždy zkoušela s někým. Teď poprvé jsem byla sama a zvyknout si na to bylo těžké. Volnost a zároveň zodpovědnost něco vytvořit, byla mým hnacím motorem. Nevěděla jsem, zda se ubírám správnou cestou a zda jsem vůbec schopná něco sama vytvořit. Natáčela jsem se tedy při zkoušení na kameru a podle videa jsem nakonec vybírala fungující prvky. Snažila jsem se představení zkoušet před zrcadlem, ale ani toto nebylo šťastné řešení, neboť jsem se stále dívala do zrcadla a pozorovala se, což nebylo produktivní.

Hudba samotná mne vedla a byla mým hlavním inspiračním zdrojem tak, jak je mi přirozené. Nakonec jsem přesně do hudby nacvičila choreografii s loutkou. Nepoužívala jsem slovo. Hlavním výrazovým prostředkem byl právě pohyb a atmosféra. Tématem představení byl souboj se sebou samou a svým vlastním já. Souboj se špatnými vlastnostmi atp. Díky pohybu a tanci s loutkou jsem mohla vyjádřit daleko víc, než bych dokázala já sama. Loutka totožná se mnou nabízí mnoho témat a sama přítomnost nás obou na jevišti je velmi zajímavá. Představení bylo také založené na light designu, který dával důraz na mou osobu nebo na loutku a pomáhal tak dotvořit celkovou atmosféru představení.

Právě toto klauzurní představení mohu také nazvat autorským. Tentokrát jsem nebyla autorem textu, neboť jsem text ani slovo nepoužívala. Byla jsem si svým režisérem, choreografem a hercem. Vycházela jsem jen sama ze sebe. Z toho, co

jsem se již dříve naučila a z toho, v čem jsem se cítila dobře. Právě proto, že mi byl pohyb vždy velmi blízký, rozhodla jsem se, že zde bude mým hlavním sdělovacím prostředkem. Pohyb mi pomáhal i při manipulaci s loutkou. A díky tomu tento typ loutky manekýna vynikl daleko víc. Stalo se, že jsem propojila práci s loutkou s tím, v čem se sama cítím nejlépe a to je tanec. Text či slovo mi připadalo nedůležité.

V budoucnu bych tento svůj projekt chtěla dál rozvíjet a udělat si své vlastní regulérní autorské představení, které bych hrála v divadle nebo na různých festivalech. Ráda bych také oslovila nějakého hudebníka, který by celé představení doprovázel na hudební nástroje.

Erekce srdce

Autorská inscenace Erekce srdce bylo naše první absolventské představení v divadle DISK. Přesněji řečeno, autorská a kolektivní inscenace. Režie se ujala naše vedoucí ročníku Petra Tejnorová. Ke své spolupráci si přizvala tým profesionálů. Dramaturga Jana Zaťka, scénografku Adrianu Černou a choreografie se ujal tanečník a choreograf Jaroslav Viňarský. S Jarem jsme se setkali již ve druhém ročníku a to ve dvoutýdenním pohybovém workshopu, na který jsme poté ve třetím ročníku, při vzniku této inscenace, volně navázali.

Při realizaci této inscenace byl stále přítomen již zmíněný dramaturg i choreograf. Dramaturg plnil funkci spíše okrajovou. Při důležitých rozhodnutích se spolu s režisérkou snažili jen směr korigovat. Nijak násilně však do procesu nezasahovali.

Celé zkoušení bylo velmi intenzivní a náročné jak po psychické, tak fyzické stránce. Zkoušení trvalo osm týdnů a skládalo se jak z intenzivního pohybového tréninku a pohybových improvizací, tak z hereckých improvizací. Veškerý materiál jsme shromažďovali různými cestami. Jedna z nich byla i kolektivní debata na různá témata, která nás zajímala. Zde jsme také nacházeli různé segmenty, které jsme dále mohli rozvíjet a které se staly hned v zárodku naší inspirací a vedly tak ke zformování inscenace. Poté jsme materiál zkoušeli různě používat a zjišťovali jsme, zda se nám dramaturgicky hodí nebo nehodí. Rozebírali jsme naše texty, které jsme si napsali s dramaturgem a režisérkou a zkoumali jeho nové možnosti. Inspirovali jsme se divadelní hrou I play,

rakouského dramatika Bernharda Studlara a japonským filmem Love exposure - Pod vlivem lásky.

