



EVA SALZMANNOVÁ

Chvála
pedagogickému
bláznovství

NAE



EVA SALZMANNOVÁ

Chvála pedagogickému *bláznovství*

TATO PUBLIKACE JE AUTORSKY A REDAKČNĚ
UPRAVENOU VERZÍ HABILITAČNÍ PRÁCE OBHÁJENÉ
PŘED UMĚLECKOU RADOU DAMU 4. LISTOPADU 2015.

KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA DAMU



NAMU

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026
Design, typography and cover © Martin Radimecký, 2026
Photo © Michal Hančovský (cover), Aminata Keita, 2026

ISBN 978-80-7331-766-9 (iPDF)

OBSAH

KAPITOLA PRVNÍ

Přijímací řízení aneb jak rozpoznat talent	5
Ti, kteří přicházejí	5
Pět poznámek k přijímacímu řízení	15

KAPITOLA DRUHÁ

Rok jedna – Popis jednoho zápasu	21
Touha po tvaru	29
Zpráva o prvním ročníku herectví 2000–2001	31
Text se základními situacemi	53

KAPITOLA TŘETÍ

Rok dva – Já je někdo jiný	61
Vnější charakterizace postavy	63
Vnitřní život postavy	65
Herec a analýza textu z hlediska postavy	67
Práce na postavě	69

KAPITOLA ČTVRTÁ

Vesmír jménem Shakespeare	75
Romeo a Julie	76
Chvála bláznovství aneb Libreto pro tři šašky	83

Závěr	111
------------------------	------------

Citovaná literatura	117
--------------------------------------	------------

Přijímací řízení aneb jak rozpoznat talent

Po celou dobu svého pedagogického působení na DAMU¹ jsem se každý rok účastnila přijímacího řízení. A to buď jako pedagog, který přímo vybíral adepty do ročníku, v němž pak po čtyři roky učil (tedy celkem pětkrát) – v tom případě jsem samozřejmě byla přítomna u všech tří kol, z nichž se „přijímačky“ skládají, a pokud možno jsem navštěvovala i jiné disciplíny než herectví, zejména pak pohybové zkoušky –, anebo jako přísedící v komisi, když si ročník vybírali moji kolegové. Mám tedy nepřetržitou, skoro dvacetiletou zkušenost jak s průběhem přijímacího řízení, tak se sociálním vzorkem mladé generace, který se hlásí na obor herectví. Dovolím si vyvodit z této zkušenosti několik poznatků.

Ti, kteří přicházejí

1. Nejsilnější skupinou jsou uchazeči přicházející z posledního ročníku střední školy, kteří mají před maturitou, tedy ve věku 18 až 19 let, a nemají vůbec žádnou dosavadní zkušenost s profesionálním divadlem. V životopisech uvádějí někdy moderování akcí, modeling, nejrůznější druhy sportů, všemožné kulturněspolečenské

¹ Na Katedru činoherního divadla jsem nastoupila jako odborná asistentka k l. 10. 1996 na vyzvání tehdejšího děkana DAMU a vedoucího ročníku profesora Miloše Horanského poté, co jsem absolvovala konkurz na místo hereckého pedagoga.

aktivity v místě bydliště či ve škole. Častým jevem, zejména u mladých lidí z malých měst či vesnic, je minimální, nebo dokonce nulový divácký kontakt s divadlem.

2. Poměrně početnou skupinou jsou uchazeči věkově a sociálně totožní s první skupinou, kteří však mají za sebou školení v dramatických kroužcích při ZUŠ či gymnáziích nebo jsou členy různých amatérských souborů, ochotnických spolků atd. Mají tedy jakousi řekněme divadelní průpravu.

3. Pro mne kupodivu stále silnější skupinou jsou uchazeči, kteří buď dokončují studium herectví na konzervatoři, VOŠH či jiné soukromé herecké škole a chtějí pokračovat ve studiu oboru dál, nebo studium nehodlají dokončit a chtějí přestoupit rovnou na DAMU (bývají to zejména studenti VOŠH, kteří již mají maturitu). Věkově se pohybují kolem 20 a více let.

4. Uchazeči, kteří se opakovaně ucházejí o přijetí na DAMU poté, co nebyli napoprvé přijati. Zkoušejí to obvykle podruhé i potřetí, výjimečně i vícekrát. Bývá jim 20–21 let, občas jsou i výrazně starší (25 let i více). Obvykle studují na jazykové nebo jiné škole, někdy i na vysoké, mnohdy velmi exkluzivní obory – divadelní vědu, historii, ekonomii, technické obory –, nebo jsou zaměstnání v nejrůznějších profesích. Velmi zřídka se mezi nimi vyskytují lidé, kteří po neúspěšném pokusu o přijetí na DAMU zamířili do zaměstnání souvisejícího přímo či nepřímo s divadlem – herecký elév, člen technicko-organizační divadelní složky.

5. Skupina, v posledních letech velmi sílící, v níž jsou cizí státní příslušníci, zejména Slováci, ale i Ukrajinci, Rusové a jiné, spíše slovanské národnosti. Občas se ale objevují i například Vietnamci, hovořící zcela bez jakéhokoliv přízvuku (jeden takový uchazeč byl přijat před několika lety do prvního ročníku). Slováci přicházejí napříč věkovými pásmy (osmnáctiletí, ale často i třicetiletí) a bývají to jak absolventi středních hereckých škol na Slovensku,

tak maturanti nebo lidé zaměstnaní v neuměleckých sférách. Vzhledem ke kvalitě slovenského školství v oboru herectví (VŠMU) a k obtížím, jež musí uchazeči překonat při zvládnutí češtiny, je to s podivem a vnucuje se otázka, zda důvody tohoto „exodu“ nejsou ještě jiné než čistě umělecké.

6. Nejproblematictější skupinu tvoří uchazeči, kteří o studium herectví skutečný zájem nemají. Někteří přicházejí z recese, z touhy provokovat či si něco dokázat, mnohdy i z jakéhosi osobního zoufalství zapříčiněného momentální situací či naprostým nedostatkem sebereflexe (případy, kdy ke zkouškám přijde například matka dvou dětí ve středním věku, pracující ve zcela odlišném oboru). Výjimkami v této skupině nejsou bohužel ani lidé psychicky nemocní či osoby pod vlivem návykových látek.

Pokusím se nyní na základě tohoto členění probrat, na jaká úskalí při výběru narážíme, a zároveň jaké to přináší výhody. Jaký vliv má „příslušnost“ ke mnou stanovené skupině (*kmenu*) na dispoziční uchazeče. Především, že jde o moje vlastní, čistě osobní kritéria, jež nemusí konvenovat jinému pedagogovi herectví na DAMU. Z tohoto důvodu považuji za velmi zdravé, když pedagogové, kteří fungují v přijímací komisi jako členové, ale nevybírají „svůj“ ročník, v konečné fázi ustoupí a neúčastní se debat o přijetí konkrétních studentů po třetím kole. Za jeden z největších kladů momentálních poměrů na Katedře činoherního divadla DAMU totiž považuji skutečnost, že konečný výběr studentů není podřízen žádnému úzu, nýbrž se řídí citem, intuicí a vkusem toho týmu, který si ročník vybírá. Samozřejmě poté, co adepti prošli sítími tří kol, kde jsou jejich technické i umělecké dispozice zkoumány pedagogy všech oborů celé katedry. Domnívám se, že určitá odlišnost jednotlivých ročníků ve výsledku skládá barevnější obraz celé školy. A disponovaný uchazeč, který je z nejrozumnějších důvodů pro jeden tým neakceptovatelný, má možnost se za rok u jiného týmu prosadit.

PRVNÍ SKUPINA

Domnívám se: největší matrice talentů. Lidé čerství, noví, nejmladší. Nemají obvykle skoro žádné pseudoprofesionální nánosy, návyky a předsudky. Bývají ve svých projevech jednoznační, přímí, nekalkulují, což souvisí také s tím, že jdou do zcela neznámé situace a riskují. Mnohdy mohou působit nekompromisně, možná i drze. Ve vzácných případech interpretují svá osobní témata silně, naléhavě. Nevýhodou, o které často diskutujeme, je, že mnohdy skutečně vůbec netuší, co nejen herectví, ale divadlo vůbec jako kulturní fenomén obnáší. Adekvátně svému věku bývají hodně poznamenáni nánosem masových generačních stereotypů (oblékání, módní kulturní ikony, styl života, IT technologie, závislost na sociálních sítích a z toho plynoucí omezenost vyjadřování, deformace výslovnosti – „zplanělá“ řeč atd.). Přestože studují mnohdy na gymnáziích, mívají katastrofální nedostatky v povědomí o základních společensko-kulturních souvislostech (úroveň výuky na českých středních školách v oblastech, jako jsou například dějiny Československa a Česka 20. století, by asi byla na samostatnou studii: téměř všichni čeští maturanti si obsedantně pletou roky 1918, 1948, 1968 a 1989, a to do důsledků až tragikomických), nemívají dobrý ani nejzákladnější kulturní přehled. Při zkoumání jejich dispozic je potřeba nepropadat dojmu mnohdy oprávněnému, že se o umění či divadlo nezajímají, a pokoušet se je motivovat pomocí jim známých signálů. Protože nemají žádné divadelní zkušenosti, vybírají si texty buď naprosto nevhodně (většinou), nebo generačně vyhroceně (lepší případ), nebo zcela infantilně (velmi výrazný rys generace osmnáctiletých – v posledních dvou letech například nastala skoro invaze básničky *Kuřátko a obilí* jako vážně interpretovaného textu). Pokud se zdá, že přes tyto problémy uchazeč jeví stopy dispozic (obvyklá kritéria – hlas, sluch, temporytmus, pohybové vlohy, určitá tělesná harmoničnost, jevištní charisma, schopnost alespoň základně vyjádřit téma či postoj, fantazie, proměnlivost), je podle mého názoru třeba citlivým vedením ve druhém a třetím kole prozkoumat,

co se skrývá pod povrchem. A nezaleknout se! Současná mladá generace je opravdu ve svých projevech mnohdy bezskrupulózní. Při zkoumání dispozic považuji za důležité, aby uchazeč dokázal projevít dostatečně silně svou individualitu, třeba i – do jisté míry pochopitelně – kontroverzním způsobem. Je to podle mě skoro vždy příslib budoucí silné individuality umělecké.

DRUHÁ SKUPINA

Z mého hlediska stojí tato skupina oproti první o stupínek níže, ale bohužel asi ne vlastní vinou. Přiznávám se, že kdybych měla čas, nesmírně by mne zajímalo zkoumání prostředí, jaké panuje na hodinách dramatické výchovy v základních uměleckých školách, v dramatických souborech na menších městech. Nechci rozhodně působit povýšenecky, přesto mi však moje dlouholetá zkušenost z přijímacího řízení říká, že ti, kteří přišli takzvaně připraveni z dramatického kroužku, byli překvapivě oproti první skupině většinou spíše v nevýhodě. Skutečnost, že uchazeči z první skupiny, nemajíce pražádnou zkušenost s něčím, co se nazývá dramatickým textem, stahují naslepo bez kontextu monology z internetu nebo je přepisují z „postrachu přijímacího řízení na DAMU“, tedy z tzv. Seznamu monologů (brožura vydaná kdysi Ústavem pro kulturně výchovnou činnost [ÚKVČ], která nás bude pronásledovat zřejmě ještě léta), mohu pochopit. Že však podobnou „dramaturgii“ provozují pedagogové dramatické výchovy, je mi skutečně záhadou. Další nepochopitelnou skutečností se mi jeví, že výběr monologů často nikterak nekomunikuje ani s osobním tématem uchazeče, ale často ani s jeho základním psychosomatickým typem. Je mu vybrán zřejmě na základě přesvědčení, že na tom kterém textu se dá takzvaně ukázat dramaticčnost a vypjaté emoce. Provedení pak obvykle odpovídá výše zmíněnému. Vnějšíkové, nepravdivé, pseudodramatické obecné předstírání, křečovitě ždímání napodoběných emocí, které zabije jakoukoliv stopu autenticity nebo touhy po výpovědi, jež by amatérský herec třeba na dně své osobnosti objevil. Vesměs odpudivý pohled.

Ale abych nebyla nespravedlivá, mnohokrát mne napadlo, jestli si s kolegy, kteří se věnují dramatické výchově v praxi, vlastně dobře rozumíme. Nechci totiž v žádném případě snižovat jejich práci, jež přináší určitě všem zúčastněným nevšední zážitky a koneckonců přivádí některé mladé lidi k zájmu o obor herectví, takže tvoří pro naši fakultu důležitý zdroj uchazečů. Možná by stálo za to udělat ve spolupráci s Katedrou výchovné dramatiky na naší fakultě nějaký seminář, kde bychom si řekněme srovnali kritéria, která vzájemně považujeme za nezbytná k úspěšnému přijetí na studium herectví.

Oproti disponovaným adeptům z první skupiny mají tedy tihle nevýhodu zejména v tom, že nejsou osobní, konkrétní a autentičtí. Často více či méně zručně plní vůli či pedagogicko-režijní ambice svých učitelů a tyto nánosy vzhledem k samozřejmé autoritě, již u nich učitelé patrně mají, není vždy jednoduché odstranit. Ve stresu, ve kterém se bezpochyby při přijímacím řízení ocitne, často uchazeč nedokáže na místě změnit naučené stereotypy a reagovat na motivace a podněty přicházející z komise pružně a proměnlivě. Existuje-li naděje, že je disponován, vyplatí se zadat mu do dalšího kola text, který by mu mohl typově i tematicky vyhovovat, a požádat ho, aby na realizaci pracoval zcela samostatně. V dalším kole, kde můžeme jednotlivcům věnovat více času, je třeba na zvoleném textu trpělivě zkoumat uchazečovu schopnost proměny, fantazii, kterou uplatňuje či nikoliv, osobní vztah k tématům v textu. Mnohokrát jsem byla svědkem překvapení, když tento typ uchazeče takto postoupil do dalšího kola, nebo byl výsledně dokonce přijat a zpětně hodnotil svůj výkon slovy: „Ale vždyť jsem vám tam tenkrát vůbec nic nepředvedl(a).“

Představa divadla a herectví jako čehosi emočně vzdutého, hystericko-histrionského a s normálním myšlením zcela neslučitelného je bohužel stále silná.

TŘETÍ SKUPINA

Ta pro mě zůstává záhadou, přestože téměř v každém ročníku na KČD studuje posluchač z konzervatoře či VOŠH či jiné soukromé

herecké školy. Pokud se zeptáte disponovaného uchazeče, proč chce dál studovat obor, který již vystudoval, dostáváte naprosto stereotypní odpověď, že se sebou ještě není spokojen a chce se dál vzdělávat, chce poznat jiné metody atd. Považuji to za velmi pokrytecké. Pokud ukončí studium absolvent konzervatoře po čtyřech, nebo dokonce po šesti letech a je přijat na DAMU, studuje herectví dohromady celkem osm až deset let!

Není to absurdní počínání vzhledem k oborům, jako je medicína či jaderná fyzika?

Talentedý jedenadvacetiletý absolvent konzervatoře má okamžitě odejít do praxe, a pokud má zájem o další rozšiřování profesního obzoru, nikdo mu v tom nemůže zabránit, ovšem je možné to provozovat samostatně už v praxi.

Osobně bych po zkušenostech ze všech ročníků, v nichž jsem působila, konzervatoristy nepřijímala, i když vím, že zákonný podklad pro takové rozhodnutí není. Jsem si skoro jistá, že motivem pro studium na DAMU bývá ani ne tak touha po dalším vzdělání jako spíš odložení nepříjemného vstupu do konkurenčního prostředí praxe, touha prodloužit si mládí v zajímavém prostředí velkoměsta (to u mimopražských).

Zvláštní podskupinu tvoří studenti VOŠH a dalších soukromých hereckých škol. Zdá se, že uchazeči instinktivně touží po vyšší úrovni výuky, po setkání s osobnostmi, které DAMU nabízí. Pro DAMU to vyznívá lichotivě, je tedy zřejmě stále považována za elitní školu a jakousi metu. Přestože existují výjimky (uchazeči, kteří byli přijati z VOŠH, se na DAMU talentově rozvinuli a velmi dobře fungují v praxi), domnívám se, že mívají podobné a kupodivu ještě horší návyky než adepti ze skupiny číslo dvě. Osobně nemám ke studentům z VOŠH přílišnou důvěru, což mne často nutí prozkoumávat při přijímacím řízení pečlivěji než u ostatních jejich dispozice ve snaze jim a priori nekřivdit. Nicméně nelze přehlédnout, že mnoha mladým lidem se na škole, odkud přicházejí, jednoduše lže o nich samých, zřejmě za cenu získat peníze na provoz instituce. A to považuji za přinejmenším velmi problematické.

ČTVRTÁ SKUPINA

Dala by se označit metaforicky jako recidivisté. Na jedné straně je tu jasně čitelná jistá umíněnost, urputnost a určitě nesmírně silná touha po vysněném oboru. Ne každý, kdo projde torturou přijímacího řízení bez úspěchu, má odvalu a vůli se pokusit o to též znovu. U uchazečů s objektivně nízkými dispozicemi, kteří se nijak nevyvíjejí a rok od roku jsou stejní nebo spíše horší, by se dalo mluvit o nedostatečné sebereflexi. Jsou ale opět tací, kteří svou zkušenost vyhodnotí, poučí se a další rok se dostaví mnohem lépe připraveni. A to je samo o sobě velmi pozitivní a cenné. Dále funguje princip náhody – uchazeč se může strefit při druhém či třetím pokusu do talentově slabšího roku, kdy je nižší konkurence, a jeho šance jsou vyšší. A do jisté míry hraje roli i střídání pedagogických týmů. Uchazeč, jenž je pro jeden tým nepřijatelný, může být naopak zajímavý pro jiný, jak jsem se již zmiňovala. Rozhodně je dobré tuto skupinu nepodceňovat. Tedy skutečnost, že posluchač nebyl přijat jeden rok, by ho neměla při dalších pokusech diskvalifikovat. Důležitá je také okolnost, že zejména u chlapců, jimž bývá v době prvního pokusu 18 let, může dojít během jednoho až dvou let k prudkému vývoji směrem ke zralejšímu projevu a rozvinutí dispozic (hlas, koordinace pohybu, komplikovanější myšlení, nalezení postojů, témat, odblokování studu atd.).

Sama pro sebe jsem si vždy během přijímacích řízení vedla speciální záznam o lidech, kteří mne zaujali, přestože třeba neprošli do dalších kol. Pokud postoupili až do třetího kola a o vlas nebyli přijati, pak zejména o nich. Jestliže se objevili za rok znovu, bylo vždy zajímavé konfrontovat rok staré poznámky s novou skutečností. Prvním signálem změny například je, že si zvolí k přijímacímu řízení jiné texty než minule. Jinými slovy, přehodnotili situaci a přinášejí jiná, nová témata. Ti – a není jich málo –, kteří z lenosti nebo nedostatku invence tupě zopakují po roce totéž, většinou nestojí za pozornost.

Mám zvláštní slabost pro uchazeče, kteří přicházejí z divadelní praxe, kde nevykonávají umělecké profese (kulisáci, osvětlovači,

asistenti režie, pracovnice v garderobě, inspicienti atd.) a touží se stát herci. Často to bývají originální bytosti, „načichlé divadlem“ a zvláštními lidskými osudy. Je nějak cítit, že divadlo bude jejich údělem, ať už jako herců, či jinak. Nicméně právě jistá divadelní proťrelost bývá mnohdy paradoxně jejich nevýhodou. Často se za rádobydivadelní duši skrývá rutina, vyprahlost a nedostatečná citlivost.

PÁTÁ SKUPINA

Cizinci. Velmi složitý problém. Ve třech ročnících z pěti, jež jsem dovedla k absolutoriu, studovali herectví cizinci (nepočítám Slováky, ti jsou zvláštní kapitolou): v jednom Němka, která měla mluvní problémy (velmi silný akcent) již při přijetí a bojovala s tím po celou dobu studia. Ve druhém Ruska, jež měla pouhý lehký akcent, a ve třetím Palestinec – izraelský státní občan, který byl plně bilingvní (dělal mu potíže psaný text, ale na mluvním projevu nebylo zcela nic znát). Cizí element v ročníku je vždy dráždivý, prospěšný, provokuje a otevírá nové obzory. V případě Němky se ovšem veškeré studium zúžilo na boj s češtinou. Přestože posluchačka byla objektivně herecky talentovaná a velmi inteligentní, nedokázala se v závěrečné fázi studia prosadit. Nakonec více méně sloužila na jevišti jako „zvláštnost“, velký úkol nedokázala v češtině zvládnout, ač bylo vidět, že v němčině by ho zvládla. Je možné, že s postupující globalizací škola rezignuje na nutnost absolvovat v českém jazyce i v oboru tak spjatém s mluvním projevem jako herectví. Důvody, proč nechtěla adeptka herectví studovat v Německu, jsem nikdy dostatečně nezjistila, byly zřejmě osobní. Anebo jsou nároky na německých školách mnohem větší, stejně tak jako konkurence? Ve druhém případě, u Rusky, se během studia, také díky její mimořádné pílí, podařilo pedagogům hlasové výchovy akcent odstranit a v Disku excelovala v hlavní ženské roli v inscenaci *Bratři (Karamazovi)* Daniela Špinara. Ve třetím případě nedošlo během studia k žádným problémům a posluchač zcela hladce absolvoval.

Pokud je uchazečův mluvní projev v češtině při přijímacím řízení nedostatečný, doporučuji ho nepřijímat, i když projevuje talentové vlohy. Jinak to plodí potíže při stanovování programu semestrů, neboť se musí brát ohled na jeho možnosti a omezuje to i jeho herecké partnery.

Slováci jsou, jak jsem již zmínila, zvláštní kapitolou. Hlásí se jich na DAMU čím dál více a na otázku, proč se nesnaží o přijetí na VŠMU, kde pedagogicky působí elita slovenského herectví, odpovídají už celkem zcela otevřeně, že Praha skýtá více pracovních příležitostí. Pokud jsou uchazeči talentovaní, přinášejí nesporné kvality, především jistou zemitost a temperament, o něž bývá mezi Čechy spíše nouze. Zde opět není radno paušalizovat. Při výuce na DAMU jsem se setkala s mnoha studenty, kteří češtinu bravurně zvládli a v praxi se uplatnili velmi dobře. Přesto bych, právě vzhledem k úrovni bratislavské VŠMU, vždy dala u dvojice stejně talentovaných adeptů přednost českému uchazeči, neboť důvody, proč ti slovenští přicházejí právě do Prahy, většinou nejsou formovány čistě zájmem právě a jen o DAMU, ale lze mluvit o jistém kalkulu do budoucna.

ŠESTÁ SKUPINA

Tato skupina není nikterak zajímavá z hlediska uměleckého ani pedagogického, ale je to zkušenost z hlediska sociologického a bohužel někdy i lékařského. Být svědkem mnohdy excesivního chování, ať už pod vlivem návykových látek, nebo z důvodu psychických poruch, není příjemné a vyžaduje to vždy opatrnost a citlivost. Zároveň to poskytne mnohdy zprávu o tom, jak mladí lidé vnímají fenomén umění a divadla v době post-postmoderní globalizace. Mnohdy je tato zpráva, alespoň pro mne, dosti truchlivá.

Pět poznámek k přijímacímu řízení

A/

Udělal jsem zkušenost, že pro třetí kolo je dobré si vyčlenit pokud možno jeden celý den, nebo ještě lépe dva dny, například víkend. Technicky je to poněkud obtížné, protože mimopražští uchazeči mohou mít problém s ubytováním a pedagogický tým, který má za sebou dvě kola obnášející mnohdy čtrnáct i více dní mnohahodinového maratonu, bývá již také dosti vyčerpan.

Přesto jsem přesvědčena, že se taková investice vyplatí. Dva dny, kdy se věnujete zhruba třiceti–čtyřiceti lidem, je dobré pojmut jako jakýsi workshop. To znamená pracovat již s uchazeči řekněme jako s divadelním kolektivem: střídat zadání jednotlivých cvičení jak ve dvojicích, tak ve větších skupinách s rozpravami o motivech vedoucích mladé lidi k tomu, aby se hlásili na tento zvláštní obor. Zajímat se o to, jaký je (nebo není) jejich kulturní rozhled, co čtou, jaké filmy sledují, jakou hudbu poslouchají. Pokusit se odhadnout, jací jsou to lidé. A také, což považuji za nesmírně cenné, ohledat míru jejich iniciativnosti, samostatnosti a kreativity, slušnosti. A odvahy. Dále se během takového workshopu za dva dny dá zhruba stanovit postavení jednotlivců v kolektivu, schopnost reagovat, přizpůsobit se, či naopak snaha o sebeprosazení na úkor druhých, sklon k exhibici atd. Během mé praxe jsme tímto způsobem vystavěli třetí kolo dvakrát, samozřejmě to vždy vyžadovalo pečlivou přípravu ze strany pedagogů (a tedy práci navíc), ale domnívám se, že se to vždy velmi vyplatilo. Zajímavou zkušeností bylo, když se pedagogický tým rozdělil. Například v každé ze dvou učeben byl jeden pedagog herectví, který měl připravená jednotlivá cvičení na zkoumání dispozic a byl dohodnutý s kolegou v jiné učebně tak, aby se cvičení neopakovala, ale spíše násobila. V další učebně se rozpravě s uchazeči věnovali například pedagogové režie a dramaturgie z týmu, jenž si ročník vybíral. Uchazeči byli rozděleni do malých skupin, řekněme po deseti lidech, které se postupně „točily“ ve všech učebnách a absolvovaly připravený program. Konfrontace poznatků o uchazečích pak byla velmi inspirativní

a mnohdy překvapivá. Za nesmírně důležitý (většinou finální) úkol jsme považovali možnost, aby se skupina zcela samostatně projevila. Po takto pečlivě připraveném dvoudenním programu jsme cítili, že adepti (a to i ti, kteří nakonec nebyli přijati) odcházel od zkoušek s jakýmsi – troufnu si říci – iniciačním zážitkem, který je možná v budoucnu pozitivně ovlivnil.

B/

Na přijímacím řízení je pro člověka jako já, jenž se pohybuje v divadelní praxi již přes třicet let, pozoruhodná jedna věc, která může být pro profesionála velmi poučná a nakonec i velmi občerstvující: Při prezentaci uchazečů, talentovaných i netalementovaných, jsou jako pod zvětšovací sklem vidět všechny chyby, které dělá i profesionální herec v praxi. Amatérský „herec“ tyto chyby pouze hyperbolizuje, takže je nelze přehlédnout, ale naopak je možné si je pro sebe analyzovat a vyhodnocovat směrem k vlastní tvorbě. Je to jen otázka upřímnosti a dostatečné sebekritičnosti, zda si tuto skutečnost připustíme. Ale podle mě je tomu tak. Z toho důvodu podporuji vždy účast našich, již přijatých studentů jako pozorovatelů při přijímacím řízení. Argument, „že se tam jdou posmívat“, mi připadá lichý. Naopak, pokud jsou správně instruováni, čeho si mají všímat, mohou názorně sledovat praktické příklady všech pojmů, o kterých ve svých knihách píše Stanislavskij – křeč a svalové přepětí vedoucí k jednání v afektu, přehrávání, anebo naopak schopnost představitivosti, citu pro míru atd. – a tím si je přesněji uvědomit a definovat. Mohou tedy jako začínající profesionálové opravdu studovat „materiál“ oboru, který si vybrali.

C/

Měla-li bych definovat za sebe, co to znamená talent u mladého člověka se zájmem o herectví, bylo by to asi zhruba tohle: Především se jedná o soubor, škálu přirozených vloh, jež bývají namíchaný

v různých valérech a intenzitách. Samozřejmě základní jsou určité vrozené tělesné dispozice:

Na první místo bych postavila pohybovou (tělesnou) harmonii, schopnost „myslet“ tělem, jistou obratnost a z toho vyplývající plasticitu těla, cit pro gesto, vedení pohybu atd. – Dále je to cit pro prostor, tedy umístění sebe samého v prostoru a schopnost dávat tomuto umístění různé významy. – Dispozice hlasové (síla, tón, výška, rozsah hlasu). Pokud možno hudební sluch. – Cit pro tempo a rytmus. – Jevištní charisma (nezaměňovat s pojmem fyzické krásy!).

Neméně důležité jsou ovšem vlohy řekněme duchovní podstaty (intelligence):

Fantazie. – Hravost. Schopnost variability, a tedy proměnlivosti. – Schopnost sebereflexe. – Komunikativnost. – Smysl pro humor!!! – Odvaha (k tomu základnímu, co Stanislavskij nazývá být viděn, být slyšen, být hodnocen). – Citlivost. – Mravní a volní dispozice: Píle. Vytrvalost. Obětavost v kolektivu. „Výdej“ pro skupinu. – Určitá (přirozená) míra soutěživosti. – Psychická odolnost: schopnost unést vítězství i prohry.

D/

Pro mne osobně je důležité také jakési vnitřní ustrojení osobnosti, z něhož pak pramení témata a postoje, po nichž uchazeč *TOUŽÍ* a o kterých *CHCE HRÁT*.

Dovoluji si zde ocitovat část z habilitační práce doc. Miroslava Krobota, jež mne velmi zaujala:

„Jsou studenti, kteří dosáhnou při přijímacím řízení vysoký počet bodů v psychosomatických disciplínách, jsou vybavení, tvárně reagují na podněty, jsou otevření, proměnliví, schopní reagovat na změnu zadání. Mám zkušenost, že v průběhu studia se v každém ohledu zdokonalí, úspěšně ukončí školu a budou schopni bez potíží pracovat v profesionálním divadle. Jejich přijetí bývá samozřejmě a zasloužené. Abych řekl pravdu, takových studentů není v mém ročníku většina. Chtělo by se mi říct, že dávám přednost studentům, kteří mívají u přijímacích zkoušek potíže, ale není to tak

jednoznačné. V každém případě není dobré zavrhnout člověka, který například není schopný dát na požádání najevo emoce nebo nereaguje na zadání okamžitě. Někteří uchazeči bývají ostýchaví, opatrní, působí introvertním dojmem, mají pochybnosti, jestli se hlásí na správnou školu, nebo o sobě. Dost často to bývá signál, že se možná jedná o člověka obdařeného bohatým vnitřním životem, přemýšlivého, a tedy pravděpodobně i tvořivého. Je třeba říct, že oba zmíněné typy studentů zjednodušeně a záměrně příkře odlišuji, přestože v praxi tomu tak není. Chci jen podtrhnout, že už ve fázi přijímacího řízení kladu důraz na propojení předpokladů pro hereckou tvorbu, předpokladů pro tvorbu obecně a odhad osobnostních předpokladů bez ohledu na obor, který chce adept studovat. Bývá pravidelnějším jevem, že u typů obecně tvořivých bývá herecký vývoj výrazně komplikovanější, ale trůfám si tvrdit i perspektivnější.“²

E/

Mám také ráda osobnosti komplikované, jež často mohou klást i odpor nebo mají sklon jít do konfliktu s autoritami. Za celou dobu svého pedagogického působení jsem získala zkušenost, že každý silný talent má po čase tendenci vymezit se proti tomu, co se mu předkládá jako objektivní a prověřená hodnota. Schopnost zpochybňovat se a nalézat mnohdy klopotně svou vlastní cestu patří k základní výbavě umělce. Myslím, že taková hereze je – pokud probíhá v mezích základních konvencí slušného jednání – nesmírně zdravá a staví mladého interpreta na vlastní nohy jako začínajícího umělce. Je jasné, že takový partner je pro pedagoga mnohem namáhavější než ten, který má tendenci k adoraci pedagoga a vždy se mu snaží vyjít vstříc. Citáty z *Deníku Jarmily Horákové*:

„– Zůstanu-li na konservatoři, zastarám, poněvadž od Laudové ani od jiných ze mne nic pořádného být nemůže.“

2 Miroslav Krobot. „O studiu základů herectví“. *Disk*. 2004, roč. 3, č. 7, s. 97–98

„– [K]dyž si vzpomenu na to, jak nás učí svádění Laudová. [...] Bože! – Nejhorší je, když [Salome] úplně cítím a ve škole mi řeknou, že to k ničemu nevypadalo. Cožpak nikdy nic nebudu umět vyslovit a zahrát tak – jak cítím? Hrozně mne to mate!“

„– Bože, prosím Tě, ať divadlo je mým cílem. Ať něco udělám. Prosím Tě o to! Prosím! Ale o lásku mne tak docela nepřiprav.“³

Tyto pasáže z deníku začínající herečky, úsměvné i dojemné, jsou přece tak přesné. Bolestné hledání, nejistota, ale zároveň rodící se silná individualita! A z této diskrepance rodící se pochopitelný vzdor vůči autoritám.

Nicméně onen zápas bývá vzrušující, intenzivní a mnohdy poučný a inspirativní pro obě strany. A to vlastně považuji za nejcennější při pedagogické práci. Já cosi předávám, ale také se sama mnoho dozvídám, což zpětně ovlivňuje můj tvůrčí život, který má po letech praxe pochopitelně tendenci zlenivět a vydávat se po osvědčených cestách. Neboli planět. To, co tedy do studentů během pobytu na škole vložím já, vracejí mi oni, pokud dokážu být dostatečně pozorná, měrou vrchovatou zpět. Do jisté míry je to hlavní motivace, proč u nepřítliš dobře placené a psychicky i časově náročné profese pedagoga herectví stále setrvávám.

3 Jiří Frejka. *Deník Jarmily Horákové*. Praha: Československý Kompas, 1948, s. 105, 117, 113



Rok jedna – Popis jednoho zápasu

Adeptům herectví při prvních krůčcích studia na DAMU často opakuji dva své oblíbené citáty z Franze Kafky a Tennesseeho Williamse:

*Franz Kafka: Je jenom jedna cesta. Ta má. Ale všichni, kdo po ní jdou, jsou mými bratry.*⁴

*Tennessee Williams: Lidé z divočiny nechávají za sebou kůže, čistounké kůže, zuby a vybělené kosti, a to jsou znamení, která odezdává jeden druhému, aby člověk, když je na útěku, našel cestu za svými druhy... (Karola v Sestupu Orfeově)*⁵

Za celou dobu pedagogického působení na DAMU, během něhož jsem ušla nepochybně velký kus cesty, zůstala jedna premisa neměnná. Nejtěžší a zároveň nejdůležitější je začátek. První a druhý semestr! Skoro by se mi chtělo odvážně tvrdit, že kdo má dobře a promyšleně postavenou metodiku prvního ročníku, je hotový pedagog. I já jsem v tomto ohledu prodělala poměrně bouřlivý vývoj, a domnívám se, že zdaleka není ukončený.

Krucialní otázkou startu je – *TEXT* ano, či *NE*? A pokud pustíme vůbec text, jaké by měl být povahy?

Zde si musím dovolit malou odbočku. Mojí hereckou anamnézou je cesta z nejmenšího studiového divadla v Praze (Divadlo na okraji 1982–1990: sál divadla Rubín pro zhruba osmdesát diváků) bez povolného přechodu rovnou do největšího repertoárového divadla

4 Franz Kafka. *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. Praha: Odeon, 1990

5 Tennessee Williams. *Sestup Orfeův*. Přeložili Jan Grossman a Jiří Kolář. Praha: Orbis, 1962, s. 102–103

v zemi (Národní divadlo od roku 1990 dosud). Vzhledem k tomu byl i můj profesionální herecký vývoj poněkud disproportionální. Přirozenými technickými dispozicemi jsem patrně předurčena spíše pro velký prostor, přesto jsem začala v miniaturním a nepochybně mne to nesmírně silně ovlivnilo. Zároveň k tomu přistupuje okolnost, že jsem začínala v divadle řekněme komunitního typu, vymezujícího se proti tehdejší „kamenným scénám“. Přechod z „divadla na okraji“ na oficiální první scénu byl speciálně pro mne velmi bolestný a nelehký, a to bez ohledu na to, že existence předlistopadové paralelní divadelní kultury byla samozřejmě podmíněna totalitním režimem. Většina divadel jako kdysi Divadlo na okraji vznikala alternativně „zdola“, na základě většinou generační a tvůrčí spřízněnosti (podobné je to jistě i dnes, ve zcela jiném režimu, jen „protest“ má jiné motivace: vymezení proti konzumu, globálnímu kapitalismu a možná i jisté akademičnosti). To mnohdy vyúsťovalo až v jakési spiklenectví, pocit jinakosti a vymezování se vůči velkým repertoárovým domům. Toto vymezení se týkalo jak dramaturgie, režijních postupů, tak zejména stylu herectví. Vrcholným fenoménem z hlediska divadelní historie v tomto smyslu bylo samozřejmě založení Činoherního klubu ve Smečkách v šedesátých letech jako divadla proslulého především osobnostním herectvím. Velmi často jsem při rozpravách s kmenovým režisérem Činoherního klubu Janem Kačerem slýchala, jakým způsobem fungovala dramaturgie. Témata, jež v sobě nosili jednotliví herci, kteří byli všichni velmi výraznými osobnostmi, potom často určovala volbu titulu. Byl-li například Pavel Landovský obsazen do role Lopachina (*Višňový sad*) nebo Hejtmana (*Revizor*), hercovo osobní téma a téma dramatické postavy skoro splývaly. – Bezpochyby reakce na jistou akademičnost hereckého i režijního stylu velkých divadel repertoárových, kde panuje domněnka, že velký herec takzvaně zahraje všechno. Nárok na autenticitu, téma svobody umělecké, politické a nakonec i lidské bylo zřejmě v divadlech typu Činoherního klubu pocítováno mnohem palčivěji, nekompromisněji.

Dalo by se namítnout, že téma svobody individua a jeho vzepření se osudu, moci, rodině, predestinaci atd. je explicitně obsaženo

ve všech velkých klasických dramatických textech, které uvádějí především repertoárové divadelní domy. Ale malá divadla, pokud se jich zmocňují, mají tendenci tyto texty vyhrcovat, zbavovat je oněch „aliquotních tónů“, které je činí bohatě strukturovanými, a naopak je radikalizovat, zjednodušovat, mnohdy by se dalo připustit, že i znásilňovat. A to jde často ruku v ruce s osobní identifikací tvůrců. Právě tato intenzivní osobní identifikace s tématem, postavou je pak motorem často strhující autentičnosti, jež je na jevištích takových divadel k vidění. Na druhé straně nevýhodou bývá časté zúžení hereckých výrazových prostředků, jinými slovy, stává se, že herec pak hraje neustále totéž téma a tentýž typ. Takový postup vyžaduje silné soustředění na sebe samého jako na hereckou osobnost, dokonce by se možná dalo tvrdit, že je to sebeprosazování i na úkor dramatické postavy. Navlékání jí na sebe.

Když jsem poprvé stanula jako host na jevišti velké repertoárové scény,⁶ kam si mne režisér vypůjčil z Divadla na okraji zřejmě právě pro rozdílnost mých výrazových prostředků v kontrastu k ostatním hercům souboru – tato odlišnost byla podstatou a tématem oné role –, pamatuji si dodnes zcela fyzicky, že se mi projev všech herců zdál kultivovaný, ale na můj vkus vlašný. Zároveň jsem však byla zaskočena především jejich charakterizační a technickou bravurou, nuancemi. Analýza textu na čtených zkouškách se mi zdála málo osobní, odtažitá od občanské osobnosti herců samých, zároveň jsem ale vnímala jejich schopnost orientace a přirozené existence ve velkém prostoru, schopnost fixace a variability při řešení jednotlivých situací, jinými slovy technickou vybavenost, na jakou jsem nebyla zvyklá. Jako by se herci a režisér dívali na text zvenku dovnitř, zatímco já jsem byla zvyklá pracovat na textu přesně opačným směrem. Od sebe ven.

Tohle zjištění zásadně ovlivnilo i mé pedagogické začátky. Byla jsem přesvědčena, že začínající herec musí začít od sebe samého. Zorientovat se především sám ve své osobnosti a ohmatat a zmapovat její možnosti, zbavit se iluzí o sobě samém (to bývá

6 Jan Vedral: *Urmefisto*. Divadlo na Vinohradech 1988, režie Jan Kačer

většinou dosti bolestné), a zejména – a to je pro profesi herce naprosto základní disciplína – mít vycvičený vnitřní hmat na to, jak působím jako osobnost navenek, jak mne okolí (diváci) čtou. Zda, když zamýšlím to či ono sdělení, dokážu je také přetavit do fyzického jednání, mluvního projevu, mimiky, gestiky. Zkrátka zda obsah, který hodlám vyslat směrem k publiku, k němu skutečně dolétne tak, jak bych si představovala. Znalost sebe sama jsem u studentů preferovala před pilováním herecké techniky od naprostého počátku. Tedy, jinými slovy, dopřát mladému člověku, jenž stojí na prahu herecké kariéry, ten luxus zabývat se v úvodu tím nejdůležitějším a to je on sám, jeho tělo a jeho psýcha. Později jsem pro toto své – v počátku spíše intuitivní rozhodnutí – našla oporu například u profesora Jaroslava Vostrého v knize *Předpoklady hereckého projevu*. V kapitole *Být se* píše:

„Uvažujeme-li o předpokladech nezbytných k tomu, aby člověk mohl někoho zaujmout, musíme skutečně na prvním místě uvést okolnost, že jaksi opravdu JE. Tím samozřejmě nemyslíme prostou existenci nebo fyzickou přítomnost: tento člověk JE jaksi doopravdy, jakoby větší měrou, silněji, intenzivněji než druzí; jinak řečeno, projevuje se už svou pouhou přítomností, aniž na sebe jakkoli upozorňuje [...]. Má-li ovšem toto zjištění opravdu k něčemu být, musíme si položit otázku, na čem taková míra přítomné existence závisí. Nepochybně nás napadne, že musí souviset s určitým lidským obsahem. Také se přece o takovém člověku říká, že z něj něco jde. [...] Herec je někdo, kdo umí silněji, intenzivněji být nikoli vskrytu a jaksi vůbec, nýbrž naprosto zjevně, zde a teď. [...] To, co na nás působí, [...] [je] jakási vnitřní síla či energie, [...] kterou herec jakoby vysílá, vyzařuje. O takovém vyzařování mluvil už Stanislavskij. [...] Vyjděme z toho, že to, co člověka, který nás upoutal, jakoby „prostupuje“, je to, co ho dělá jím samým. V tom případě můžeme říct alespoň tolik, že nic podobného nemůže připadat v úvahu, není-li člověk sám se sebou ve shodě. Jde vlastně o jistý druh SEBEVĚDOMÍ; samozřejmě nikoli [...] ve smyslu namyšlenosti [...]: mám na mysli stav, když si člověk uvědomuje sám sebe vzhledem ke svým bytostným lidským možnostem. Získat takové

sebevědomí není ovšem lehké. [...] [Z]ásadní podmínkou podobného hercova působení (vyzařování) je to, že je sám se sebou ve shodě.“⁷

Rozhodla jsem se tedy v souvislosti se svými dosavadními zkušenostmi v praxi otevírat hereckou výchovu pod heslem SESTUP DO JÁ. A z toho logicky vyplynulo nepoužít v začátku text, a pokud ano, tedy pouze text ryze autorský, vyplývající z výzkumu SEBE SAMÉHO.