Další cestou získávání podkladů bylo natáčení videí s neznámými lidmi na ulici, se kterými jsme vedli rozhovory na téma Hrdina a Antihrdina. Tyto videa jsme si poté promítali, stejně jako filmy, které nám měly být případnou inspirací.

Psali jsme si své deníky a zapisovali jsme si různé myšlenky a poznatky. Poté jsme témata, která nás zajímala, interpretovali sami před sebou. Celé toto zkoušení se odehrávalo v soukromí v našem ateliéru a bylo velmi křehké a intimní.

Téma na začátku zkoušení bylo Hrdina a Antihrdina. Za několik týdnů se za pomoci dalšího nashromážděného materiálu toto hlavní téma změnilo a začalo se rýsovat téma nové. Pomalu vznikal scénář, ovšem ne scénář jak ho známe při klasickém dramatickém textu, spíše posloupnost akcí, situací, nápadů, atmosfér atp. Shrnutí tohoto nasbíraného materiálu utřídil dramaturg a režisérka do několika různých okruhů a souvislých linek. Vznikl tak bodový scénář.

Text, který jsme používali, nebyl přesně rozdělen mezi herce, ale v průběhu zkoušení jsme si věty různě rozebírali a přehazovali tak, aby dávaly smysl pro naše postavy v konečné fázi zkoušení. Některé texty jsme si psali sami, některé vznikaly při zkoušení, některé nám dodala sama režisérka, dramaturg či choreograf. Vše, co se zdálo být pro nás alespoň trochu zajímavé, jsme si ukazovali na zkouškách. Pravidelně a kolektivně jsme prodiskutovali a hledali možná výchozí řešení inscenace.

Při zkoušení jsme věnovali hodně času improvizacím jak slovním, tak pohybovým. Improvizace jsme si nahrávali na kameru a poté jsme si je pouštěli a selektovali jsme dobré nápady, které se mohly dál použít a rozvíjet. Jaro Viňarský s námi vedl při zkoušení intenzivní pohybový trénink, při kterém jsme poznávali naše těla a jeho vyjadřovací prostředky. Postupně se materiál začal nabalovat a při kolektivních improvizacích vznikaly ucelené bloky, které byly použity do konečné verze představení.

Materiál jsme do posledního dne stále shromažďovali a také selektovali. Vybíraly se fungující a pro představení sloužící texty, monology, dialogy, akce atp. Celé zkoušení bylo dost náročné právě proto, že se skládalo z různých procesů zkoušení a poznávání. Nezabývali jsme se pouze textem nebo pohybem, ale vše se prolínalo.

Po herecké stránce bylo pro mě velmi těžké přeměnit téma osobní na téma, od kterého získám časem odstup, i když jsem si ho napsala sama. Mít správný

nahled a cítit text pouze jako hereckou práci, nebýt sám za sebe a zároveň být stále autentický jako na začátku při improvizaci.

*„Co říkáme, není nikdy o tom, co říkáme. Co říkáme, je o tom, ke komu mluvíme. Co říkáme, je nástroj k tomu, abychom změnili své posluchače“.*²³

Inscenace se skládala ze dvou částí. Jednu tvořily naše monology, začátky a osobní výpovědi, které většinou apelovaly na diváka. Měly základ v našich autorských textech a zabývaly se vždy vnitřním problémem.

Druhá část inscenace byla převážně pohybová. Zde byly zakomponovány další texty, monology a choreografie.

Scéna byla typu arény, takže jsme měli diváky ze všech čtyř stran. Už samo rozmístění elevací znamenalo hru také pro diváka, neboť si sami diváci viděli do svých obličejů a velmi často se pozorovali při reakcích na dění ve hře na jevišti.

Název představení a celé PR jsme vymýšleli kolektivně. Název Erekcce srdce měl být provokativní a záměrem bylo, aby i sama inscenace byla pro diváka provokativní. Hlavním motivem se staly naše těla a srdce jako takové. Na plakátě, vytvořeném k této inscenaci, jsme byli vyfoceni nazí, namazaní olejem a naše nahá těla byla propletena.