Ti, kteří jsou přijati, procházejí v prvním ročníku poměrně složitým osobnostním vývojem. Po celkem pochopitelné vlně euforie, kdy mají pocit vítězů – obstáli v obrovské konkurenci, tak jsou už hotoví herci – skoro pravidelně nastává, zejména v prvním ročníku, fáze intimní krize. Velmi mladí lidé v průměru mezi devatenácti a jedenadvaceti lety nemají povětšinou vůbec představu o tom, co je na DAMU čeká. Mívají (v souladu s tím, co jsem psala o první skupině uchazečů) o profesi herce značné iluze, obvykle související spíše se světem médií než se skutečnou existencí na jevišti.

A to bez ohledu na inteligenci a všeobecný rozhled. Prostě se těší, že půjdou z role do role, budou hrát ve filmu a v televizi a rozdávat na ulici autogramy. Po příchodu na školu bývají obvykle zaskočeni. Nedostávají ony vysněné role, nejsou připraveni na fyzické vypětí, kterému jsou vystavováni v hodinách tréninku, akrobacie a jevištního pohybu. U mimopražských k tomu přistupuje také náraz na realitu života ve velkém městě, kde se nevyznají, bydlí na koleji, poprvé jsou odtrženi od bezpečí rodin (překvapuje mě, jak velký problém to u dnešní generace bývá).

Prvním, koho jsem na DAMU potkala a kdo měl precizně vypracovaný, dalo by se říci hotový model „iniciačního“ prvního semestru bez použití dramatického textu, byl profesor Miloš Horanský, jemuž jsem během prvních semestrů dvakrát po sobě asistovala. V ostatních ročnících se většinou aplikoval systém výuky, kdy se začínalo textem, tedy úryvky dialogů z klasické dramatiky, a to počínaje českou klasikou, antikou, Čechovem, Shakespearem atd.

7 Jaroslav Vostrý. *Předpoklady hereckého projevu*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991, s. 3–6. Verzálkami zdůraznila E. S.

Myslím, že metoda profesora Horanského spočívá zejména v tom, že teoreticky vytyčí základní pojmy, které jsou pro jakéhokoliv umělce, nejen herce, naprosto klíčové a není možné se jich celý další tvůrčí život nedotýkat. Tyto jednotlivé „erbovní“ pojmy má rozvrženy tak, aby pokryly časově celý, tak zoufale krátký zimní semestr (mimochodem schopnost účelně rozvrhnout program na časové období semestru, stanovit návaznosti, stupňovat obtížnost, zvažovat pořadí úkolů atd. patří podle mne k vyšší pedagogické dovednosti, kterou si patrně nejde opatřit jinak než cestou chyb a omylů). Profesor Horanský je navíc mnohostranná osobnost, režisér, ale také básník, velmi dobře se vyzná ve výtvarném umění (sám je amatérským výtvarníkem), v literatuře, filozofii, dokáže tedy podávat jakýsi ucelený výklad světa umění v mnoha souvislostech a nečekaných aspektech. To mi připadalo do startu adepta hereckého umění jako ideální a mnohem důležitější než okamžité vytváření postavy. Udělat si pořádek sám v sobě, ale také ve světě „umění“, jímž jsem jako posluchač prvního ročníku náhle obklopen, považuji v dnešní době za klíčové. Mladí lidé mají často zejména dnes pod tlakem mediálních ikon a klišé zmatek v tom, kdo vlastně jsou. Sociální síť mísí vysoké s nízkým, hodnotu i brak. Srovnat si kritéria není pro začátek úplně od věci.

Bravura, se kterou profesor Horanský úvodní seminář vedl, spočívala v tom, že dokázal velmi *srozumitelně* a mnohdy i zábavně objasnit teoreticky jednotlivé pojmy, doporučit (těm zvědavějším) další možné prameny – literaturu, filmy, výtvarné umění atd. – a posléze na teorii navázat praktickými cvičeními, kde se teoretický pojem přehledně demonstroval. Pro mne pak bylo pozoruhodné zejména to, jak se jeho pedagogické úsilí vždy s velikou empatií vztahovalo individuálně ke každému posluchači, jednotlivě. Osobně. Od začátku se kladl důraz na onen „vnitřní hmat“, na sebeuvědomění – osobních dispozic, anebo naopak indispozic. To jsem považovala za nesmírně objevené, neboť snaha o zorientování se v sobě samém by mohla pochopitelně sklouznout do jakési amatérské psychologické „poradny“, a to bych v žádném případě nepovažovala za cenné a prospěšné. Jako by se, obrazně řečeno, paralelně uklízelo v mozcích

a duších začínajících herců a přitom se jim předkládaly teoremy, bez nichž není možné vstoupit na umělecké pole.

Je potřeba říci, že studentům, zejména ze začátku, chvílku trvalo, než vůbec pochopili, co se kolem nich odehrává. Velmi často padaly dotazy, kdy už „začneme hrát divadlo“, kdy se dostanou k oněm vysněným rolím. Bourání iluzí o tom, co je herectví, začalo a mnohdy šlo o proces docela zdoluhavý a namáhavý pro obě strany. Další, velice cennou „přidanou“ hodnotou, která přicházela při této metodě jaksi samozřejmě, se stalo postupné odbourávání studu, zejména vzhledem k představě, že na hodinách je potřeba předvést výsledek – prezentovat se, zalíbit se pedagogovi či získat úspěch u ročníkového kolektivu.

Ladění minisouboru o zhruba deseti až dvanácti lidech, kteří se nikdy předtím neznali, bylo dalším cílem. Snaha přesvědčit herce, aby uvěřili, že ani v prvním, druhém, ale možná ani ve třetím semestru na škole nejde o výsledek, nýbrž o proces, o zkoumání překážek, nástrah na cestě k profesi. A o nastolení jakéhosi soukromého ročníkového prostoru. Musím to napsat lapidárně, ale odvaha „ztrapnit se“ na hodině herectví před kolegy v ročníku a považovat to za normální součást pracovního procesu, umět analyzovat tuto situaci a vyvodit z ní pro sebe důležité poznatky na další cestě, je jednou z disciplín, kterou by měli během této riskantní doby studenti zvládnout. A počítat s ní do budoucna. Je nadsada, že mnozí z nich nebyli vůbec na něco takového připraveni.

Profesor Horanský vybral do začátku tyto základní pojmy:

1. Hra, hravost.
2. Fantazie.
3. Já–Ty. Monolog, dialog.
4. Pozornost, soustředění.
5. Situace. Prostor, čas.
6. Tempo, rytmus.
7. Předpoklady duše, těla. Etika.
8. Řád, improvizace.
9. Rozpojení, asymetrie, paradox, protimluv.
10. Slovo.

Musím říci, že asistování v hodinách u prof. Horanského pro mne znamenalo velmi mnoho. Naučila jsem se vedle něj mnoho teoreticky i prakticky – jak si počínat při vedení studentů v hodině. Základní premisou byl vždy dialog, rozprava, úvaha nad daným tématem. A svoboda! Profesor Horanský během hodiny často dovedl studenty k originálnímu myšlení, k jejich osobním formulacím. Jinými slovy, učil od začátku studenty samostatnosti, odpovědnosti za sebe samé, zvědavosti a nepovrchnosti. Jeho výrazy, jako domahačnost (od slova domáhati se), lačnost po poznání, se táhly jako leitmotiv celým seminářem.

Za velmi důležitý detail považuji, že jsme nutili posluchače k tomu, aby si od začátku vedli tvůrčí deník. Nazývali jsme ho *Lodním deníkem*. Měli jsme za to, že pokud by ho dokázali vést důsledně, měli by detailně zmapovaný celý proces výuky, což by jim bylo neocenitelnou pomůckou zejména při psaní postupových a v koncovce i magisterských prací. Zároveň by bylo možné vysledovat po čtyřech letech pobytu na škole jakýsi vývoj. Bohužel musím ze zkušenosti konstatovat, že skoro nikdo ze studentů v tomto úsilí nevytrval déle než jeden, v nejlepším případě dva semestry. Nepodařilo se nám je přesvědčit o důležitosti takového počínání a při psaní závěrečných prací toho mnozí skutečně litovali.

Důležité je, že výstupem z tvůrčí dílny profesora Horanského nikdy nebyly klauzury v tom smyslu, jak je to na škole běžné, tedy simulace divadelního představení v podmínkách učebny. Profesor Horanský byl důsledný v tom, že odmítal jakoukoliv hru na výsledek, takže prezentací byla pouze otevřená hodina, kde se víceméně v náznacích ukázal proces výuky, herci improvizovali na dané téma. Náhled do metody. To nejpodstatnější se totiž samozřejmě odehrávalo během semestru, nikoliv na jeho konci. V atmosféře školy bylo mnohdy obtížné o tom přesvědčit samotné herce (opět kvůli obavám ze ztrapnění před polis fakulty), ale nakonec se to ukázalo jako velmi dráždivé a cenné. Jestliže je základní premisou po celý čas dílny neměnná konstanta, že nejde o výsledek, ale o cestu, o proces, o dobrodružství, není možné v koncovce toto zradit!

Touha po tvaru

Když jsem se ocitla znovu na začátku a měla stanovit program pro další běh prvního ročníku, měla jsem náhle ambici jít o krok dál. Zdálo se mi, že proces sebepoznávání by mohl mít ještě ponornější charakter. Že by mohl ročník vytvořit autorské představení z vlastních textů a při jevištní realizaci tohoto „scénáře“ bychom si za pochodu prakticky osvětlili jednotlivé základní pojmy, tak jak jsem to zažila u profesora Horanského. Dalo by se říci, že mi přestala stačit metoda svobodného, otevřeného zkoumání a hledání. Myslím, že to souviselo s tím, že jsem na škole pobyla již nějaký čas, dokázala jsem se základně zorientovat a měla jsem pocit, že simulace jevištního tvaru, i když v jednoduché podobě, dodává hercům sebevědomí, motivaci, stmeluje kolektiv a podobně. Možná že by se dalo připustit, že jsem začala mít jako pedagog ambice. Musím říci, že dnes, po téměř dvaceti letech praxe, se nad tím usmívám, ale tehdy pro mne byla tato fáze vývoje důležitá. Postavit se jako pedagog na vlastní nohy, ručit zcela samostatně za výsledek, mít odpovědnost za kolektiv svěřených herců. Přistoupila jsem tedy k experimentu, který jsem pak popsala v časopise *Disk*.⁸ Vzhledem k tomu, že bych nedovedla zachytit proces lépe, uvádím scénář i svůj komentář k němu tak, jak vyšly tehdy v *Disku*.

Důležitou okolností ovšem bylo, že po této zkušenosti jsem změnila striktní názor na to, že je třeba se v úvodu zcela vystříhat *textu*. A tím nemyslím jen text vzniklý z pokusu o autorské divadlo. Vedení ročníku (tehdy docentka, nyní profesorka Daria Ullrichová) rozhodlo, že v opozici k tomuto zadání – „zabývat se sám sebou“ – a pokusu o autorskou výpověď budou studenti podrobeni zcela kontrastnímu úkolu: setkání s antickým textem, v tomto případě se Sofoklovým *Králem Oidipem*. A to ne ve smyslu zmocnění se dramatických postav, ale jako s cvičením, které vybízí zaujmout *PO-STOJ* k textu. A tyto dvě linie výuky probíhaly paralelně vedle sebe.

8 Eva Salzmannová. „Zpráva o prvním ročníku činoherního herectví (2000–2001)“. *Disk*. 2002, roč. 1, č. 1, s. 78–91

Ze Sofoklovy tragédie byly vybrány úryvky z partu sboru (ukázka z textu):

Člověk je nic. Člověk je nic. Člověk je nic. Je nic. Je nic.
Člověčí štěstí je jenom zdání. Člověčí blaženost je jenom klam.
Zazáří, oslní, udiví všechny – a pohasne, zapadne, vychladne, zmizí.
Člověk je nic. Člověk je nic. Člověk je nic. Je nic. Je nic.⁹

Studenti tedy byli vystaveni největšímu možnému žánrovému rozpětí. Na jedné straně stála jejich vlastní zkušenost s tématy adekvátními jejich věku a zkušenostem (viz scénář a můj komentář ke způsobu zkoušení), na druhé straně pro ně zdánlivě nezdolatelný monument antického existenciálního textu ve verších. Úkolem bylo postavit se za text osobně tak, aby interpretace byla uvěřitelná. A to jak v osobních textech studentů, tak v textu zdánlivě natolik odlehlem, jako je *Oidipús*. Musím přiznat, že tento paralelní pokus naprosto překonal má očekávání. Studenti interpretovali antický text s nesmírným zaujetím, přesvědčivostí a vnitřní silou. Zároveň se smyslem pro orchestraci textu, zvukomalebnost vynikajícího překladu Petra Borkovce a Matyáše Havrdy. Jedno z mých největších poučení na pedagogické cestě. Není potřeba být dogmatický! Je možno otevírat dveře do světa herectví a umění z mnoha, často opačných stran.

Václav Bělohradský píše ve své knize *Společnost nevolnosti*¹⁰ o fenoménu tzv. kognitivní (poznávací) disonance. Uvádí příklad, kdy se na první straně novin dozvíme, že zelenina je zdravá, a na třetí straně si přečteme, že je plná pesticidů, a tudíž zdraví ohrožující. A z těchto disonancí je složen celý náš post-postmoderní svět.

Není jedna verze světa, mýtu, příběhu. Je jich mnoho a vzájemně si odporují. A člověk si s tím musí něco počít. Sám musí vyhodnocovat. Myslím si, že ta formulace je velmi inspirativní

9 Sofoklés. *Král Oidipús*. Přeložili Matyáš Havrda a Petr Borkovec. Brno: Větrné mlýny, 1999, s. 73

10 Václav Bělohradský. *Společnost nevolnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007

právě vzhledem k mladé generaci, o níž jsem přesvědčena, že tento rozpor, zejména vzhledem k fenoménu sociálních sítí, má jaksi samozřejmě v krvi. Mladým lidem, zvyklým na virtuální realitu, která má nekonečně mnoho verzí informací, pravd a názorů, podle mě nedělá potíže srovnat si nesrovnatelné.

Zdá se mi, že rozpory, protimluvy a opozita je nezneklidňují, vnímají je paralelně jako přirozenou součást reality. Stejně tak se mi zdálo, že nakonec byli schopni zcela přirozeně absorbovat světy tak odlehlé, jako je antický text a jejich momentální, samozřejmě postpubertální výpověď. Ty dva světy se překvapivě nerušily. Po této zkušenosti jsem poopravila svůj do té doby ortodoxní názor na to, že se nemá začínat s textem.

Zpráva o prvním ročníku herectví 2000–2001

První část tvoří scénická koláž textů, jejíž scénář jsem ve spolupráci s dramaturgem Pavlem Zvaričem sestavila z literární tvorby studentů 1. ročníku herectví katedry činoherního divadla. Studenti (Magdaléna Borová, Linda Burmeister, Zuzana Kajnarová, Zuzana Onufráková, Anna Remková, Veronika Týcová, Daniel Bambas, Pavel Batěk, Miroslav Hrabě, Petr Rakušan) ji předvedli na závěr zimního semestru v únoru 2001. Druhou část této „zprávy“ tvoří, jak už jsem uvedla, můj komentář, který jsem napsala na požádání prof. Jaroslava Vostřého pro první číslo časopisu *Disk*.

1. KOLÁŽ

PROLOG

Magda:

Dírou skrz sebe vidět jiné
kořit se bolesti, která v nás dříme
laskat a popouzet nemoci zpět
a prohrát vše a nevědět

Pokaždé znovu a jedinkrát vždycky
vzlétnout a třepotat vylétnout z klícky
trousit své peří a nechat se sbírat
a nalézat a svírat
Ucítit očiska něžně je přijímat
proplouvat souzněním dojatě zesínat
žít touhu s touhou a drze je míchat
poslouchat křičet a ztichat

Veronika:

Chci zmítat a být zmítána.
Chci křičet a být přeřvána.
Chci rozbřechet a být zdeptána.
Chci rozesmát a být počůraná smíchy.
Chci milovat a být vzrušována.
Chci žít a být živena.
Chci být herečka, abych byla živá!

PŘÍHODY Z RODINNÉHO ŽIVOTA

(Texty jednotlivých studentů střídaly repliky psané kurzivou, které přednášel sbor.)

- Moje dětství bylo neustálé čekání na Ježíška.
- Byl jsem tlustej.
- *Co bylo ve škole?*
- *Co jste měli k obědu?*
- *Sněd jsi i polévku?*
- Jsem malý kluk. Nosím brýle, někdy i klapku, a bojím se míče.
- *Holčičko!*
- *Prcíčku!*
- *Sloní ucho!*
- Mám vás všechny rád a chci, abyste mě taky měli rádi. Mami, já tě mám moc rád.
- Byla jsem odpornej, malej, tlustej, pidlovokej puc, kterej měl klapku, mžoural jen jedním okem a ještě k tomu – Magdička!
- *Máš klíče?*

- *Stravenky?*
- *Legitimaci?*
- Neustálé čekání na Ježíškovu osobní účast u vánočního stromku.
- Byl jsem vzteklej.
- *Bude ti zima!*
- *Obleč se!*
- *Nastydneš!*
- *Nastydnou ti vaječníky!*
- *Nebudeš mít děti!*
- Bála jsem se strašidel, ale ne lidí.
- Taťka není doma.
- Je sobota dopoledne, deset hodin. Stojím před brankou a čekám. Je zima. Je mi zima, stojím, čekám, čekám, čekám a zase čekám. Jako každou sobotu.
- Styděl jsem se, že naši jsou rozvedení.
- Zase nepřišel.
- Táta si mě sem tam v neděli brával.
- Stála jsem každou sobotu před brankou, musela jsem.
- Pro mě byla naprostá samozřejmost, že se naši hádali. Prostě normální.
- Soud to tak určit.
- Nakonec jsem se vždy musel smířit s dárky, které po sobě Ježíšek zanechal.
- Přejídal jsem se.
- Koupali jsme se jednou týdně, vždycky v pátek. To se nejdříve napustil kotel a pak se pod ním zatopilo.
- Ty nejhorší vlastnosti, který mám, mám po tátovi.
- Pak jsme se všichni koupali.
- Jsou strašný.
- Později k nám zavedli vodu.
- *Nevím, proč se musíš mejt každé den.*
- *Plejtváš vodou.*
- *Nemrač se.*
- *A nedržkuj!*
- Taky dobře, Ježíšku.
- Byla to paráda.

- Nejhorší bylo, že mi do třinácti nerostly prsa. Bylo to děsný. Chtěla jsem bejt ženská a byla jsem dítě, neměla jsem menzes, neměla jsem prsa, neměla jsem zadek, neměla jsem nic.
- *Nenech puštěnej plyn!*
- *Zamkla jsi?*
- *Máš pas?*
- Das einzige Unglück meiner Kindheit war, daß mir bis ich dreizehn war keine Brüste wuchsen.
- Keď sa naši rozviedli, bolo to oslobodenie.
- Rodiče pro mě nejsou žádný trauma.
- Mamka brečela, že nemá peníze.
- Otec sa príšerne zmenil.
- Nedokážu být racionální jako maminka.
- Otec pořád chtěl mít syna; nakonec od nás odešel, našel si mladší a má s ní druhou dceru.
- Mám nejlepší mámu na světě.
- Táta mě vždycky citově vydíral.
- Mám tu najlepšiu mamku na svete!
- Táta byl vždycky komickej.
- Začala se bouřit až v padesáti.
- Kdyby táta umřel, bylo by mi to jedno.
- Mamince by bylo líp, kdyby se rozvedla.
- Dřív jsem se táty bál, teď mi přijde směšný a je mi ho líto.
- Chtěla bych být jako mamka.
- Nikdy bych nechtěl být jako táta.
- Taky jsem ale měla hezký dětství, abyste si nemysleli.
- Jen toho Ježíška jsem se nikdy nedočkal.

PUBERTA

Linda:

Na určitý čas jsem zapomněla, kdo jsem.

Zapomněla jsem, co hledám.

Zapomněla jsem, co jsem nikdy nechtěla.

Byla jsem si cizí a všichni kolem mne mi byli cizí.

Všechno ve mně, na mně, ze mne bylo cizí.
Chtěla jsem utéct z planety a sama ze sebe.
Ztratila jsem se a už si nepamatuju kde.
(A samozřejmě mi nerostly prsa do třinácti!)

ŠKOLA

Anna:

Bylo to v první třídě. **Vášnivě** jsem se zamilovala do jednoho spolužáka. (Nosil mikinu s Mickeym Mousem a měl přezdívku Ta-šunka.) Napsala jsem mu milostný dopis. Čekala jsem v šatně skoro hodinu, abych mu ho mohla nenápadně strčit do kapsy u kabátu. Povedlo se! S napětím jsem čekala, co bude dál. Druhý den si mě pozvala paní učitelka k sobě. Se slovy: „Na to máš přeci ještě dost času, Andulko,“ mi vrátila můj **milostný** dopis!!!

Když jsem vylezla ze sborovny, celá třída už věděla, o co jde, a smála se a smála. Zařekla jsem se, že už nikdy nikomu žádný milostný dopis nenapišu!

SMÍCH

Pavel:

Já vážně nevím, čemu se smějete. No vždyť říkám, je to nesmysl. Já se takhle smát neumím. Nechápu, co je tady směšného. Ticho! Pssst. Přemýšlím o tom. A nesmějte se mi! Mě se to vážně dotýká.

NEŘESTI

Linda:

- Závislost na pendreku!
- Profesionální melancholie!
- Notorické koketování!
- Kousání do pusy!
- Jsem Královna shoppingu!
- Nadměrné přemýšlení!
- Každoměsíční barvení vlasů!

- Nesmyslné kecy ze spánku!
- Lepím si lžící na jazyk!
- Spím v přednášce profesora Císaře!
- Mám mánii být srandovní!
- Miluju krupicovou kaši!
- Nejsem srandovní!

Dan:

Otevírám zámek od šatní skříňky. Pomalu zasouvám malý klíček. Otáčím jím. Zasekává se. Nevadí. Otáčím jím podruhé. Maličký klíček se vzpříčil a nelze jím hnout. To ještě zvládám. Citlivě jej páčím. Ale klíček mi vyklouzává a padá na zem. Odráží se a mizí pod nízkou skříňkou. To již vykláším skříňku z řady, popadám ji a běžím. Na konci chodby ji zdvím nad hlavu a s mohutným rozmachem ji prohazuji oknem. Padá.

Anna:

Jsem hysterická!

Veronika:

To moje neřest je daleko brutálnější: okusování si vlastního těla, respektive vlastních rtů. Své rty si žužlám, cumlám, masíruju, olizuju, prostě znásilňuju každý den i několik hodin. Dělam to i teď! – Hrůzná představa, jak se člověk může doslova a do písmene užít k smrti.

Anna:

Jsem ukecaná!

Dan:

Spěchám Karlovou ulicí. Na rohu narážím na dav ležérních turistů. Mají velké batohy, široká záda a mocně gestikulují. Vytvářejí neprostupný voj. Svým neprocitlým ranním hlasem volám: „Pardon! Pardon! Entschuldigung!“ Bez odezvy. Dav se flegmaticky plouží dál. To se již rozebíhám, odrážím se a skáču na první hlavu. Dav se stává kamenitým brodem a já se svými zablácenými podrážkami zatlačuji hlavy mezi ramena.

Ano, je to tak. Jsem netrpělivý, cholerický idiot.

Anna:

Jsem parádivá.

Zuzana K:

Jak tak nad tím přemýšlím, zjišťuji, že jsem dost úchylná na svou vlastní pusu. Co lze, to otevírám zásadně ústy, okusuji tužky a prakticky všechno, co mi přijde pod ruku.

Anna:

Čokoládu jím pořád.

Zuzana O:

Pri pohľade na chutné a tučné dieťa mám chuť ho vytrieskať a vyšťípať.

Anna:

Jsem nepořádná!

Petr:

Mojí neřestí je jakési dumání. Když se tak dívám na své břicho a vidím, jak se v něm odrazily všechny nepřehlédnuté stánky s párky v rohlíku, tak si uvědomuju, že se moje břicho narodilo z mého dumání. Vždyť normálním a přirozeným instinktem bych měl mít buďto hlad, nebo chuť, já u toho stánku vždycky nějakou chvíli stojím a dumám, proč si ještě jeden párek koupit.

Zuzana O:

Pri pohľade na chutné a tučné dieťa mám chuť ho vytrieskať a vyšťípať.

Anna:

Jsem neuvěřitelně líná!

Magda:

Stojím sama v pokoji. Pokoj je plný osobních věcí někoho. Ty věci mě přitahují. Přitahují neovladatelně. Přicházím k psacímu stolu, otevírám jednu zásuvku po druhé. Prohlížím si jejich obsah. V nejspodnější nacházím

svazek dopisů. Vytahuji jeden z nich. Čtu jej s lačnou zvědavostí. Jsem srab a neustále se ohlížím ke dveřím. Jsou ale opuštěné. Mlsně se prohrabávám vším ne mým. Buší mi srdce, strach definitivně přemáhá zvědavost. Pro uklidnění se ještě dlouho potom dloubu v nose.

Anna:

Někdy se tak přejím, až je mi z toho špatně, jindy, než bych si uvařila, tak jsem radši o hladu.

Mirek:

Probouzím se, vůbec nemám radost z ranního vstávání. Jsem lehce rozladěn. Cítím, že mám hlad. Vstávám a přicházím k lednici. Otevírám ji a vyndávám veškerý sortiment, který lednice nabízí k pozření. Snídám a nálada se rapidně vylepšuje. Vše zapiju horkým čajem a nic mi nechybí. Blíží se však poledne, žaludek žadoní, vnitřní harmonie je na bodu mrazu. Zachránit mě může jen vydatný oběd, který naštěstí následně přichází. Dojídám. – Cože? Dan nechce svůj zákusek. Můžu, Dane? A další dobrota mizí v mých útrobách. Opět si lebedím, jsem příjemný na své okolí a vše je v naprostém pořádku. Připadám si vyrovnaný jako tibetský mnich. Vyučování pokračuje. Slyším nějaké šustění, otočím se – a co nevidím! Anička si rozbaluje sáček se slanými tyčinkami. Sliny se mi sbíhají na jazyku. K mému nadšení nechává sáček kolovat a já hamounsky pojídám asi třetinu tyčinek. No hrůza, Anička jen kroutí hlavou. Svůj znovu probuzený hlad utlumuji jablkem a dvěma rohlíky, které jsem si vzal na svačinu. A už zase nemám nic! Do konce vyučování stíhám ještě sníst Aničce kousek arabské bramborové placky, abych se vzápětí řítíl pln nadšení k obchodnímu domu Tesco, kde si kupuji dva párky v rohlíku. To je pošušňání! A hle! Pavel má sójový řez! Děkuji, Pavle! Mlask! Mlask! Ale to se už blíží na kolej, kde mě čeká zbytek škvarkové pomazánky. Petr zbystří mé hladové oči a přátelsky mi nabízí kus babiččiny bábovky. To už jsem v sedmém nebi, pomalu zavírám oči, usínám a v dálce jako bych viděl zítřejší hostinu.

Zuzana O:

Pri pohľade na chutné a tučné dieťa mám chuť ho vytrieskať a vyštipať.

LÁSKA

Píseň povážlivě lyrická

(slova Dan, hudba Pavel, přednes všichni)

Tvůj hlas	Tvůj strach
Tvé oči	Tvá nejistota
Tvé vlasy	Tvé představy
Tvé ruce	Tvé smutky
Tvá ňadra	Tvůj smích
Tvé břicho	Tvá touha
Tvá ústa	Tvá naděje

jsou
ve mně
vklíněny
navždy.
Nenávidím Tě,
protože
svým způsobem
v jiném čase,
v jiné skutečnosti,
v jiném světě
Tě
stále
miluji.

Veronika:

Je mi patnáct let. Chci mít kluka a toužím po černovlasém, kudrnatém, modrookém udělaném dlouhánovi (celý Mirek). Ondra si konečně dodal odvalu. Ondra, až na to, že není modrooký udělaný dlouhán, je naprostý odraz mého vytouženého ideálu (skoro celý Mirek). Chodí za mnou a já mu chodím naproti. Prostě spolu chodíme. Jedna noha střídá druhou, pravá levou, levá pravou a zároveň naše pravé, stejně tak i obě levé, chodí spolu současně.

Petr:

K mé první lásce jsem přišel zcela nevinně. Prostě Nadina kamarádka letěla po mém kamarádu Petrovi. Tak dlouho to nemohli dát dohromady, až jsme to dali dohromady my.

Moje první láska trvala jen tři měsíce.

Mirek:

Moje první láska se jmenovala Anička. Ona byla o rok starší, všemi spolužáky obletovaná krasavice. Jediným mým heroickým výkonem, kterým jsem ji chtěl upoutat, byla sněhová koule, kterou jsem ji před školní jídelnou trefil do hlavy. Tímto činem jsem si ji sice nezískal, ale alespoň jsem na sebe upoutal.

Linda:

První láska

První láska je blbá a nezmoudří věkem.

P. L. je horečka, která se zapíjí spoustou medu.

P. L. je krásná kocovina.

P. L. má velký strach a matčiny útěchy nepomáhají.

P. L. se pořád směje a sama neví proč.

P. L. je všechno trapné – včetně sama sebe.

P. L. má velký boky a malý ňadra.

P. L. je nejošklivější z celé třídy.

P. L. je hezky tmavej a smutnej ze života.

P. L. neumí líbat.

P. L. se rychle učí.

Pavel:

Vstoupila do dveří třídy.

V tu chvíli jsem byl její.

Prošla kolem ladným krokem.

Pohodila svými rusými vlasy.

Mé srdce tlouklo na poplach.

Jediným pohledem vlila se do mne.

Mé póry byly schopny nasát její vůni z jakékoli vzdálenosti...

... moje první láska.
Byla věčná a nezničitelná...
... moje platonická láska.

Píseň englická

(slova a hudba Pavel)

I'm stretching my hands
I'm jumping from the rock
And I fly I fly in the sky
Around is shine of the sun
Under me gigantic town
And I fly I fly in the sky
Often I have this dream
When you give me
Another dose
I'm falling headlong from brow
(I'm angling /oughting/) for passion weighed do
And I fly I fly in the sky
I'm gliding as in a dream
Wonderful end waits for me
And I fly I fly in the sky.

JÁ A POLITIKA

Zuzana K:

Respektuji, toleruji a nevadí mi názory druhých, **ale** můj názor je prostě nejlepší. Mé řešení situace je nejvhodnější a opravdu těžce nesu, když tento názor nesdílejí také ostatní a dovolí si vybrat jinou, lepší možnost!!!

- Já a politika? No comment.
- Celý můj život je politika.
- Politika je závažná věc.
- Nejradši bych se o tom bavil u piva.
- Chtěli jsme s bratrem udělat otci radost, a tak jsme vstoupili do strany.
- Politika je krutá věc.

- Můj první kaktus se jmenoval Mečiar. Byl široký a placatý a za několik měsíců podivně zežloutl.
- Politika je vypjatá věc.
- Mému strýci vlezlo účinkování ve vrcholné politice na mozek. Jako by se něčím nakazil.
- Maminka ze mě chtěla mít diplomatku. Proto jsem dělala zkoušky na politologii. Teď jsem na DAMU.
- Dej si dvě piva a ono tě něco napadne!
- Otec nás naverboval do volebních komisí. Jinak tam sedí samé staré babky, které si jdou přivydělat.
- Politika je vznešená věc.
- Já už tomu vůbec nerozumím.
- Je to prostě děvka. A je mi jí líto. Potřebovala by trochu porozumění. Vždyť i děvka má srdce na pravém místě.
- Politika je humorná věc.
- Jediná ze třídy jsem nesměla do Jiskříček a do Pionýra, to bylo smutné.
- SPD, CDU, Zelení, Helmut Kohl, Adolf Hitler. Je v tom asi řádkový rozdíl, ale já jsem zapomněla jaký.
- Toto mi stačí. Rozum mi z toho zastává.
- Politika je snová věc.
- Proč nechtějí skutečné osobnosti kandidovat?
- Moje dětství bylo spojeno s neustálým laděním Svobodné Evropy.
- Slovo komunismus mě děsí.
- Mě ne.
- Komunisti neboli zase až tak zlí, mne nijak neublížili.
- Za komunistů se dalo prožít mnohem lepší dětství.
- A bylo mnohem lepší sociální zázemí, lidi měli jistoty. A každý měl práci.
- A taky se popravovalo.
- No a čo? Dnes sa robia oveľa väčšie svinstvá.
- Až ti, co to nemyslí s politikou dobře, vymřou, bude líp. Musíme čekat.
- Přemýšlím a vzrušuju se nad politickou situací, a přitom jsem sám nebyl volit! To je těžký.
- Když jde o lásku, o zdraví, o mé blízké, tak mi závažná, krutá, vypjatá, vznešená, humorná a snová politika může políbit prdel.

SAMOTA

Zuzana O:

Som sama a city tíško spievajú.

Som sama a city tíško plačú.

Spím sama a city si so mnou hrajú.

Do uška mi šepkajú, čo chcem počuť od teba.

Moje city si so mnou robia, čo chcú!

Skáču, kričia, tancujú!

Nieko ma chce. Oni sa smejú.

„Nechcem chlapa!“ Aú! Čo to zase bolo?

Tak dost! Nechajte ma!

Vezmem vás na romantický film, kúpim vám fľašu vína,

prisahám, že nebudem už sama, len mi dajte čas, aby vás to nezranilo.

Dan:

Jsem sám.

Je mi smutno.

Čekám na tebe.

Hledám tě všude.

Zuzana K:

Jak vlastně vypadáš, můj milý?

Kde jsi, jsi-li vůbec?

Bojím se, že tě nepotkám.

Když už si konečně myslím, že tě mám a ty mě, později pochopím, že to nejsi ty.

Chtěla bych, abys byl... jednou... tady...

Mám tě hledat, nebo čekat?

Snad ještě nenastal čas, aby se naše cesty střetly nebo abychom poznali, že jsme to právě my.

Občas tě cítím.

Když v tomhle životě se minem, možná tě potkám v nějakém jiném.

A když se nenajdem, nevadí, zůstanu s jiným.

Budu ho mít ráda, budu tolerantní... snad...

Pokud to ovšem nepůjde, nebudu žít sama.

Obklopím se spoustou kocourů a koček.

Všichni:

I'm stretching my hands

I'm jumping from the rock

And I fly I fly in the sky

Around is shine of the sun

Under me gigantic town

And I fly I fly in the sky

Often I have this dream

When you give me

Another dose.

SMRT

Anna:

Sedím v obýváku. Jsem stočená do klubíčka ve velkém ušáku po dědovi. Zírám do tmy a chce se mi brečet. Pálí mě oči, ale nebrečím. Stále se dívám do jednoho místa, do jednoho bodu. Před očima se mi začínají dělat mžitky. Spousta barevných teček a koleček. Točí se, spojují a rozpojují, vzdalují, přibližují a zase vzdalují. Jako by si spolu hrály. Nebo se mnou?! Cítím podivnou strnulost. Nemůžu se hýbat. Najednou mi začíná být zvláštní teplo. Z teček a koleček se stala koule. Je veliká asi jako pěst. Má namodralou barvu. Přibližuje se. Začíná červenat. Nemám strach. Vyzařuje z ní teplo nebo energie. Zastavila se asi půl metru od mých očí. Hypnotizuje mě?! Podivná červenovínová kamarádka mi nedovolí uhnout pohledem. Jako omámená sleduju její tvar. Hlavou mi prolítne myšlenka, že jsem už dlouho nemrkla. Koule se začíná vzdalovat. Jdu za ní. Chci, aby byla se mnou! Vzdaluje se ohromnou rychlostí, jako by ji někdo vsával. Narážím do klavíru. Necítím bolest. Cítím divnou prázdnotu, klid. Děsí mě to.

Zuzana K:

Bylo mi osm, když mi umřel dědeček. Nejvíc mně bylo líto mamky, protože brečela. O něco později umřel i druhý děda. Táta byl taky moc smutný.

Z našeho vchodu zemřela jedna holka na leukemii. Bylo jí osmnáct. Stalo se to zrovna na Ježíška.

Moje starší kamarádka z pěveckého sboru se zabila v autě. Slavila devatenácté narozeniny. Zpívala jsem jí na pohřbu.

Naše kočička Mariana se oběsila. Ve věтраčce. Asi dva měsíce jsem nemohla spát, protože jsem všude viděla mrtvé kočky.

Loni v létě zemřel můj strýc Jirka. Bylo mu teprve pětadvacet. Uhořel. Tohle jsem bohu neopustila.

Magda:

Přišla jsem tam a babička ležela na posteli. Nahá, křehounká, zdála se pod těmi přístroji úplně nepatrná. Skláněla jsem se nad ní a všechno to pípání a vzdouvání mi bralo naději. Šeptala jsem do zavřených očí spoustu něžností a zvala ji k nám zpět. A potom jsem odjela do jiného města. Byly Vánoce a sníh, byla láska. A zatímco já jsem prožívala první zimu se svým mužem, on chodil do práce, já četla doma francouzská slovíčka, zatímco jsem se stávala ženou, ona jí přestávala být. A my jsme se poznávali a obdarovávali a ona se pomalu vzdalovala. A já jsem vařila špagety a čekala na svého muže. A on se vracel a zase mě objímal a jedl ty špagety. Oba jsme je jedli, opojeni tím vším. A pak zazvonil telefon a řekl mi, že je mrtvá. A špagety se mi rozplývaly a muž je snědl i za mě, aby mi udělal radost. A pak se jelo na pohřeb. Byla velká zima, šli jsme dlouho alejí a dědeček zpíval kadiš. A potom jsem se vrátila do toho města a myslela na spoustu věcí. A byl poslední večer toho roku, my jsme seděli proti sobě, při svíčce, a pili víno. A zatímco venku bouchaly rachejtle a zatímco jsme se milovali, dědeček zemřel. A já jsem zase cítila ten koloběh, ve kterém se uvolnila dvě místa a my je zaplníme. A bylo to zdrcující a zároveň nádherné. Věděla jsem, že se tvoříme, aby oni mohli zaniknout, a cítila velkou zodpovědnost a veliký smutek. A muž mě utěšoval a moje bolest se proměňovala ve štěstí.

2. KOMENTÁŘ

Zpráva, kterou tu předkládám, se tedy týká zejména zimního semestru I. ročníku herectví 2000–2001, v němž jsem se ujala realizace útvaru založeného na osobní výpovědi, v jejímž rámci se měli posluchači dopracovat k maximálně autentickému projevu.

Otázky, které jsme si chtěli přímo či nepřímo položit, byly: Kdo jsem? Umím se zbavit iluzí o sobě? Umím rozpoznat své přednosti i nedostatky? Umím se mít rád? Umím si ze sebe dělat legraci? Umím se věnovat sám sobě? Jsem schopný(á) být sám sobě námětem i tvůrcem, tzn. předváděnou postavou i tím, kdo ji předvádí? Která má osobní témata jsou pro mě důležitá a nakolik a jak jsem ochotný je zveřejnit, a to do té míry, že o nich jsem schopný nejen mluvit, ale „hrát si s nimi“ a „hrát je“ na jevišti?

Bylo mi jasné, že bude problém udržet celý proces v takovém korytu, aby nesklouzl do jakéhosi duchamorného sebezpytování, které by spíše připomínalo pokus o laickou psychoterapii než výchovu herců, vycházející z rozvíjení jejich tvořivých schopností. Od začátku jsem tedy zdůrazňovala, že v prvním období práce pouze hledáme materiál, který pak budeme divadelně rozvíjet, hrát si s ním, improvizovat: máme v rámci požadavku maximální autentičnosti předvést na jevišti své vlastnosti, své city, svá trápení, ale i svou sebeironii atd. V humoru, který jsem považovala za nezbytnou součást rozvíjení nalezených osobních témat, jsem viděla jednu z pojistek, aby výsledkem nebyl pouhý sled nářků a výlevů.

Bylo mi také jasné, že k tomu, aby se celkový záměr podařil, bude třeba splnit několik podmínek, z nichž první je vzájemná důvěra všech zúčastněných, aby byli nejen schopni se otevřít a sdílet s ostatními své často poměrně intimní zážitky, ale vůbec se svobodně projevit. Na začátku 1. ročníku jsem nejen já neznala posluchače a oni neznali mě, ale neznali se ani mezi sebou. Také jsem ze zkušenosti věděla, že největší touhou a hlavním cílem všech adeptů herectví na začátku studia je pokud možno hned začít hrát divadlo (souvisí to s omyly, jež jsem definovala).

Druhou podmínkou splnění záměru bylo shromáždit textový materiál schopný stát se podkladem scénáře podněcujícího k vytvoření takového jevištního tvaru (předvedeného v rámci klauzur), který by v divácích nevzbuzoval pocit, že jsou svědky skupinové terapie ročníku. Náš ročník je specifický v tom, že nemá studenty režie a dramaturgie (v době jeho ustavování se režijní a dramaturgická výuka vracela k systému, v jehož rámci pracují posluchači

vyššího ročníku pětiletého studia činoherní režie a dramaturgie s nižším ročníkem čtyřletého studia činoherního herectví). Proto jsem pozvala ke spolupráci absolventa dramaturgie na DAMU z roku 1989 Pavla Zvariče, kterého jsem dobře znala a o kterém jsem také věděla, že bude mít vzhledem ke své dosavadní divadelní zkušenosti pro takovou formu spolupráce tvořivě pochopení.

Hned na první hodině jsem stanovila zásadu, že nikoho nebudu do ničeho nutit, že ochota investovat sama sebe či otevírat se je „nepovinná“. Vše zveřejněné budeme považovat za jakýsi „soukromý kolektivní majetek“. V konečné fázi prezentace zveřejníme pouze to, na čem se dohodneme, tedy co budou studentky a studenti sami chtít. V tom musí mít oni – a nikoli já – právo veta. Věděla jsem, že opravdovou důvěru v takový způsob práce budu muset získat v jejím průběhu, tu nelze oktrojovat.

S dramaturgem jsme si připravili jakousi „banku“ námětů, které jsme pak jeden za druhým týden po týdnu uváděli v život: Dětství. Rodiče. První láska. Moje špatné vlastnosti. Neřesti. Sex. Citové vztahy – láska. Kdy jsem se v životě nejvíc smál(a). Komu jsem v životě nejvíc ublížil(a). Jídlo. Kdo nejvíc v životě ublížil mně. Já a politika. Já a divadlo. Proč chci být herečkou či hercem. Moje setkání se smrtí. Moje dobré vlastnosti.

Na (povinné) předběžné literární zpracování zadaného námětu měli posluchači vždy týden, žánr (báseň, výkřik, automatický text, povídka, monolog apod.) jsem nechala zcela na jejich úvaze. Měla jsem obavy, že posluchači nebudou chápat, proč je při studiu herectví nutím do jakéhosi sepisování. Myslím, že zde zapůsobila šťastná souhra náhod. O jistém zájmu studentů o podobný druh projevu svědčila už okolnost, že většina ročníku se přihlásila dobrovolně na tvůrčí psaní k prof. Vostrému, kde odevzdávané práce sloužily v zásadě podobnému účelu (postupovalo se od záznamu snu přes odpozorované jednání a odposlouchané dialogy a další úkoly k fabulačně svobodnému rozvinutí vlastního zážitku); dvě posluchačky (v druhém ročníku k nim přibyla další) a čtyři posluchači projeví nejenom jisté schopnosti k literárnímu vyjadřování, ale někteří zřejmě i literární talent.