Nahota, která se na konci inscenace objevila, byla velkým tématem nejen při realizaci inscenace, ale také při následných diskuzích s diváky. Někoho samozřejmě nahota pohoršovala, pro někoho nebyla na místě, pro někoho byla katarzí a pro někoho znázorňovala například srdce. Já sama zastávám názor, že nahota na jevišti má mít svůj důvod. Sama jsem při zkoušení této scény nebyla na zkouškách přítomna, neboť jsem byla nemocná a do procesu zkoušení jsem se vrátila až po třech týdnech. Myslela jsem si, že pro mě nahota na jevišti nebude žádný problém, ovšem opak byl pravdou. Tuto scénu jsme zkoušeli až den před generální zkouškou a vzhledem k tomu, že nebyla úplně ideální atmosféra pro tento akt, rozhodla jsem se po diskuzi s režisérkou a choreografem, se této scény neúčastnit. Představa, že bych podstupovala tento nepříjemný zážitek několikrát do měsíce při reprízování, pro mne nebyla šťastná. Jsem tedy velmi ráda, že se mi vyšlo nakonec vstříc.

²³ DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, 1 vyd. Praha: Brkola, Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7

Inscenace se reprízovala v divadle DISK rok a půl a stále se od premiéry vyvíjela. Dokonce jsme si v konečné fázi měnili své role a zkoušeli jsme inscenaci posouvat dál v našich hereckých projevech. Díky reprízování jsem si mohla vyzkoušet hrát svůj monolog různými způsoby a hrát si tak s celkovou formou. Tvar byl stále živý a mohli jsme tak experimentovat. Co se týče fyzické stránky, představení bylo náročné. Museli jsme se tak před každým představením rozcvičit, abychom pohybovou část zvládli. Naše fyzická kondice se samozřejmě během roku měnila. Díky společným rozcvičkám jsme se na sebe naladili a pomohlo nám to v soustředění a energii na jevišti.

Autorská linka se v tomto představení objevuje nejvíc. Podílel se na ní jak režisér, tak choreograf, dramaturg, scénograf a hlavně my, herci.

8. Závěr

V čem mě výuka na DAMU posunula

Závěrem mé diplomové práce, která je téma Vliv výuky na můj osobní a herecký růst, by mělo být zhodnocení obsahu magisterské práce a také zhodnocení celého působení na DAMU. Snažila jsem se zde nad vývojem, kterým jsem prošla, poctivě zamýšlet a tak, když si ji pročítám stále znova, vnímám, že moje práce je spíše popisem všeho, co bylo z mého hlediska podstatné. Doufám, že moje práce má alespoň částečnou vypovídající hodnotu, že bude přínosná mými zkušenostmi a pohledem na výuku a že čas strávený nad jejím psaním nebyl časem promarněným.

Ráda bych uvedla, že díky studiu na DAMU na Katedře alternativního a loutkového divadla jsem jistě univerzálnější herečkou, než jsem byla před jejím absolvováním. Naučila jsem se herecké, animační, pohybové a performativní techniky a dovednosti. Tyto techniky jsem schopna dál ve své budoucí herecké práci využívat. Divadlo mohu nyní ztvárňovat nejen herecky, ale mohu být i autorkou svých představení. Přehodnotila jsem svůj přístup k herectví jako takovému. Studium mně pomohlo poznat svoje slabiny, pracovat na nich, abych se zlepšila a zdokonalovala se. Výuka mě pomohla otevřít se i jiným cestám v herectví. Změnila jsem se i v přístupu k sobě samotné, jak být ve větší míře autentická a přirozená. Snažím se nepočítat jen s daným textem, ale být v rolích víc za sebe. Nabyla jsem větší sebejistoty a umím si poradit i v bezvýhodných situacích při zkoušení. Jsem schopna daleko víc o věcech přemýšlet a vytvářet postavy podle svých představ. Beru samu sebe jako hlavní sdělovací prostředek, mohu fungovat v různých typech divadla a v různých interpretacích dané role. Vytvořila jsem si svůj názor, který jsem schopna si obhájit. Díky studiu mohu dělat divadlo různých stylů a žánrů. Snažím se odbourávat svoje strachy a nebát se být špatná nebo trapná. I po fyzické stránce jsem se zlepšila a také si uvědomuji, že jsem schopna vydržet mnohem víc pracovní zátěže. Posunula jsem si svoje herecké hranice a změnila jsem se i já.