Vždycky po týdnu jsme se sešli a vzájemně si přečetli, co kdo napsal. Následovala rozprava, během níž si dramaturg přítomný na všech těchto setkáních dělal ještě poznámky, zachycoval originální hovorové výpovědi a trefné formulace, které při nich zazněly. Vyplatilo se to pochopitelně u těch, kteří byli posléze ochotni komunikovat, ale v rámci literárního projevu zůstávali na naivní, nezajímavé úrovni.

Já sama jsem se ke každému zadanému tématu také vyjádřila v duchu požadavků kladených na posluchače. Měla jsem pocit, že chci-li nastolit atmosféru důvěry, nemůže být proces komunikace mezi studentem či studentkou a pedagožkou jen jednostranný: vy se vyjadřujte, já budu jen poslouchat a hodnotit. Myslím, že tento postoj sehrál důležitou roli v procesu pomalého narůstání důvěry ve mne i v to, čím se zabýváme.

Postupně jsem cítila, že studenty začíná tato zvláštní činnost bavit, debaty nad jednotlivými tématy se protahovaly a byly poměrně velmi otevřené. Práce na tomto úkolu začala také náhle mít významný vedlejší účinek. Posluchači herectví v ročníku se během asi dvou měsíců intenzivně poznávali, což vedlo k větší vzájemné citlivosti, jež se vyplatila v pozdější fázi práce. Zvláštní bylo, že s postupně narůstající důvěrou nebylo pro většinu obtížné se vyjadřovat k intimnějším tématům, ale spíše je „nudily“ náměty společenské („Já a politika“ se například setkala s minimální odezvou).

Asi po dvou měsících literární činnosti a ke konci velmi intenzivních a otevřených debat v kruhu ročníku jsem měla k dispozici fascikl textů a několik desítek stran poznámek zachycujících zajímavé momenty rozprav. Během tohoto přípravného období jsem sice stále zdůrazňovala, že naším konečným cílem je divadelní tvar, ale nijak jsem ho nevynucovala. Pouze občas, když se „urodil“ zdařilý příspěvek, jsem požádala autora a interpreta v jedné osobě, aby jej přečetl několikrát, a opakování zasazovala do různých okolností, abych ověřila možnosti jak samotného textu, tak interpreta.

Dramaturg nosil ovšem během prvního cvičného období skoro každý týden jakési skici z nashromážděného materiálu, které jsme pak zkoumali sami, bez účasti ročníku. Mou první ambicí bylo

pokusit se dostat do scénáře a posléze do „představení“ alespoň zárodky nějakých situací. Nechtěla jsem v žádném případě směřovat k divadlu poezie, tedy k jevištnímu lyrickému ozvlášťňování textů. Bylo to o to složitější, že posluchači zejména zpočátku k lyrickému vyjadřování tíhli. S humorem musím poznamenat, že jsem se bála i prof. Císaře (tehdy také vedoucího katedry činoherního divadla), jenž je svou antipatií k „divadlu poezie“ známý. Navíc jsem s ním souhlasila v tom, že hledání scénického ekvivalentu lyriky schopnosti hereckých adeptů jednat, myslet a cítit za sebe nijak nerozvíjí, protože je to vždycky spíš cvičení pro scénického výtvarníka a režiséra, nejlépe v jedné osobě.

Po úvodním, zhruba dvouměsíčním období jsme tedy ukončili fázi literární a diskusní a řekli jsme, že do čtrnácti dnů přineseme hotový scénář.

Scénář psal dramaturg sám, samozřejmě se mnou konzultoval jednotlivé problémy. V zásadě jsme po úvaze upustili od vytváření dramatických situací, protože materiál silné dramatické situace prostě nenabízela: museli bychom je vytvářet uměle, a navíc se nám zdálo, že by působily infantilně a strojeně. Konečný žánr jsme nazvali „kabaret–koláž“. Autor scénáře se snažil, aby střihy mezi jednotlivými texty působily spíše humorně, až dadaisticky než dramaticky. Požadavkem byla určitá „vyváženost“ v příležitostech, kterých se mělo dostat všem přibližně stejnou měrou. Zdálo se nám, že za dva měsíce práce se nám kromě nahlédnutí do individualit podařilo dovědět se cosi o kolektivním duchu ročníku, a to jsme také měli ambici zachytit. Po zhruba čtrnácti dnech jsme měli k dispozici malý scénář *Zpráva o prvním ročníku*.¹¹

Musím říci, že první přečtení scénáře se stalo velkou vzpruhou pro další práci. Herce výsledný tvar očividně bavil, inspiroval a měli chuť do jeho jevištní realizace. Už při prvním čtení se zdálo, že rozumějí humoru a nadsázce, jež se v předloze mísily s jakousi vážností, hraničící místy až s patosem, což vycházelo z povahy textů.

¹¹ Disk 1, červen 2002 – část 1. Koláž, s. 78–87, část 2. Komentář, s. 88–91

Vůbec se domnívám, že rozpětí mezi sebeironickým, případně až zlým, a vážným, až patetickým je pro tuto generaci typické. Cynismus a rozbolavělost v jednom: tím se tato generace vyznačuje.

Zdalo se mi důležité doprovodit naši *Zprávu* nějakou – jak se dnes říká – kultovní hudbou. Dosti dlouho nosili herci svá oblíbená CD se svými kapelami. Poslouchali jsme, ale na ničem jsme se neshodli. Až jednou přinesl jeden student (Pavel Batěk) amatérské nahrávky své kapely a bylo jasné, že je rozhodnuto. Anglický text o létání byl okamžitě zařazen do scénáře a stal se jakýmsi leitmotivem. Zároveň jsem tohoto studenta vyzvala, aby zhudebnil ještě jednu básničku.

Měli jsme měsíc na to, abychom udělali to nejdůležitější: realizovali připravený materiál jevištně.

Pro realizaci scénáře jsem si stanovila několik základních omezení. Nebudeme používat žádnou „dekoraci“ a žádné „kostýmy“, scénický prostor bude tvořit prázdná učebna, v níž scénář ostatně vznikl, s jednou malou přenosnou lavičkou a pianem (autor hudby požadoval piano a kytaru), hudba, tzn. písničky, bude nereprodukovaná, živá.

Zkoušet jsme začali „chronologicky“. Chtěla jsem dosáhnout toho, aby k výsledné podobě jednotlivých sekvencí došli studenti *sami*. Aby formou hry (tj. jakýchsi etud) došli k nějakému fixování, pro ně nejpříjemnějšímu tvaru.

Musím přiznat, že se to dařilo jen zčásti. Herce práce nesmírně bavila, byli velice vstřícní a – řekla bych – tvořiví. Ovšem postavit v prostoru jednotlivé části scénáře úplně samostatně, k tomu nebyli ještě zralí. Když jsem o způsobu realizace uvažovala, očekávala jsem, že se během hraní (od slovesa *hrát* si) vždycky vynoří jedna vůdčí osobnost; zdálo se mi vzhledem k jednotlivým tématům ideální, kdyby to byl pokaždé někdo jiný, kdo by jeho rozvíjení řídil.

Realizační postup byl zpočátku chaotický. V této fázi jsem po důkladném uvažování došla k závěru, že nemohu připustit na jeviště něco, co se nesrovnává s mými pedagogickými nároky. A to ani tehdy, když jde o spontánní vznik etudy na námět obsažený ve scénáři vzniklém z osobních výpovědí. Přijaté rozhodnutí nebylo lehké: požadují-li na hercích maximální autenticitu, proč je chci

cenzurovat svým – řekněme – zkaženým divadelním vkusem a profesionální zkušeností? Přesto jsem se při organizaci jevištního dění neubránila některým zásahům, často i direktivním.

Předmětem jakési permanentní diskuse o výchově herců je otázka, do jaké míry mají pedagogové herectví diletovat do režie, když jejich hlavním úkolem by snad mělo být rozvíjení hereckých schopností studentů, a to bez ohledu na nějaký „jevištní výsledek“. I při této práci jsem se přesvědčila, že důsledné uplatnění takové zásady je nedosažitelné. Sama jsem se nikdy režisérkou necítila a režisérskou ctižádost jsem – na rozdíl od některých kolegů, kteří takové (často oprávněné) ambice mají – nikdy neměla. Přesto je těžké se v některých případech ovládnout a neopravit okamžitě chybu, již lze direktivním požadavkem snadno odstranit. Má se pedagog vždycky snažit navést posluchače tak, aby si ji uvědomil sám? Je jasné, že ani tento problém nelze řešit dogmaticky. Určující při podobném rozhodování bývá nakonec čas: příliš zdlouhavá cesta k hereckému řešení se někdy ukáže z objektivních důvodů neúnosná – nebo pedagog prostě ztratí trpělivost. Nezapírám, že jsem některé sekvence nakonec „zrežirovala“.

O tom, že to nebylo nesprávné, svědčí snad i fakt, že studenti, povzbuzeni tím, že některé části začínají nabývat určitý i pro ně přijatelný jevištní tvar, se stávali v tomto směru sami aktivnějšími a zmocňovali se pak některých sekvencí zcela po svém. Největším zadostiučiněním pro mě bylo, když po odpoledni herecké výchovy, v němž jsem je nechala samotné se zadáním zpracovat jistou sekvenci, přinesli řešení, které obsahovalo nejen metaforické jádro, ale i cit pro organizaci prostoru (prostorový cit je důležitou součástí hereckého talentu, již je při studiu herectví třeba soustavně rozvíjet).

Tak například pasáž, která vycházela z monologu o neřesti spočívající v obsedantní touze hrabat se v cizích věcech, zpracovali posluchači za jedno odpoledne zcela samostatně a mně zbývalo jen ji vyčistit od některých nešikovností. Za nejcennější okamžiky společné práce považuji vůbec ty, kdy jsem jako pedagog mohla pracovat nejen s texty samotných studentů, ale i s jejich vlastní představou o realizaci, do níž jim nikdo nemluvil.

Ráda konstatuji, že s postupem práce se důvěra posluchačů ve vznikající výsledný tvar stále zvyšovala. Stávali se proto stále odvážnějšími a často se mnou při zkoušení polemizovali, což jsem považovala za výborné. Postupně se role dokonce měnily: když jsme začínali zkoušení nové sekvence debatou o tom, co je vlastně obsahem toho kterého sdělení a jaké skýtá možnosti jevištního rozvinutí, nic jsem jim nenapovídala, ale sama se naopak dala vést jejich představou. Učili se rozvíjet text metaforicky, tj. s využitím jevištní představitivosti, inspirativní i pro organizaci dění v prostoru.

Například Mirkův monolog o permanentní nenasyčenosti jsme začali zkoušet nejjednodušší ilustrativní metodou: Herec (sám Mirek) procházel mezi ostatními herci představujícími víceméně vtipně jednotlivé pokrmy. Mirek se jich různými způsoby zmocňoval a postupně je destruoval; končil zcela fyzicky vyčerpaný tím, že upadl do spánku. V následující debatě jsme od věčné Mirkovy hladovosti došli až k rabelaisovskému Gargantuovi: jakmile padlo jméno Gargantua, naskočila okamžitě představa obra a nenasyčenost se v rámci této představy stupňovala k oblodné obžernosti a nevinný věčný hlad se proměnil v nebezpečnou posedlost. Herec najednou pocítil potřebu se „odcivlnit“ a groteskně zvětšit: spoluherce si po jejich destrukci začal na sebe navěšovat, takže v závěru se učebnou potácelo jakési desetihlavé monstrum, jež doříkalo svůj text jen s vypětím všech sil. Herec zároveň stupňoval tempo i rytmus své řeči, takže se dostal do jakéhosi víru, který skončil jeho propadnutím do navěšených těl. Sežraná jídla požrala žrouta samého.

Jako další příklad může posloužit i závěrečný Magdin monolog o smrti. Obtížné téma smrti a znovuzrození přímo vybízí k banalitám jak v textu, tak při jevištním ztvárnění. Text se mi jevil sám o sobě emocionálně silný, dobře napsaný. Nejdřív se nám zdálo, že bude nejlepší, když bude herečka klidně interpretovat text, zcela soustředěná na jeho téma, a tedy i sama v prostoru. Jedna věta v textu, u níž jsme se při zkoušení zastavili („a dědeček zpíval kadiš“), nás zorientovala jiným směrem. Kadiš, židovská modlitba za mrtvé, poukazuje k jisté litaničnosti. Litaničnost, monotónnost, nářky za mrtvé, Zeď nářků, naříkání u zdi: Magdina interpretace

textu byla založena na zrušení interpunkce, pronášela celý dlouhý monolog jakoby v jednom tahu, s neměnnou, stále se opakující intonací; seděla při tom samotná vepředu, zatímco všichni ostatní herci stáli obrácení ke zdi a šeptali do ní své nářky; jejich šepot doprovázel celý hereččin monolog.

Asi týden před klauzurami jsme celý scénář podrobili poslední revizi. Herci se kupodivu nebránili, když přicházeli o některé své texty. Výsledný útvar měl časový rozsah 55 minut. Asi tři čtyři hodiny jsme věnovali „projíždění“ celého představení, při kterém jsem trvala zejména na příslušném stupni vydávané energie. Chtěla jsem, aby celý tvar působil i v tomto směru silným, „nadaným“ dojmem.

Při předvedení pro pedagogy a studenty jsme byli až zaskočeni jejich reakcemi. Diváci se také hojně smáli, což byl pro mě úspěch: humor jsem od začátku i v tomto případě pokládala za spásný.

I s odstupem jsem přesvědčená, že cvičení splnilo svůj cíl. Herci se na jeden semestr stali skutečnými autory inscenačního tvaru vycházejícího z výpovědi „o sobě a za sebe“, z výpovědi každého z nich i všech dohromady. Museli nést osobní odpovědnost za to, co vyjadřuje každý sám jako jedinec i co vyjadřují všichni dohromady jako ansámbl. Stali se tedy svrchovanými tvůrci, a nikoli pouhými interprety.

Text se základními situacemi

Po zmapování sebe samé zcela bez nároku či s nárokem na výsledek zdálo se mi vhodné přikročit k detailnímu zkoumání dramatické situace, konfliktu a jednání.

Ale zároveň jsem stále nechtěla opustit požadavek autenticity. Tedy stále nedovolit hercům „hrát“ jiné, cizí postavy. Bylo jasné, že na etudách či na vlastních výpovědních textech se kvalitní a silná dramatická situace nezrodí. Bylo tedy potřeba najít takový text, který by situace nabízel, ale zároveň byl jaksí prazákladní, prvotní,

nezatížený speciálními okolnostmi, deformovanou psychologií atd. Zdálo se mi, že by to měl být text, jenž by stále umožňoval, aby herci mohli v dramatické situaci jednat za sebe, a který by měl dostatečnou „vůli“ pro variace, improvizace, hledání řešení situací. Musím říci, že zatím nejlepší materiál tohoto druhu jsem našla díky spolupráci s profesorkou Dariou Ullrichovou v Marivauxově hře *Spor*. Z textu jsem vypreparovala všechny dialogy mileneckých dvojic, jež jsem očistila od okolností hry a pracovala s nimi pouze jako s materiálem pro zárodky situací:

8. výstup

Adine, Mesrin (*Adine je chvíli sama, před ní se objeví Mesrin*)

A (*uvidí Mesrina a zhrozí se*) Cože? Další osoba jako já?

M Jste úchvatný! Jste okouzlující.

A I vy se mi líbíte.

M Tak tedy jdu blíž.

A (*Mesrin se přibližuje*) Zůstaňte chvíličku stát! Jsem strašně dojatá.

M Poslechnu vás, protože jsem celý váš.

A Osoba mě poslouchá! Tak pojdte sem. (*Mesrin přichází*) Á! Tak to jste vy! Vypadáte opravdu pěkně! Jste krásná jako já.

M Umírám radostí, že jsem u vás. Vzdávám se vám. Nevím, co cítím, a nevím, jak bych to vyjádřil.

A Je mi jako vám.

M Jsem šťastný. Jsem vzrušený.

A Toužím po vás.

M I když jsem těsně u vás, stále vás (*hledá slova*) dost dobře nevidím.

A Já také ne, ale jít blíž k sobě víc už nejde!

M Moje srdce touží po vašich rukách.

A Prosím. Mé srdce vám je dává. Jste spokojenější?

M Ano, ale ne klidnější.

A Já také ne. Ve všem jsme si podobné!

M Ó ne! Je mezi námi velký rozdíl! Nejsem ani hoden být ve vašich očích! Jsou tak něžné!

A A vaše jsou zase živé!

M Jste tak miloučkový! Jemňoučkový!

A Ano, ale ujišťuji vás, že i vám velmi sluší, když nejste úplně taková jako já. Ani bych nechtěla, abyste byla jiná. Jste dokonalá jiným způsobem. Vaše dokonalost nezastiňuje mou, a proto si ji kvůli mně uchovejte.

M Nezměním se ani o vlas. Navždy si svou dokonalost uchovám!

A Řekněte, kde jste byla, než jsem vás poznala?

M Ve vlastním světě! (*odvede nebo odnese ji*)¹²

Z povahy textu vyplývá, že dialog, kdy se poprvé spatří rozdílná pohlaví a začínají zkoumat rozdíly mezi sebou, nabízí výborný materiál k rozehrávání, k improvizaci, prozkoumávání různých řešení této kruciólní, skoro biblické situace.

V hodinách jsem dbala především o to, aby studenti měli dostatek času, klidu a intimity na to, najít radost ze svobody jednání. Nikdy nesměl vzniknout dojem, že „aranžujeme“ nebo že cokoliv fixujeme. Já sama jsem si jako pedagog na tomto cvičení dobře uvědomila vztah mezi mizanscénou a aranžmá. Mizanscénu chápu jako „grafické rozvržení“ vztahů postav na jevišti, tedy nejen postav vůči sobě navzájem, ale i vůči jevištním prvkům (zde jsme žádné jevištní prvky – například nábytek – ovšem neměli). Aranžmá chápu jako technický základ mizanscény. Herci tedy intuitivně hledali aranžmá, ve smyslu tematizovaného rozehrávání jevištních prvků, jak o tom píše profesor Vostrý v knize *Režie je umění*.¹³ Z hlediska hracího (jevištního) prostoru bylo základem najít aranžmá, z hlediska dramatického prostoru bylo důležité objevit mizanscénu. Mizanscéna se mi zdá aranžmá nadřazena, jako by byla spíše záležitostí režijní, a já jsem nechtěla „režijně“ příliš zasahovat. Sama jsem ale pocítila jako uspokojivé, když herci někdy došli k tak přesnému postavení v prostoru, že byly jasné

12 Pierre de Marivaux. *Spor*. Přeložila Hana Hájková. [Praha]: Divadlo ABC, 2002, s. 17–18

13 Jaroslav Vostrý. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001

čitelné vztahy mezi nimi, že v prostoru realizovali dramatickou situaci. Na takové ideální postavení (podle mého názoru realizaci mizanscény) jsem je vždy upozornila.

Dialogů jsem z celé hry vypreparovala asi pět nebo šest a trvala také na tom, že nebyly rozdány jednotlivé role. Všichni muži znali všechny mužské party a totéž všechny ženy. Situace se zkoušely na přeskáčku, role se prohazovaly. Hlavním požadavkem bylo navození tvůrčí svobody a pokud možno radosti z ní, ochoty investovat, vymýšlet, jednat, variovat, nabízet stále nová a nová řešení, zahazovat ta již prověřená. Vše se odehrávalo v prázdném prostoru učebny, bez jakýchkoliv rekvizit i bez mobiliáře učebny (tedy i stolu či židle). Vzhledem k tomu, že text z podstaty vybízí k velmi blízkému fyzickému kontaktu, museli jsme samozřejmě věnovat delší čas překonávání základních zábran, studu. Proto jsem nejdříve zkoušela s dvojicemi odděleně, ale postupně jsem skupinu zvětšovala až do konečného počtu šesti. Velkým přínosem pro skupinu pak bylo, po odbourání ostychu a získání sebevědomí, když se jednotlivé dvojice při práci sledovaly a poté se snažily na konci hodiny při společné rozpravě zachytit a pojmenovat zhlédnuté. Zrod nápadu a jeho rozvedení, zárodek konfliktu, zárodek situace a její vedení. Kolísání intenzity kontaktu partnerů. A případné zhavarování celého pokusu. Kladla jsem také od počátku důraz na to, aby i při improvizaci byla vždy vůle ke stavbě, ve smyslu průběhu. Tedy že situaci je nutno začít, rozehrát, řekněme několikrát variovat, stupňovat a dovést ke konci (v ideálním případě pak k významové pointě). A začít situaci novou. Zejména bezbřehé a násilné prodlužování pobytu v prostoru, kdy herec už nejedná účelně, za nějakým konkrétním cílem, které se samozřejmě z nedostatku invence občas vyskytlo, jasně pro přihlížející vytyčilo hranici mezi účelným a konkrétním jednáním a samoúčelem, planou exhibicí. A přineslo poznání, že tato exhibice – ať už z bezradnosti, či možná z pouhé radosti se předvádět – je pohříchu vždy nudná, otravná a zdoluhavá. Takto jsme pracovali prakticky celý semestr.

Asi čtrnáct dní před klauzurami se mi jevilo, že křivka fantazie a nasazení herců klesá směrem dolů. Zdálo se, že již byl tématem

i sami sebou unaveni, nedostavovala se další tvůrčí inspirace. Domluvila jsem se s jedním violoncellistou, posluchačem třetího ročníku HAMU, aby začal chodit do hodin. Vynikající muzikant, jenž měl zkušenost nejen s klasickým repertoárem, ale také s jazzem a improvizací (jam session), se napojil na dění v prostoru a improvizoval, „komentoval“ jednání herců na svůj nástroj.

Byl to impuls, který opět vynesl tvůrčí aktivitu herců směrem vzhůru. Herci se nechávali cellem vést, po určitém čase ale inspirování nabídnutou hudbou sami přebírali iniciativu a naopak vedli oni cello. V nejlepších okamžicích se dostávali na úroveň jakýchsi hudebních klaunů-improvizátorů, kteří vymýšleli na místě gagy, inspirování nabídkou cellisty, jemůž ale sami posílali svým jednáním impulzy pro další hru. Hrovost a hravost v praxi. Musím říci, že tento nápad korunoval v dobrém slova smyslu celé semestrální úsilí. Cellista s námi vystoupil i na klauzurách, kde střídal podle vlastního uvážení klasický repertoár (Sonáty pro violoncello od J. S. Bacha) a momentální improvizaci. Herci na něj byli již tak napojení, že ztratili obavu z neukotveného, nezafixovaného tvaru (nejobvyklejší úzkost z klauzur – „co tam budeme přede všemi dělat?!“), a celou asi čtyřicetiminutovou klauzuru v podstatě odimprovizovali za použití textů, které znali, přičemž někdy opakovali ta řešení, jež našli v hodinách, ale někdy se dokonce odvážili i nových nápadů, situací, variací, které byli schopni před publikem rozvést.

Bylo to jedno z cvičení, jež přineslo hercům nejvíce radosti, svobody a důvěry v sebe samé. Zároveň si prošli opakovaně a nenásilně repertoár základních pojmů – situace, jednání, konflikt. Přitom ovšem jednali a existovali zcela sami za sebe. Nehráli postavy.

Podle doc. Evy Kröschlové, kterou cituje prof. Jaroslav Vostrý, je *uvolnění* vždy spojeno s *pocitem svobody*: Svobodou či uvolněností myslí Kröschlová „jistou ‚kvalitu jednání‘ ([...] ‚aktivní existence‘), která se uplatňuje na všech stupních napětí. Tyto stupně pak přirovnává k dynamické škále, která se užívá v hudbě: pianissimo (pp), piano (p), mezzoforte (mf), forte (f), fortissimo (ff); nejde [...] samozřejmě o pouhou dynamiku hlasu nebo pohybu, ale právě

o kvalitu aktivity, která je záležitostí nejen fyzickou, ale především duševní.“¹⁴

Takto nalezený koncept metody výuky v prvním roce studia v podstatě opakuji s každým nově příchozím ročníkem, samozřejmě s různými obměnami. Tedy v prvním semestru nepřipouštím žádný dramatický text a věnuji se osobnostem herců, ovšem přitom probíráme jaksi mimoděk základní pojmy z herecké techniky. Chybí mi ovšem sparingpartner s erudiicí a intelektuální mocností typu profesora Horanského. Jsem tedy nucena repertoár probíraných pojmů poněkud „zeštíhlit“ směrem ke konkrétním pojmům z herecké techniky, jimž já sama řekněme rozumím.

Například v ročníku, který nastoupil na DAMU v roce 2013, jsem si rozvrhla první semestr na deset lekcí a formulovala program jako dílnu nazvanou řekněme Abeceda herectví. Každá hodina se dělila na dvě části: trocha teorie a rozpravy nad daným pojmem, především formou dialogu se skupinou, a poté demonstrace v prostoru, kde si mohli studenti vyzkoušet vše na vlastním těle při etudách souvisejících s tématem. Poté by se mělo porozumění pojmům prezentovat na jednoduchých situacích, převzatých z českých pohádek. Např. O kohoutkovi a slepičce, Kovář a smrt, Princezna a drak, O babě hladové apod. Minimum textu, pokud ano, spíše textová improvizace. Výsledkem měla být opět otevřená hodina, nikoliv *tvar*.

Generální hesla:

Sestup do *já*.

„Odsmogovat“ studenty od naivních představ o profesi a divadle.

Nastolení pracovní intimity ve skupině (přestat se stydět, otvírat se, věřit si).

Cílem je proces, nikoliv výsledek!

Jsme skupina tvořivých a tvořících lidí!

Poznat se!

Komunikovat!

Odvaha k sebevýdeji.

14 J. Vostrý. *Předpoklady hereckého projevu*, s. 14. Jaroslav Vostrý vychází ze stati Evy Kröschlové „Psychofyzické uvolnění a pracovní pojmy, které s ním souvisejí“, *Sborník DAMU*, Praha 1988

ABECEDA HERECTVÍ

Lekce 1

Úvodní rozprava – tedy jediná pouze vsedě. Témata: Jací jsou oni, jaké byly jejich motivace k tomu, stát se herci. Jaké divadlo se jim líbí. Co očekávají od školy. Co škola očekává od nich. Co čtou. Co viděli.

Jsmo na vysoké škole! Tedy budeme očekávat samostatnost, zodpovědnost, schopnost argumentace, lačnost po získávání poznatků nad rámec hodin. Nastavení základních etických pravidel při komunikaci a práci.

Lekce 2 a 3

Předpoklady kreativity.

Já v prostoru. Co znamenám. Čeho se bojím. Co neumím. Každý jsme originál. *Postoj!* Chci něco sdělit. Jak se to projevuje. Tělesné napětí. Povolnost. Pozornost. Schopnost zapnout energeticky i psychicky. Co je to divadelní zkouška. Co je to kreativita. Co je to hra, hravost, hrovost. Odvaha ke zkoumání krajních poloh. Strach z diváka. Umět variovat. Nabízet řešení. Přinášet. Proměňovat. Ptát se. Umět naslouchat.

Lekce 4

Jednání. Kdyby. Okolnosti. Konkrétnost. Věcnost. Aktivita. Záměrnost jednání. Napětí z jednání vyplývající. Jednání v situaci, čase a prostoru. Iluze o jednání. Jednání není tváření se.

Lekce 5

Dialog. Souhra. Improvizace. Příjem. Výdej. Dva na laně. „Táhnout“ téma. Ustoupit do pozadí. Inspirovat partnera. Nepodrážet partnera. Rytmus. Tempo. Navazování. Rychlost a razance myšlení těla i ducha.

Lekce 6

Totéž jako lekce 5, ale ve větší skupině. Kolektiv. Etika ve skupině. Orchestrace.

Lekce 7 a 8

Situace. Proměna v čase a prostoru. Nutnost volby. Jednání z toho vyplývající. Kvalita situace. Stavba situace! Fáze! Stimulace jednání v situaci.

Lekce 9

Konflikt. Emoce. Emocionalita. Afekt. Tělesné proměny při afektu. Napětí, uvolnění. Kontrola afektu. Křeč. Ztráta kontroly. Hysterie. Odstínění afektů – škála.

Lekce 10

Prostorová a herecká představivost. Fantazie! Metafora.

Na rozdíl od profesora Horanského jsem v základní desítce vynechala pojem *slovo*. Tomu se pak věnuji při objeovávání Shakespeara celý semestr, jak popisují v kapitole *Vesmír jménem Shakespeare*.

Musím říci, že jsem tentokrát u tohoto ročníku ve druhé fázi práce neuspěla s navrhovaným materiálem. Studenti na témata pohádek neslyšeli, nebyli jimi nijak inspirováni. Při samostatné práci upadali do popisného realismu. Nedokázali se od něho odpoutat a překročit hranici směrem k magii, absurditě, surrealismu, metaforičnosti, humoru, které motivy pohádek nabízejí. Přes mé úpěnlivé snahy otevřít jim způsob přemýšlení tímto směrem setrvali opakovaně v těžkopádné ilustrativnosti hraničící s pseudorealismem televizních seriálů. Fantazie, hravost, svoboda se nekonal. Ve snaze zachránit situaci jsem tedy předčasně hledala text, na němž by si mohli osvojit probíranou problematiku. A přitom zůstali pokud možno sami sebou (paralela k materiálu z Marivauxe). Tentokrát jsem vybrala upravený dialog milenců ze hry Pavla Landovského *Hodinový hoteliér*. Já jsem to ovšem považovala za svou prohru, neboť jsme zradili základní počáteční premisu – nedopustit se ani náznakem dojmu výsledku. Klauzury jsme odvedli v obligátní podobě prezentace úryvků, kdy herci měli jistou volnost v jednání v situacích, nebylo tedy vše pevně zafixované, nicméně k osvětlení metody myslím nedošlo.

Rok dva – Já je někdo jiný

Čím jsem starší, tím více jsem směrem ke svému povolání skeptičtější. Mne totiž už unavuje být pořád někým jiným. Já v podstatě chci být už jenom sama sebou.

(HEREČKA ZDENA HADRBOLCOVÁ V ROZHOVORU PRO LIDOVÉ NOVINY.)

Torcov: Zavřeš jedno oko a hned jsi jednooká.

(K. S. STANISLAVSKIJ: MOJE VÝCHOVA K HERECTVÍ, DÍL 2, KAPITOLA CHARAKTERIZACE.)

Na mystérium, jako je vznik postavy, je stěžší nějaká receptura či technologie. Jsou jen plaché a jemné inspirace, které vybízejí ke směru. Jedna bytost z autorovy imaginace se má spojit s živou hercovou. Poskytnou si navzájem transfúzi. Proces trýznivý, tajemný, bláznivý.

(MILOŠ HORANSKÝ: MALÝ MANUÁL NA CESTU ZA POSTAVOU.)

Nejde o absolutní, mystické splnutí s postavou, o „zázračnou inkarnaci“. Herec postavu v pravém smyslu slova nerealizuje, neuskutečňuje – představuje, reprezentuje ji pouze. Herec se mění, ale nemůže se změnit. Mění se službou postavě, tím, že bere její záměry za své. Zůstává sám sebou, ale dělá, provádí něco zvláštního: HRAJE Hamleta. Jestliže ho HRAJE, není jím, nezměnil se v něho. Vtip je v onom „mění se“. [...] Jde nám o schopnost přetvořit se v postavu, ale neztratit se v ní. [...]

Herec by se nikdy neměl pokoušet hrát celou figuru. Tu „zahraje“ sled jejích činů a vývoj děje.

(OTOMAR KREJČA – DIVADLO JSOU HERCI.)

Mladý herec stojí před úhelným kamenem tohoto zvláštního povolání. Být, stávat se někým jiným. Zobrazit dramatickou postavu

nejen vnějškově, ale především zobrazit její psychiku, její emoce, její myšlení. A interpretovat její téma. Na začátku jsem většinou zadala k samostatnému studiu postupně následující knihy, pojednávající o hereckých technikách anebo tyto techniky komentující a rozvíjející: Stanislavskij: *Moje výchova k herectví*,¹⁵ Radovan Lukavský: *Stanislavského metoda herecké práce*,¹⁶ Michail Čechov: *O herecké technice*,¹⁷ Declan Donnellan: *Herec a jeho cíl*,¹⁸ Otomar Krejča: *Divadlo jsou herci*,¹⁹ Miloš Horanský: *Malý manuál na cestu za postavou*.²⁰ Na studium každé knihy jsem ponechala určité časové období, zhruba tři týdny. Poté jsem zadala v hodině studentům krátký test, který měl ověřit, zda knihu vůbec četli a jak vybraným pojmům porozuměli. Následovat měla praktická cvičení, kde bychom si teoretické pojmy demonstrovali v prostoru.

Bylo pro mne velkým překvapením, jak obtížným se úkol ukázal být. Domnívala jsem se, že to bude otázka dvou měsíců, nicméně například v posledním mnou vedeném hereckém ročníku se úkol roztáhl skoro na celý rok. Studenti nebyli schopni texty jednak vůbec přečíst, a pokud ano, nerozuměli jim, vnímali je jako cosi zcela odtažitého, nezajímavého a nudného. První srážka s teorií nedopadla vůbec dobře a dodnes si nejsem jistá, co si z toho studenti vlastně odnesli. Já sama jsem absolvovala DAMU v letech 1978–1982, kdy byl program výuky striktně dodržován ve všech ročnících stejně, a to tak, že se učila „metoda Stanislavského“. Po léta ji formou etud zaměřených na fyzické jednání učil doc. Leo Spáčil, který byl v tomto

15 Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Přeložil Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946; Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování. Deník žáka*. Přeložila Amalie Šoršová. Praha: Orbis, 1954

16 Radovan Lukavský. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978

17 Michail Čechov. *Hercova cesta. O herecké technice*. Přeložila a úvodní studii o životě a díle Michaila Čechova napsala Zoja Oubramová. Praha: KANT, 2017

18 Declan Donnellan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007

19 Helena Glancová – Karel Kraus. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění, 2011

20 Miloš Horanský. *Malý manuál na cestu za postavou*. Rukopis ve vlastnictví autorky

oboru svého druhu pedagogickou legendou. A musím říci, že měl metodu, pokud to mohu ze vzpomínek posoudit, zřejmě výborně rozpracovanou, zbavenou nesmyslných nánosů. Byla to skutečně ucelená metodika výchovy herce, i když pochopitelně naprosto jednostranná. Nicméně určité principy jsou evidentně platné dodnes, ostatně je známo, že na amerických hereckých školách z této metody stále vycházejí. Byla jsem si tedy nucena postavit sama jakýsi svůj minimanuál, s jehož pomocí bych herce vedla. Nejvíce jsem při tom čerpala z knihy *Předpoklady hereckého projevu* profesora Vostřého, ze které zde také cituji, a pak ze Stanislavského a Michaila Čechova, Declana Donnellana, Krejči, Horanského. A samozřejmě ze své osobní zkušenosti.

Vnější charakterizace postavy

Umění charakterizovat je samozřejmě spojeno především se schopností nápodoby. A schopnost nápodoby je především spojena se schopností umět pozorovat. Pozorovat chování reálných lidí, ale i zvířat, obrazů. A vypožorované selektovat. Vybírat, třídit, uspořádávat. Nebo se vydat cestou představ a fantazie. Modelovat charakteristiku jaksi zevnitř sebe. Tímto tématem jsme strávili v hodinách poměrně mnoho času jak debatami, tak především praktickými cvičeními. Uvádím pro příklad alespoň některá z nich:

- Pokusit se například u spolužáků odpozorovat a poté předvést charakteristická gesta, způsob mluvy (kadence, řečové vady, barva hlasu), rytmus chůze.
- Pokusit se odpozorovat a poté předvést známé osobnosti (například politiky).
- Hyperbolizovat jednotlivé znaky, vyhnat je až ke karikatuře. Uvědomit si rozdíl mezi zobrazovanou postavou a její karikaturou. Karikovat za účelem komického efektu.
- Hyperbolizovat za účelem vzbuzení strachu (například u dítěte).

- Stylizovat lidi jako jednotlivá zvířata. Žena slepice, muž pták, žena kočka, had atd.
- Pokusit se osvojit si určitou charakteristiku řečovou či pohybovou nebo obojí a chvíli v ní setrvávat. Vyjít s ní na ulici, do kavárny.
- Vymyslet si ve své fantazii určité charakterizační znaky a ty pak předvést. Ostatní hádají, o co nebo koho asi jde. Tedy něco, co Michail Čechov nazývá imaginárním tělem.
- Kombinovat v charakterizaci odpozorované a vytvořené ve vlastní představitosti. (Důležitá poznámka Michaila Čechova: „[S]chopnost pozorovat je ostřejší, když přesně víte, co hledáte.“²¹)
- Zobrazení tělesných deformací. Jaký vliv mají tyto deformace na temporytmus pohybu.
- Zvyšování a snižování tělesného napětí (nafukování a vyfukování).
- Cvičení ve dvojici: manipulace s partnerem v přepětí, s vypuštěným, bezvládným.
- Pokusit se (vyžaduje přípravu) proměnit natolik, že mne nepoznají ani spolužáci na chodbě atd.
- Strídat tempo a rytmus tělesného projevu: rychlá staccatová chůze, pomalá širokorozchodná chůze. Co to může vypovídat o člověku, postavě a jejím emocionálním rozpoložení.
- Zvolit si krátký text (monolog) a pozorovat, jak se v závislosti na zvolených charakterizačních prvcích mění jeho vyznění, obsah.

U všech těchto cvičení, která studenti vesměs pokládali za zábavná, bavila je, bylo důležité je přesvědčit, že nestačí pouhý prvotní nápad. Že provedení vyžaduje poměrně velké soustředění, píli, a hlavně čas. Zabývat se například ve zkušebně hledáním určitého druhu chůze, prozkoumávat možnosti plasticity svého těla, to

21 Michail Čechov. *Hercova cesta. O herecké technice*. Přeložila a úvodní studii o životě a díle Michaila Čechova napsala Zoja Oubramová. Praha: KANT, 2017, s. 187

skoro hraničí s taneční choreografií. Skicovat, doslova se sochařským zaujetím modelovat své tělo. Častým námětem debaty bylo, zda je vhodné používat zrcadlo či nahrávání na videotechniku. Možnost kontroly a korekce.

Samozřejmě že jsem používala i cvičení popsaná v knize Mi-chaila Čechova *O herecké technice* (kapitoly 1–5).

Vnitřní život postavy

Musím říci, že jde o nejobtížnější pasáž na výklad, porozumění. Donutila jsem tentokrát skupinu zcela bez pardonu, aby si nejdříve přečetla kapitoly sedm, osm a devět – *Části a úkoly*, *Emocionální paměť* a *Pocit pravdy a víra* – ve Stanislavského knize *Moje výchova k herectví*, a to v původní verzi, tedy nikoliv v interpretaci profesora Lukavského. S překvapením jsem konstatovala, že herci, zdálo se, mnohem více rozuměli přečtenému. Myslím, že zdánlivě naivně návodný a možná místy i trochu úsměvný a „starobylý“ způsob, jakým je výklad veden (žáci pokládají učiteli Torcovovi elementární otázky a on na ně trpělivě odpovídá), byl pro ně nakonec schůdněji pochopitelný. Sami totiž měli tendence klást otázky skoro identické, řekněme prvoplánové, ale zároveň mířící k podstatě problému. Otázky jako: Podlouvám tedy při zobrazování emocí dramatické postavy svoje emoce, svoje reakce, které si vybavuji z emocionální paměti? Těch však mám přece konečný počet? Jak mám zobrazit emocionální stav postavy v situaci, kterou jsem já sám nikdy neprožil? atd. – byly na denním pořádku. Naprosto identické otázky se objevují i u Stanislavského v kapitole *Emocionální paměť*:

„– Jakže? – nechápal Govorkov. – Do všech rolí, račte vědět: do Hamleta, do Arkašky i Nešťastlivceva, do Chleba i Cukru z ‚Modrého ptáka‘, máme, dovolu, vložít tytéž vlastní pocity?“

Torcov odpovídá: „Roli lze pochopit, vžít se do ní, postavit se na její místo a začít jednat stejně jako přetělesňovaná postava. Toto tvůrčí jednání vyvolá i v herci samém prožitky, roli analogické.

Ale tyto prožitky nenáleží zobrazované postavě jako básnickému výtvaru, ale herci samému. Ať sníte, o čem chcete, ať cokoliv prožíváte ve skutečnosti nebo v představivosti, zůstaňte vždy sami sebou. [...] Zavrhneš-li sama sebe, nikam nedojdeš. [...] Ztráta sama sebe nadchází v tom okamžiku, v němž končí prožívání a začíná šarže. [...]

– Jakže, pochopte, celý život hrát sebe sama! – žasl Govorkov.

– Právě. – navázal na to Torcov. – Vždy a stále hrát na scéně jenom sebe sama, ale v různých sestavách a kombinacích, v daných okolnostech, vypěstovaných v sobě pro roli, přetavených v kadlubu vlastních emocionálních vzpomínek. To je nejlepší a jedinečný materiál pro niternou tvůrčí práci. Pracujte s ním a nepočítejte s vypůjčováním si u jiných.“²²

Jako by se kruh uzavíral. Začali jsme Sestupem do *já* a nyní, v touze ztvárnit kohosi jiného, vracíme se obloukem zase sami k sobě. Musím poctivě říci, že jsem se mnohdy v hodinách notně zapotila, protože bohužel nejsem Torcov, který měl na každou otázku vyčerpávající odpověď. Jako vynikající zdroj poučení pro práci herce na postavě bych uvedla a vždy doporučila knihu profesora J. Vostrého *O hercích a herectví*. Bylo by pošetilé uvádět zde nějaké jednotlivé citáty, protože inspirací a často záchranou při zodpovídání dotazů mi byla celá kniha. Vzhledem k tomu, že jsme se v jednom semestru pak také věnovali Brechtovi, kdy náhle jako by všechny poznatky dosud objevené přestaly platit, uvádím jen jeden:

„Herecký způsob vytváření postavy založený na vyobrazení charakteru, ze kterého je každý jednotlivý projev postavy odvozený, můžeme nazvat *deduktivním*; naproti tomu vytváření postavy z jednání v konkrétních situacích, které se posléze spojí v souvislou linii, lze označit za *induktivní*. O způsobu v *podstatě induktivním* se dá podle K. Rüllickeové-Weilerové mluvit také u Brechta. Brecht považuje za účelné, *„když se herec seznamuje s hrou a s rolí zcela prakticky a všechno se dovídá při provádění*

22 Konstantin Sergejevič Stanislavskij, *Moje výchova k herectví. Z deníku hereckého adepta*. Přeložil Josef Hulák. Praha: Orbis, 1946, s. 271–272

Pak je všechno objeveno při vytváření postavy a to má do sebe cosi hledačského. Starost o to, čemu se říká jednota postavy, je v takovém případě podružná. Brechtovi přímo záleží na tom, aby skoky ve vývoji nebyly *zatušovány, odbočky odříznuty a rozpory »vyřešeny«, tj. uhlazeny*.²³ I u něho je patrný vliv montážního principu, příznačného pro 20. století. Proslulosti nabyl jeho výrok *„Nebudujeme figury, které bychom vrhali do fabule, nýbrž budujeme fabuli“*. Jednání se tímto způsobem staví do protikladu k apriorně dané podobě postavy.²³

Herec a analýza textu z hlediska postavy

Další nepřekročitelná a nutná dovednost, již by si měl začínající herec osvojit.