Pozitiva studia na DAMU

Za velké pozitivum studia na DAMU považuji to, že jsem se mohla blíže seznámit s různými druhy divadla a vyzkoušet si je tak i v praxi.

Druhá, velmi podstatná věc, je ta, že jsem se během čtyř let setkala s mnoha osobnostmi, od kterých jsem mohla čerpat a naučit se spoustu zajímavých věcí a přístupů k práci samotné. Ať už v práci s loutkou a její animací ve spolupráci s Markem Bečkou a Matijou Solce nebo rozhlasovou tvorbou s Vladem Ruskem, storytelling s Bohdanem Bláhovcem, s hudební improvizací s panem Vratislavem Šrámkem nebo dialogickým cvičením s panem režisérem Miroslavem Krobotem a mnoho dalších.

Prezentace našich představení na různých festivalech, soutěžích a školách jak u nás, tak v zahraničí, bylo velmi zajímavou a přínosnou zkušeností. A to hlavně v přenesení našich představení na jiné jeviště a před jiné publikum. Museli jsme se často vypořádat s různými omezeními (zvuk, prostor, světla atp.).

Za velmi šťastné považuji to, že jsme vedli dialogy s naší ročníkovou vedoucí Petrou Tejnorovou a taktéž s pedagogy dalších předmětů, kteří se nám vždy snažili vyjít vstříc a pomoci nám. Především paní Libuše Voběrková v hodinách zpěvu a v přípravě našich hlasů před představením a také hlasovkárky Lenka Veliká a Magdaléna Gracerová – Chrzová.

Výhrady ke studiu

Jak jsem se již několikrát zmínila, jako hlavní problém bych viděla nedostatečný pedagogický dozor nad naší hereckou prací. Náš hlavní obor herectví se skládal z různých workshopů a myslím si, že kdybychom mohli delší čas pracovat s režisérem nebo hercem na určité práci, projevilo by se to pozitivně i ve výsledku našeho herectví. Neustálé střídání různých workshopů nebylo šťastné, neboť jsme se tak nemohli na práci plně soustředit.

Velký problém vidím v absolutní volnosti v docházce na různé předměty. Nebo pozdní příchody a nezodpovědnost vůči spolužákům a nerespektování autorit. Dále jsem se musela velmi podřizovat ve věcech jako kouření v ateliéru při pohybových aktivitách a s neustálým chaosem jak v ateliéru, tak v našem zázemí a šatnách. I tato souvislost má co dočinění s hereckou prací, neboť já osobně v nepořádku pracovat nedokážu. Tento problém považuji za selhání nás všech a určitého nerespektování se. Také si myslím, že by se neměl podceňovat odpočinek a relaxace během studia. O víkendech bych zkoušela pouze v krajních případech. Myslím si, že je dobré mít i svůj život mimo DAMU a být tak o to víc připraven ve výuce. Předěšlo by se tak určitým zraněním a nemocím. Já sama jsem bývala během studia velmi často nemocná a to poté ovlivňovalo naši práci.

Jaké problémy a otázky si nesou sebou do profesního života

Otázkou pro mě je, zda jsem využila školu a studium na DAMU dostatečně a zda jsem nemohla pro svůj osobní rozvoj udělat víc. Stále si kladu otázku, jestli je dobře, že jsem se stala herečkou a že moje práce a neustálé hodnocení mé osoby, mi bude dělat celý život problém a stresovat mě. Že neovlivním, jakou práci přesně budu dostávat a jaké příležitosti se mi naskytanou. I když mám pocit, že jsem jako herečka sebejistější, stále se obávám toho, že nebudu úspěšná nebo že zklamám režiséra, kolegu, diváka.

Obecně

Seznámila jsem se v praxi jak s obtížemi při zkoušení, tak s faktem, že divadlo, které chci dělat především, je takové, které v sobě zahrne hudbu, tanec i činoherní herectví. Zároveň jsem se ale utvrdila v tom, že chci pracovat s lidmi, kteří jsou ve svém oboru profesionály a jsou schopni při zkoušení vytvořit příjemnou atmosféru proto, aby práce, která z tohoto úsilí vznikne, byla kvalitní a měla vysokou uměleckou úroveň. Pochopila jsem, že jsem schopna se podřídit jen do určité míry a také jsem se utvrdila v tom, že pokud budu usilovně pracovat a dělat divadlo s velkým nasazením, tak jediné taková práce pro mne bude mít smysl. Celé čtyři roky se můj cíl vyvíjel a měnil a měnila jsem se také i já. Díky workshopům a absolventským představením jsem pochopila mnoho věcí. Především to, že jsem sice nebyla mentálně propojena s lidmi v ročníku, do kterého jsem byla přijata a nebyla jsem bohužel ani příliš spokojená s naší hereckou tvorbou, ale zpětně alespoň vím, že jsem se snažila odvést svoji práci dobře. I přesto, že improvizace nebyla mou silnou stránkou, domnívám se, že i v této dovednosti jsem se zlepšila a mohu ji teď využívat ve své tvorbě.

Jsem velmi šťastná, že povolání, které jsem si zvolila výběrem studia na brněnské konzervatoři a posléze studiem a absolvováním DAMU, tedy herectví a cíle, které jsem si vytyčila, se mi již daří dosáhnout. V současné době účinkuji v několika divadlech. Mám práci, kterou mám ráda, moc se těším na všechny příležitosti a výzvy, které mně mé povolání bude přinášet. Mám za to, že toto je dobrý konec magisterské práce a snad úspěšného zakončení studia na Katedře alternativního a loutkového herectví.

Co mi dalo napsání magisterské práce

Díky tomu, že jsem napsala tuto svoji magisterskou práci, jsem si mohla zrekapitulovat hlavní problémy a důvody mých neúspěchů, stejně tak jako mých úspěchů a pozitivních rozhodnutí. Utvrdila jsem se ve svých názorech na divadlo a herectví. Vím dnes mnohem lépe, než před nástupem na DAMU, čemu bych se ráda věnovala dál a co bych ráda dál rozvíjela. Pochopila jsem i své jednání během studia na DAMU a také své neúspěchy, které mne provázely a trápily moje tělo i duši.

10. Seznam použitých pramenů a literatury

- ADÁMEK, Jiří: *Théâtre musical, Divadlo poutané hudbou*, Akademie múzických umění v Praze 2010, ISBN 978-80-7331-191-9
- BARBA Eugenio, SAVARESE, Nicola: *Slovník divadelní antropologie*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny 2000, ISBN: 80-7106-369
- ČERNÁ, Eva, *Kontaktní improvizace*, Magisterská práce, Freiburg, 1996
- DONNELLAN, Declan: *Herec a jeho cíl*, 1. vydání, Brkola Praha 2007, ISBN 978-80-903842-1-7
- HYVNAR, Jan: *O českém dramatickém herectví 20.století*, Akademie múzických umění v Praze a KANT – Karel Kerlický 2008, ISBN 978-80-86970-63-9
- KOVALČUK Josef: *Téma: Autorské divadlo*, Janáčkova academia múzických umění v Brně 2009, IBSN 978-80-86928-61-6
- LAMEŠOVÁ, Andrea: *Tanec s partnerem v současném tanci*, Bakalářská práce, Praha: HAMU, 2006
- MRÁZOVÁ, Adéla: *DV8 Mužské tělo v žánru screen dance*, Bakalářská práce: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií. Praha 2013
- NAVRÁTILOVÁ, Jana: *Současný tanec v České republice z pohledu kulturního managmentu*, Magisterská práce, Brno: FFMU, 2009
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol: *Základní pojmy divadla*, Teatrologický slovník, Národní divadlo Praha: 2004, IBSN: 80-7277-194-9
- PETIŠKOVÁ, Ladislava: *VANGELI, Nina: Čítanka světové choreografie 20. Století*, Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, IBSN:80-239-6412-7
- ŘÍČAN Pavel: *Psychologie, Příručka pro student: Portál s.r.o.* Praha 2005, ISBN 80-7178-923-2