Zde jsem opět otevřela téma rozpravou nad desátou kapitolou knihy Michaila Čechova *O herecké technice*. Kromě technických návrhů a postupů, jak se zmocňovat role při studiu textu, tam Michail Čechov dochází k univerzálnímu poznání a tím je termín interpretace. Čechov tvrdí, že hlavním interpretem díla je nakonec publikum. Rozumím tomu v tom smyslu, že onen zázrak divadla se uděje vždy v setkání živých lidí na jevišti, kteří cosi vysílají, a živých lidí v hledišti, kteří to přijímají a nějak na to reagují. Nicméně každý herec je také interpretem své postavy, zobrazuje její téma, tematizuje ji. Zobrazuje ji vnějškově (charakterizuje ji), ale především postihuje její myšlení, její vnitřní ustrojení, povahové vlastnosti. Pro to musí hledat stopy především v textu, ale nejen tam. Samozřejmě první a základní informaci v tomto smyslu je vyložení podtextu. Schopnost odečíst informace o své postavě z replik nebo jednání ostatních figur. Schopnost převést repliky od literatury k jednání, umět hledat v textu motivy pro jednání. Inspirací mi zde byl opět esej profesora Horanského

23 Jaroslav Vostrý. *O hercích a herectví*. Praha: KANT, 2014, s. 173

Malý manuál na cestu za postavou plus Menší dovětek k malému manuálu. Dovoluji si ocitovat pár hesel:

„Předlož postavě test o mnoha otázkách a odpovídej za ni.

Slovo (text postavy) je do zvuku oblečená myšlenka, smysl, důvod, záměr. Ale též citoslovcem, výdejem emocí. Pazvuk místo slova. Hledej ke slovům synonyma. Doplň text slovem tam, kde má autor pár teček, nebo tam, kde se píše ticho, pauzy, postava přemýšlí a podobně. Slovo, text sám neokrašluj, hraj si s tempem, rytmem, uděluj textu jiné a jiné tempo, jiný a jiný rytmus. Nezdob text žádnými ornamenty ani parazitními pomocnými slovíčky. Slovo je krásné i nahé. Slovo je jednotka myšlení. A emocionality. Slovo sděluje, ale je též zvukomalebné. Omylem je se domnívat, že text je všemocný. Ne, text je v přízemí. Zatímco v patrech jsou další elementy. Studuj, jak postava ‚myslí‘ v jazyku. Řeč – verbální tvar postavy, nejde jen o techniku mluvy, ale NUTNOST mluvit jako postava. Kdo se nechce účastnit, nemá co říci.“²⁴

V podstatě podobně přemýšlí o práci na postavě nad textem také Otomar Krejča. Cituji z knihy *Divadlo jsou herci*:

„Nejúrodnější je sám proces tázání, vnořování, reflektování, hledání... a bezprostřední odraz toho procesu v celé hercově senzibilitě a motorice. Jde o takové odpovědi, které zanechají v herci otisk, stopu, vzbudí jeho aktivitu, dotknou se ho.“

V téže knize dává Krejča praktický návod, jak postupovat při analýze textu:

„(Racek:) Proč je Máša nešťastná? Co si o jejím smutku myslí Medvěděnko? A proč chce, aby si to Máša spočítala (*Jen si to spočítejte...*)? Líbí se mu černá barva (*Že vy pořád chodíte v černém*)? – Proč je pro Dorna *odporné*, že Máša šnupe? Proč na to Máša neodpoví? Proč neběží hledat tabatěrku, kterou Dorn ‚hodil do křoví‘? Co se děje v předepsané pauze? Proč Dorn neodejde a proč říká *Musíme jít*? Proč ho Máša tak úsečně (*Počkajte!*) zadrží?“²⁵ Atd. atd.

24 Miloš Horanský. *Dodatek k malému manuálu*. Rukopis ve vlastnictví autorky

25 Helena Glancová – Karel Kraus. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 63–64

Metoda zpochybňování textu, to znamená nebrat text mechanicky jako předem danou věc, ale naopak s ním polemizovat, hledat v něm tajemství, zdá se mi nejlepší cesta k tomu, jak si ho osvojit do té míry, že je pak herci vodítkem při práci na postavě.

Práce na postavě

Thomasina Coverlyová:

Kdybyste... dokázal zastavit každíčký atom v jeho postavení a směru... a kdyby vaše mysl dokázala obsáhnout všechny takto pozastavené děje... a kdybyste... kdybyste... byl skutečně... skutečně dobrý znalec algebry... mohl byste napsat vzorec pro veškerou budoucnost [...].

(TOM STOPPARD: ARKÁDIE.)

Za dvacet let pedagogické praxe jsem pochopitelně pomáhala studentům při studiu mnoha dramatických postav napříč literárními žánry. Jako konkrétní příklad bych uvedla práci na postavě Thomasiny Coverlyové ze hry Toma Stopparda *Arkádie*.²⁶ Důvodem je dvojí obtížnost, na kterou studentka, v tomto případě Tereza Terberová, při studiu postavy narazila.

Stoppardova hra je text nesmírně komplikovaný především formálně. V prvním plánu jde o detektivní hádanku, psanou stylem intelektuální konverzační komedie, ovšem s nesmírně složitou a autorem propracovanou vnitřní strukturou, jež vyústí ve filozofické poselství. Hra pracuje se dvěma odlišnými časovými pásmy (počátek 19. století a současnost), která se ale na přeskáčku odehrávají v jednom místě – venkovském šlechtickém sídle v Derbyshiru v Anglii. V závěru se bez ohledu na jednotu místa a času obě pásma protnou. Postupně odhalovaná tajemství textu vystupují ze zdánlivě zcela nesouvisejících oblastí lidského

26 Tom Stoppard. *Arkádie*. Přeložil Jaroslav Kořán. Praha: Národní divadlo, 2006; citovaný úryvek ze strany 103

bádání – problematika architektury anglických zahrad v 18. století, literární bádání o anglických básnících, zejména o lordu Byronovi, a poslední současné poznatky o matematice a fyzice. Stopy, jež vedou k rozuzlení příběhu, ale také k pochopení motivů jednání postav, jsou rafinovaně naklady v textu jako pasti a je velice obtížné je odkrýt. Herec je nucen se vyrovnat s pojmy jako iterace, fraktál, determinismus, druhá věta termodynamická, ovšem také s množstvím narážek, jež odkazují ke kulturologii, historii, dějinám literatury, umění, k filozofii apod. K dovršení obtížnosti je potřeba pochopit velmi suchý, anglický styl a z něho vyplývající humor, který postavy hojně užívají. Proklestit se takovým textem je úkol hodný zkušeného profesionála. Neznám druhý text tak obtížný na analýzu jako tenhle.

Druhou obtíží je postava samotné Thomasiny. Na počátku hry je postavě třináct let, žije v roce 1809. Herečka tedy musí vytvořit věrohodnou studii dítěte, zároveň je ovšem toto dítě patrně geniální, možná mírně autistická matematická, jež předpoví zákony termodynamiky, objevené zhruba o sto let později. Nutnost charakterizovat postavu zevnějšku jako dítě na prahu dospívání a zároveň ji vybavit inteligencí, myšlením na pokraji geniality je pro začínající herečku opravdu řečneme výzvou.

Na první čtené zkoušce nebyli herci schopni text vůbec po smyslu a logicky přečíst, o možnosti porozumět alespoň základní dějové konstrukci nemluvě. Textem jsme se tedy doslova brodili během několika zkoušek u stolu. K porozumění jednotlivým oblastem jsme si přizvali i kompetentní osoby, například filozofa Miroslava Petříčka nebo studenta matematicko-fyzikální fakulty. Postupně studenti zažívali opojení z toho, že původně zcela nerosozumitelný text, který je nejdřív vůbec nebavil, se před nimi začal rozestupovat a vydávat svá tajemství. Začal je uchvacovat, inspirovat, vzrušovat. Počínali chápat jeho humor, a co bylo hlavní, dokázali už z textu vyčíst motivace jednání postav, vzájemné vztahy a selektovat jednotlivé situace. Paradoxně, čím byla obtíž na počátku práce větší, tím větší závrať se jich v průběhu práce zmocňovala.

Když jsme ukončili první fázi, tedy analýzu textu, dala jsem hercům asi týden studijní volno, v němž měli zvládnout texty svých postav z paměti. Bylo jasné, že v tomto typu dramatické literatury nelze jevištní situace stavět bez znalosti textu, tedy jeho improvizováním. Byl to další oříšek na cestě za postavou, neboť všechny postavy mluví velmi komplikovaně, stavba vět je značně specifická a pro každou z postav charakterotvorná. A co bylo zcela nové – pokud se herci nenaučili text naprosto přesně, při zachování všech fines interpunkce, nedokázali pak předat správný obsah, způsob myšlení, a zejména specifický anglosaský humor. Konkrétně postava Thomasiny mluví jednak v bohatě rozvinutých souvětích, která neodpovídají věku figury, zato jsou důsledně logická a vždy vypointovaná. Občas pak mívá jakési stavy „vytržení“, kdy její myšlení je rychlejší než schopnost artikulace. Postava se „zalyká“ obrazy tryskajícími z hlubin fantazie. Pak se stavba její řeči bortí a mluvní proud je přetržitý, text je často přerušován třemi tečkami.

Když jsme při rozboru textu měli přednášku studenta matematicko-fyzikální fakulty na téma pro nás celkem nesrozumitelných pojmů z jeho oboru objevujících se ve hře, použil příměr, že Einstein si při formulování teorie relativity mimo jiné intenzivně *představoval*, že klouže na světelném paprsku. Jakkoliv je možná toto tvrzení pochybné a neověřené, zdálo se nám, že dosvědčuje, že matematika a představitost (fantazie) spolu velmi úzce souvisejí. A náhle se nám to hodilo jako inspirace. Třetí rovinou jsou pak věty, kdy se Thomasina vyjadřuje naopak zcela adekvátně svému věku. Jednoduché, zvědavé otázky, často dětsky umanuté, provokativní a repetitivní. Herečka si tedy musela jednotlivé způsoby mluvního projevu postavy vyhledat, označit a rozhodnout se, jaký mají vliv na jednání postavy v té které situaci.

Poté, co se herci naučili text nazpaměť, jsme znovu u stolu, tentokrát už bez opory psaného textu, trénovali tempo a rytmus mluvního projevu postav, zejména s ohledem na pointování, nava-
zování na partnera bez zbytečných psychologických oslíků můstků (stereotypní pauzování před a po každé replice – tedy předstírání psychologického procesu), rychlost myšlení.

Do prostoru jsme pak tedy vstupovali po fázi jakési preparace, jež trvala možná více než jeden plný měsíc práce. Herečka začala zkoušet postavu od představy malé holčičky, kterou si vytvořila ve své fantazii a sama si ji pro sebe popsal. Přinesla si na zkoušení ploché dětské botičky-balerínky a trvala na tom, že si stáhne prsa pevným pásem. Strídala v nácrtech kostýmu krátké dětské sukýnky s klukovskými mikinami s kapucí, do které si schovávala obličej (dětský stud) a opět z ní vykukovala. Při zkoušení dialogů s učitelem Septimem si vymýšlela různé činnosti související s dětským chováním (malování křídami, hra s různými předměty). Na jevišti se snažila vtělit do jednání postavy jistou roztržitost, typickou pro dítě, ale zároveň pro myšlení této postavy. Strihy v emocionálnosti. Holčička se rozpláče, ale náhle je její pozornost třeba i náhodným impulzem (moucha) odlákána jinam a na pláč ihned zapomene. Tato jistá tékavost jednání působila hravě i roztomile. Hezký detail byl, když si na jedné zkoušce malovala na stole křídami a zároveň špicovala uši, aby zachytila cosi z hovoru dospělých, co by neměla slyšet. Tahy křídou se zastavovaly a zase zrychlovaly podle míry zájmu, který měla o hovor ostatních postav v situaci. A poté, když je vykázána matkou do svého pokoje, s dětskou vzpurností křídou rozhází po celém prostoru – dítě zlobí. Cenné bylo, že si herečka dobře uvědomovala, že nesmí sklouznout ke karikatuře dítěte nebo k podbízivému řešení (přehnaná roztomilost, „mrckování“), což mnohdy samozřejmě na zkouškách neudržela, tím lépe si to pak ale uhlídala. Postupně se jí dařilo stávat se Thomasinou. Vyvrcholením zápasu o ztvárnění postavy pak byl monolog, jehož úryvek uvádím v začátku této kapitoly. Je to ona pasáž, kdy dítě náhle uvažuje jako génius. Snažily jsme si navodit na zkoušce představu, že holčičce „praská hlava“. Z hlavy jí vylétují myšlenky jako světlice a zhmotňují se v prostoru a ona se je snaží rukama pochyťat. Zkoušely jsme to v mnoha tempech, rytmech, někdy běhala zběsile po prostoru, někdy stála na místě se zavřenýma očima a rukama lapala kolem sebe do vzduchu. Když byla dostatečně koncentrovaná, navozovala iluzi jakéhosi extatického stavu. Krásným momentem bylo rozhodnutí herečky,

kdy dospívající Thomasina chce, aby ji učitel Septimus, do něhož je dětsky zamilována a zároveň žárlí na jeho milostné escapády s dospělou ženou, políbil. Herečka sehrála etudu, kdy ve zmatku přinese lodičky na podpatku, které si před učitelem nazuje místo dětských balerínek jako důkaz své ženské vyspělosti. Přesná jevištní metafora převedená do účelného jednání postavy.

Musím říci, že s Thomasinou Coverlyovou jsem zažívala – zejména díky mimořádné investici talentované mladé herečky Terezy Terberové – zrod divadelního zázraku. A bylo to pro mne také jedno z největších pedagogických poučení, jak postupovat při vedení studenta k „převtělení“ do postavy. Nejvzácnějšími okamžiky na divadelní zkoušce jsou momenty, kdy je proces tvorby harmonický, lehký a samozřejmý. Myslím, že u Stanislavského se tato svatá chvíle nazývá tvůrčí stav.



Vesmír jménem Shakespeare

The rest is Silence. Zbývá už jen ticho.

(WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET, PÁTÉ DĚJSTVÍ, DRUHÝ VÝSTUP.)

*Tajemství je nezměrné,
naše odkryvačská práce nepatrná,
zahrávající, ano zločinná –
Ale tajemství je nezměrné, a je-li vyrabováno zde,
ihned se vystěhuje jinam
a zas tam nastaví platinovou ruku
budto k utěti katu,
nebo k políbení světci.*

(IVAN DIVIŠ: TAJEMSTVÍ, ZE SBÍRKY SURSUM.)

Během dvacetiletého pedagogického působení na DAMU jsem postupně učila celkem v pěti po sobě jdoucích hereckých ročnících a pokaždé bylo součástí výuky setkání s Williamem Shakespearem. Jako první důvod, proč tento velký dramatik nemohl být pominut, byla vždy uváděna skutečnost, že absolventi se budou s tímto typem dramatiky v praxi bezesporu potkávat, neb je na českých jevištích hojně inscenována, a to napříč všemi typy divadel. Od velkých repertoárových domů až po divadla alternativní. Herec by tedy měl být alespoň základně vybaven na tuto specifickou disciplínu.

S postupem let chápu výlet do světa Williama Shakespeara nejen jako pouhou profesní hereckou nutnost, ale spíše jako zásadní milník na cestě mladého umělce. V shakespeareovském textu narazí herec na nespočet pojmů, okolností, událostí, znaků,

jež mu osvětlí cestu pro studium jiných dramatických děl. I co se týče herecké techniky, je interpretace shakespearovských postav problém natolik komplikovaný a mnohvrstevnatý, že během pokusů o tuto interpretaci otevře adept herectví dveře do mnoha komnat. V prvních pedagogických pokusech o přiblížení světa Shakespeara jsem postupovala celkem obligátní metodou. Vážným rozhodnutím je, zda zvolit spíše tragédie, nebo komedie. Pokud se zvolí komedie, zdá se to méně rizikové. Postavy milenců z komedií jsou mladým lidem tematicky pochopitelnější, bližší, bonusem navíc je slovní humor. U tragédií ovšem na druhé straně může mladý herec zkusit skutečně výlet do světů, k jejichž ztvárnění nemá vesměs ve svém dosavadním životě žádný materiál (velké, psychologicky komplikované zločinecké postavy – Macbeth, Richard III., Lady Macbeth atd.). To vše je samozřejmě ještě znesnadněno veršem, tedy zcela umělou řečí, kterou postavy hovoří v hraničních hnutích mysli, kterou jednájí v mnohdy excesivních, vyhrocených situacích (vraždy atd.).

Romeo a Julie

Jako svou první práci na Shakespearovi jsem zvolila *Romea a Julii*, přičemž jsem však měla ambici dovést semestrální práci k jakému-si tvaru, to znamená, že mi nešlo pouze o jednotlivé úryvky, nýbrž o uvedení do podstaty hry. O komplexnější vhled do autora. Od začátku jsem cítila, že Shakespeara je potřeba vykládat neosekaně, nevypreparovaně. Každá hra tvoří samostatný svět, v němž se sráží mnoho motivů, paradoxů, protimluvů, každá hra je opravdu malým vesmírem. Hra *Romeo a Julie* se mi zdála ideální z toho důvodu, že v sobě obsahuje jak hravost, humor, a především téma lásky, mladým lidem blízké, tak ale pak ve druhé půlce téma vraždy, smrti, oběti. Zároveň je to hra formálně nesmírně propracovaná, kde se dají dobře demonstrovat jednotlivá specifika textu – nerýmovaný i rýmovaný blankvers, sonet, próza.

V úvodu věnuji vždy, a to jsem nezměnila dodnes, poměrně dlouhou dobu formálnímu rozboru verše. Osobně považuji za nejdůležitější to, aby herci od začátku chápali, že se ocitají ve světě umělé řeči, která má nějaké nepřekročitelné zákonitosti. Je to podle mne vstupní brána k myšlení o postavách, situacích a motivech hry. Ale také návod ke stylu hraní. Herci by měli pochopit, že není možná žádná přibližnost, pseudopsychologická rozmazanost, lenost myšlení i řeči, zneužívání pauz, na českém jevišti velmi časté, a zejména v Shakespearovi pro mne zcela nesnesitelné. Zkrátka, že jsou nějakým způsobem „rozdány noty“. Herci jsou předem základně formálně omezeni (že toto omezení může být posléze naopak svobodou, na to v lepším případě přijdou sami). Studenty rozbor verše pohřbíchu většinou moc nebaví, nejsou schopni si zapamatovat jednotlivé pojmy (stopa, jamb, daktyl, cézura, mužské a ženské zakončení, forma sonetu, rým atd.). S jejich nechutí vždy statečně bojuji a trvám na tom, aby si alespoň kousek textu rozčlenili na jednotlivé stopy a uvědomili si strukturu verše (jednoslabičná slova na začátcích řádků umožňují jambický „start“, víceslabičná slova nebo předložky znamenají jakési „poruchy“ v jambickém metru, neboť si vynutí daktyl). Snažím se dosáhnout toho, aby měli zážitek z rytmu textu. Realizujeme například rytmickou osnovu bez použití slov, pouze na citoslovce (padampadam atd.), měníme tempo, a zejména cvičíme navazování, dělíme text mezi více osob. Snažím se, aby se jim blankvers dostal do těla. Ne nadarmo je blankvers podobný rytmu tlukotu lidského srdce. Zdánlivě otravné podtrhávání stop ve verši vede například k pochopení zvukové kvality víceslabičných slov, jež mají nezkušené herci tendenci „sešumlovávat“. Hlavně u slov, kde je shluk souhlásek, například když Mercurio říká v překladu E. A. Saudka „puchýřky na nich trestá za mlsnotu“²⁷, zjistí herec, že slovo *mlsnota* je tříslabičné a že musí takové slovo zvukově realizovat v patřičné kvalitě.

27 William Shakespeare. *Tragedie I.* Přeložil Erik Adolf Saudek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 34

Úskalím těchto cvičení je, že herci si mohou metrum zmechanizovat a interpretují pak text bez ohledu na obsah (kolovrátkový přednes, kdy herec je nesen pouze vzestupností jambického verše a přestává vnímat, co říká). Proto občas vysadíme cvičení na metrum a zabýváme se pouze obsahem slov. U komplikovaných básnických obrazů nebo slovních hříček se snažíme říci obsah jinými, vlastními slovy. Technickou obtíží bývá především také dech. Například v Merkuciově monologu o královně Mab je popis kočárku královny roztažený v jedné větě na osm řádek. Herec musí vědět, jak hospodařit s nádechy, kdy je udělat tak, aby neohrozil logiku a srozumitelnost básnického obrazu, často již tak dosti složitého. V této fázi práce vždy spolupracuji s pedagožkami hlasové výchovy (MgA. Regina Szymiková, MgA. Eva Spoustová, MgA. Zdeňka Sajfertová), které jsou mi velkou oporou a inspirací.

Výborným materiálem pro práci s veršem je srovnání několika překladů. Nemohu se pochopitelně věnovat fenoménu české překladatelské školy Shakespeara dostatečně obsáhle, nicméně vždy upozorním studenty na nuance v interpretacích u jednotlivých českých překladatelů. Vyberu jeden úryvek z textu a tři, čtyři překlady. Jeden nejstarší, obvykle Saudkův, který je dle mého názoru přes jistou archaičnost stále živý a mluvný, jeden z let řekneme šedesátých či sedmdesátých – od Zdeňky Urbánka, Milana Lukeše, Aloise Bejblíka – a dva zcela současné – od Martina Hilského a Jiřího Joska. Právě způsob, jakým překladatelé do jisté míry posouvají, mění obsah, je velice zajímavý. Nad srovnáním překladů mohou zažít studenti dobrodružné poznávání smyslu mnohdy složitých obrazů a metafor. Zajímavé je, že často docházejí k přání spojit více překladů dohromady, protože se jim zdá, že konkrétní slovo je přeloženo v jednom překladu lépe, ale další je srozumitelnější nebo jim bližší zase v překladu jiném. Samozřejmě upozorňuji na to, že kompilace překladů není v žádném případě možná.

Po této přípravné fázi přikročím k otevření Shakespeara jako dramatika. Musím říci, že největším zážitkem pro mne vždy byly úvodní přednášky profesora Hilského na prvních čtených zkouškách v divadle, kdykoli jsem já sama zkoušela shakespearovskou

roli. Snažím se tedy zprostředkovat tento zážitek i studentům, což se mi díky velkorysosti profesora Hilského skoro vždy podařilo. Dovolím si proto zde ve stručnosti zopakovat základní body, o nichž při úvodu do Shakespeara mluvím a které i já považuji pro studenty za nejpřínosnější. Co je to Shakespeare jako divadelní pojem? Především objev slova, objev řeči. Shakespeare si jako dramatik vypůjčoval příběhy z jiných her, narácí, próz. V tomto smyslu není jako dramatik nijak originální. To, co však udělal s řečí, neudělal nikdo jiný. Profesor Hilský nesmírně zajímavě mluví o tom, jak právě díky překladatelské práci na Shakespearově díle učinil zejména zásadní objev české řeči. Pro vystižení jazykových vrstev v angličtině (vliv keltský, římský, normanský – francouzský, saský) má právě čeština obrovský potenciál, především díky své hudebnosti. Překladatel se vydává od anglického slova cestou k českému, ale často zjistí, že tato cesta je slepá, musí se vrátit a vydat jiným směrem. Zkoumá slova až na jejich prapodstatu, kořen. Divadlo je především viděné a slyšené. Zajímavý postřeh. České slovo divadlo je odvozeno od slova dívati se, jako by tedy byla upřednostňována vizuální podstata divadla. Anglické slovo theatre souvisí s encyklopedičností. Tedy se slovem, s informací. Divadlo je zvláštní místo, kde je řeč umělá, a profesor Hilský ještě raději používá pro mne krásné synonymum – řeč sváteční. Diváky uvedete na dvě hodiny do sváteční řeči a pak je zase vypustíte do řeči profánní, v níž se běžně v životě pohybují. Samotné setkání se sváteční řečí je pro diváka estetickým zážitkem. Samotná estetická kvalita sváteční řeči je tématem divadla. Dalším objevem Shakespeara je objev magie, snu, imaginace. Typické ve hrách bývá právě „dvojsvětí“. Ve *Snu noci svatojánské* začínáme v athénské paláci (čili řekněme „v reálu“), střední část se odehraje v athénské lese (svět imaginace, fantazie, iracionality, nadpřirozených bytostí a jevů) a na závěr se potom vracíme opět do athénské paláce. Ale tento návrat do reality je vždy obohacen pobytem ve světě snu. Postavy se proměnily, něco nesmírně důležitého prožily. Shakespeare je tedy především iluzionista, divadelní básník, jenž se tímto způsobem dobírá nejdůležitějších věcí týkajících se

existence člověka, fungování lidských vztahů ve světě. Návštěva Shakespearova divadla je obdobnou poutí do snu, do fantaskního světa magie, složeného ze slov.

Velkou pozornost při úvodu do Shakespeara věnuje profesor Hilský sonetům. Na rozboru textu ukazuje, jak každé slovo je hercem, každý řádek je drama, definuje, co je to řečová událost, objevuje v básni dramatickou situaci. Dále si všímá častého používání paradoxů a protimluvů jako prostředku dosahujícího mimořádného uměleckého účinku. Například na počátku sonetu básník konstatuje celkem neoriginální myšlenku. V pátém a šestém řádku však náhle změní zásadně energii textu. Jako by zúžil řečiště a voda slov teče pod větším tlakem, vršení a vybuchování paradoxů – nastane *řečová událost*. Básník pak ještě navíc obtížné významy a obrazy zatěžkává stejně obtížnou hudebností (shlukováním souhlásek, opakováním jednoho zvuku, například písmena s, nebo naopak vršením samohlásek). Při vědomé interpretaci posluchač přímo cítí, že se v básni náhle cosi událo.

Domnívám se, že pokud studenti pochopí, že Shakespearovo divadlo je především divadlem řeči, která má schopnost zhmotňovat před divákem obrazy, je vyhráno. Podstatou je vždy herec stojící v prázdném prostoru, jenž nemá k dispozici nic než ono slovo. Slovo sváteční a nesmírně bohaté. Co však musí herec zároveň pochopit, a to je při studiu rolí asi největší obtíž, je, že toto slovo musí umět interpretovat s naprostou hereckou přirozeností. Musí divadelní slovo učinit mluvným, živým, přirozeným. Shakespearovy postavy mají pochopitelně složitou psychologii, jednají v situacích, jsou řízeny komplikovanými motivacemi, nicméně tento manuál při práci na postavě už herec nějakým způsobem poznal. Ale to vše se děje skrze slovo: Slovo jako fundament dění na jevišti. To je podle mého názoru to, co musí každý herec zabývat se Shakesparem přijmout.

Při práci na dialozích ze hry *Romeo a Julie* bylo pak nejtěžší odlišit jednotlivé úryvky „žánrově“.

V prvním výstupu prvního dějství mluví Romeo v monologu o lásce takto:

Romeo:

Vražedná láska, něžná nenávisti,
ty velké něco vzešlé z ničeho,
ty tího lehká, vážně lehkovážná,
beztvarý tvare marnivého zmaru,
jsi pírkó z olova, jsi jasný dým,
ledový žár jsi, zdravá nemocná,
skutečnost snu, co není to, co je:
já k tobě, láska, lásku necítím!²⁸

Marnivý ohňostroj paradoxních obrazů. Jako by se Romeo exhiboval, kolik metafor vysype z rukávu. Jistá zuřivost, posedlost, škleb, sebmrskačství, pramenící z faktu, že ve skutečnosti lásku dosud zjevně nepoznal. Je to zlá árie, plná černého afektu.

O čtyři výstupy později ve scéně na plese mluví tentýž Romeo formou dokonalého sonetu. V řeči se kombinují obrazy průzračné čistoty a velké smyslové vášně, sakrální obrazy. Vztek a zuřivost jsou pryč. Jako by postava byla prozářena něhou. Ale zároveň jako by dostala tělo. A co je důležité, herec by v ideálním případě sonet neměl recitovat, ale naprosto pravdivě a navážno slovem jednat.

Romeo:

Jestli má ruka nevhodně a směle
znesvěcuje tvou dlaň, tu svatyni,
ať rty jsou poutníci, co uzarděle
svým něžným hříchem ten hřích odčiní.

[...]

Světice mají rty – i poutníci.

[...]

Světice, vyslyš ústa prosící –
bez nadějí ihned ve víru se změní.

[...]

28 William Shakespeare. *Romeo a Julie*. Přeložil Martin Hilský. Brno: Atlantis, 2006, s. 15

Tvé mlčení je pro mne požehnání.

Políbí ji.

Tvůj polibek mi ze rtů vinu smyl.

[...]

Polibek napraví, co pokazil,

jen polibkem.²⁹

Namísto zuřivé árie jsme svědky zjevení hlubokého citu, který svou intenzitou zaskakuje postavu samotnou. Jako by to byla tichá modlitba (slova svatyně, světice, poutníci vedou interpreta tímto směrem) za lásku. Ovšem jen o několik řádek níže, poté co zjistí od chůvy, že Julie je Kapuletová, vykřikne náhle drásavý obraz, jenž jako by předznamenal konec hry a osud postavy.

Romeo:

Osud tomu chtěl:

na prahu ráje, zírám do pekel.³⁰

V pátém dějství, první výstup:

Romeo:

Ne, hvězdy, ne! Já nepřijmu svůj osud!³¹

Ty dva verše si podávají ruce přes celou hru. Ukázkou zde uvádím pro ilustraci nástrah, jež text na herce líčí. Nemůže ani na chvíli ulpět na jedné emoci, usebrat se, hovět si, být se sebou spokojen. Text jako by neměl žádnou psychologickou kontinuitu. Herec musí přesně za sebou řetězit, stavět a zhmotňovat obrazy a z této posloupnosti se potom skládá postava ve své plnosti a složitosti. Tedy plná rozporů, protikladů, protimluvů. Každý jednotlivý obraz je ovšem třeba zahrát s maximální sytostí barev.

29 Tamtéž, s. 36–37

30 Tamtéž, s. 37

31 Tamtéž, s. 121

V malířství pro to existuje přesný výraz „pastózně“. A to je zkrátka nekonečně těžké.

Podobným způsobem jsem pracovala vždy, když jsme se zabývali Shakespearem.

Chvála bláznovství aneb Libreto pro tři šašky

V případě, který tu uvádím, jsme k Shakespearovi přikročili v letním semestru druhého ročníku (jaro 2015). Musím říci, že možná z jisté únavy a možná z nechuti opakovat opět stejný model zkoumání textů (tzn. pokus o stručný náhled do jedné z her, studium jednotlivých postav) jsem se rozhodla tentokrát pro poněkud riskantní řešení. Začala mne mnohem více než postavy zajímat témata ukrytá v textech a prolínající se napříč hrami. Kromě toho mne uhranula kniha Michaila Michajloviče Bachtina *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*.³² Bachtinův koncept smíchové kultury, logika obrácenosti světa naruby, převrácení světa nahoře a dole, rozmanité druhy travestií, parodií, bláznovství, ale také zdůrazňování tělesnosti, inscenování smrti atd., to vše se mi jevilo jako hluboký rezervoár inspirace právě pro zacházení se Shakespearem. Najednou mne nebavilo zabývat se postavami, příběhem. Chtěla jsem divadelně zkoumat pojmy jako bláznovství, fantazie, magie. Motiv lesa jako prostoru svobodné imaginace a svobody vůbec, který je v mnoha hrách použit. Motiv útěku z reality, právě do jakéhosi opojného hájemství, kde je dovoleno vše. Šílenství, a to doslovné, ale také šílenství lásky. Smrt. Hra a šaškovství. Konec světa.

Měla jsem k dispozici skupinu tří herců – dvě dívky a jednoho muže. Na začátku jsem seznámila herce s touto ideou a neměla jsem v ruce žádnou hru. Jen *Sonety*. Na nich jsme si demonstrovali

32 Michail Michajlovič Bachtin. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*. Přeložil Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007

vše, co souvisí s veršem tak, jak jsem o tom výše psala. Potom jsme pracovali na cvičeních, kdy herci sami zdivadelňovali sonety, jež si svobodně volili. V prostoru vymýšleli etudy, ve kterých sonety převáděli do obrazů, ale i do situací, dialogů a podobně. Na záznamu jsme si pustili inscenaci *Sonetů* od režiséra Roberta Wilsona z Berliner Ensemblu. Wilson zde bravurně vykládá jednotlivé *Sonety* s dechberoucí imaginací, konstruuje nádherné a překvapivé výtvarné obrazy, ale staví i neobvyklé situace. Maximálně jsme se snažili zapojovat fantazii. Listovali jsme v monografiích malířů, objevovali jsme celníka Rousseaua, Fridu Kahlo, Emila Fillu a jejich divoké lesy, džungle a šelmy v nich, surrealisty Josefa Šímu, Toyen, Salvadora Dalího – jejich snové krajiny, nadrealitu.

Poté jsme začali zcela bez nároku na rozdělení rolí zkoumat tyto hry: *Večer tříkrálový*, *Jak se vám líbí*, *Hamlet* a *Král Lear*. Vyhledávali jsme motivy, jež souvisely s materiálem, který nás zajímal – tedy motivy bláznovství, šílenství, šílenství lásky, svobody, fantazie, ale i smrti. Všiml jsem si, kde, proč a jakou roli zaujímá ve hrách příroda (les, pustá pláň). Postupně je z her vypreparovávali. Herce práce bavila, měla také tu výhodu, že se jim naráz otevřel svět více her najednou a uviděli, jak se jednotlivé motivy prostupují, jak spolu souvisí. Přesto pak v debatách vyslovili přání si alespoň ve skice nějakou konkrétní postavu zahrát. Abych herce neunavila prací, která byla vlastně povýtce dramaturgická, občas jsme pasáže z her, jež nás zaujaly, improvizovali v prostoru a odhadovali možnosti, které skýtají pro zdivadelnění. Asi po měsíci tohoto úsilí jsme měli matici textů, jež se vázaly k námi zkoumaným tématům. Herci si pak sami zvolili, kterých konkrétních postav by se chtěli alespoň dotknout.

Po této fázi práce jsem se rozhodla napsat z nashromážděného materiálu scénář, nový tvar speciálně pro náš účel a záměr. Přiznám se, že jsem neodhadla obtížnost takového úkolu a napsat scénář mi trvalo velmi dlouho. Základním konceptem scénáře byl útek skutečných studentů (herců) z tohoto dnešního světa do *lesa* – onoho prostoru svobody a imaginace, kde je dovoleno vše a kde se herci mění v šašky bez ohledu na pohlaví. A tito šašci si

jednak v *lese* hrají ve smyslu rozehrávání situací vzájemně mezi sebou, jednak si zkoušejí hrát jednotlivé postavy a situace z her (Rosalindu, Orlanda, Hamleta, Ofélii), z nichž pak ale zase vystupují a mění se opět v šašky. Ve scénáři jsou šaškovské výstupy označeny jako intermezza a mezi nimi jsou části dialogů z her (*Jak se vám líbí*, *Hamlet*). Šlo mi o to, aby i příběh samotných šašků ve scénáři měl nějaký vývoj, šel k pointě, vyvrcholení a také aby jednotliví šašci směřovali k náznaku charakterů a měli mezi sebou konflikty (například jeden je provokatér, druhý spíše konformista, třetí zbabělec). Šašci se měli projevovat maximálně tělesně (bachtinovsky), používat hudební nástroje, zpívat.

Zkoušení bylo nesmírně intenzivní. Šaškovská intermezza jsme improvizovali, hledali a zahazovali jednotlivá řešení. Nechali se vést hudbou (dva z herců improvizovali na hudební nástroje – tahací harmonika a malé činelky), hodně zapojovali tělo, a to až do krajností (některé situace byly skoro akrobatické, cirkusové, pracovalo se s maximálním využitím plasticity těla). Dialogy postav jsme pak zkoušeli odděleně a kladli důraz na to, aby na minimální ploše herci dokázali přirozeně jednat slovem a stvořit z řeči adekvátní situaci. Zhmotnit ji pomocí slov. Vše se odehrávalo v prázdném prostoru učebny. Herci měli jako kostýmy pouhé znaky (šašci měli na hlavách klobouky), pro každou postavu si pak herci našli jeden znak, jenž ji odlišil od šaška. V konečné fázi jsme jako jediný scénický prvek zařadili krátkou montáž – filmovou projekci, která se pouštěla na zadní bílý prospekt učebny a byly v ní použity krátké sekvence ze zpráv všech možných televizních stanic, jež dávaly dohromady obraz bída dnešního světa (politika, terorismus, devastace přírodních zdrojů, hloupost médií, globalizace), což fungovalo jako spouštěcí motiv pro útěk herců z nesnesitelné reality do ráje svobody, zde *lesa*.

Po předvedení na klauzurách jsme se s herci k tématu vrátili a po prázdninách dotáhli scénář s malými změnami k jevištnímu tvaru, který jsme uvedli pod názvem *Mix@ŠejkSpír* ve studiu Švandova divadla s premiérou 16. 9. 2015. Režie se ujal Ondřej Pavelka.

CHVÁLA BLÁZNOVSTVÍ

Libreto pro tři šašky (v překladech profesora Martina Hilského)

Obraz 1. Cesta do LESA

Obě herečky „balí“ batohy na cestu, berou si součásti šaškovských kostýmů, nástroje i různé zbytečnosti – klenoty.

Rosalinda

Kam ale půjdem?

Celie

Do Ardenských lesů!

Rosalinda

Taková dálka. A to nebezpečí.

Dvě dívky takhle samy na cestách.

Celie

Půjdu jak chudák ve špinavých hadrech

a hnědou hlinkou pomažu si tvář.

Ty učiň totéž: komu pak budu stát za pohled?

Rosalinda

A nebylo by lepší, když už jsem vyšší, než je u žen zvykem, abych se rovnou oblékla jak muž?

Celie

Jak tě mám nazývat, až budeš muž?

Rosalinda

Ganymed. To zní pěkně, ne?

A jak chceš, abych říkala tobě?

Celie

Celie ne. Co třeba Aliena?

To jméno naznačí mé ODCIZENÍ.

Rosalinda

Co takhle tvému otci odlákat
i toho jeho bláznivého šaška?
S tím by se lesem putovalo líp.

Celie

Ten se mnou půjde třeba na kraj světa.
Nech všechno na mě, já s ním promluví.
(*Hvízdá a přivolá šaška.*)
SBALME SI KLENOTY, snad nám bude přáno.
VYHNANSTVÍ NEHCEM, SVOBODU VŠAK ANO!

Obraz 2. LES. První šaškovské intermezzo

Všichni tři herci se promění v šašky – boty, klobouky, zvuk lesa – džungle.

Š1

Taaaak. A jsme v Ardenským lese! Jestli mi doma nebylo líp. Ale kdo se
dá jednou na cestování, musí držet krok i hubu.

Š2

Prosím vás, milý šašku, držte obojí.

Š3 (*má „záchvat“*)

Považte! Šašek! Šašek! Tady, v lese! Skutečný šašek! Svět je na tom
bledě! Slavnostně přísahám, já potkal šaška. Báječný šašek. Dovede být
dvorný. Já chci být šašek! Chci kandidovat na šaškovský kabát.

Š2

Což tenhle les snad není bezpečnější
než nevraživý dvůr?
Stromy k nám mluví, v potůčcích si čtem,
kámen nám káže, všude dobro je.

Š1

Když jeden začne básnit a nikdo mu nerozumí, je to větší rána než velkej účet v malý putyce.

Š3

Ona i ta nejpravdivější poezie vždycky totiž nejvíc lže. A milenci maj' plnou hlavu poezie, takže když přísahaj' lásku ve verších jako básníci, lžou i jako milenci.

Š2

Copak ty bys nechtěl, aby tvoje nevěsta byla poctivá?

Š1

Proč má poctivost planět na nějaký šeredný cuchtě? To je jako servírovat dobrý jídlo na upatlaným talíři. Poctivost a krása, to je prostě moc dobrého najednou. Proč mám na cukr dávat ještě med?

Š3

Ten blázen mluví věčně.

Š1

Vůl má svoje jho, kůň udidlo a chomout, sokol rolničky a mužskej holt zas touhy.

Š2

Mluvím s ním rád, když popadnou ho touhy, v té náladě má obvykle co říct.

Š1

To jsem se vám takhle jednou tak zamiloval, že jsem popad' ten svůj rapír, praštil jsem s ním o kámen a povídám: To máš za to, že mi v noci lezeš za Mařkou.

Zulíbal jsem ten kus dřeva, kterým Mařka tloukla prádlo. Zulíbal jsem i cecíky té krávy, kterou Mařka dojila těma svejma drsňoučkejma prstíčkama. No a když jsem se nemoh' miliskovat s Mařkou, naleštil

jsem láskyplně lusk a dal jí z něho dvě kuličky hrachu: Tu máš – ode mě na památku, povídám jí s pláčem. Jo, my milenci se naděláme blbostí.

Písnička – všichni tři Š zpívají a hrají (tahací harmonika, kazoo?, malé činelky?).

Kdo v lese zeleném
pod stromy si lehne,
cosi v něm, je to tak,
vesele jako pták
zpívá si, zpívá, zpívá si,
jak je skvělé nepřítele
mít jenom v drsném počasí.

Všichni Š (rozděleno – předávají si text)

Celý svět je jeviště
a všichni lidé na něm jenom herci:
mají své příchody a odchody,
za život každý hraje mnoho rolí
v sedmero aktech. Nejdřív nemluvně
kňourá a cintá chůvě v náručí.
Pak školák s fňukáním jde do školy,
na zádech brašnu, tváře čerstvě myté,
a loudá se jak šnek. Pak milenec:
pořád by vzdychal, skládal tklivé ódy
na všechno, co jen má ta jeho slečna.
A potom voják s knírem jako pardál,
kleje jak čert a hlídá si svou čest
a rve se hned a rád a za slávou
se žene i před hlavně děl. Pak soudce,
co břicho nadité má z úplatků
a přísný zrak a sestřižený vous,
úslolí zná i otřepané zkazky,
sehraje tu svou roli. V šestém aktu
nazuje papuče a je z něj dědek,

na nose brejle, měšec u pasu,
kalhoty z mládí ještě zachovalé,
plandají volně na pohublých stehnech
a kdysi zvučný hlas mu přeskakuje
a roztřeseně piští. Sedmý akt,
jímž končí tahle vzrušující hra,
je druhé dětství, zcela bez paměti,
bez zubů, zraku, chuti – bez ničeho.

Písnička – všichni tři zpívají a hrají.

Kdo nezná ctižádost
ze slunce má radost
a skromně žije jen
s tím, co má, spokojen,
zpívá si, zpívá, zpívá si,
jak je skvělé nepříteli
mít jenom v drsném počasí.

Improvizace – všichni šašci mají záchvat bláznovství.

Písnička – všichni tři zpívají a hrají.

Kdo snad tak hloupý byl,
že domov opustil –
pohodlí, majetek –
jen aby k nám utek',
dukadem, duka, dukadem,
ten se shledá
s blázný leda,
CO MAJÍ V LESE SNĚM.

Obraz 3. Šílenství lásky v LESE!

Dva herci se znakem promění ze šašků v Orlanda a Rosalindu. Ta je převlečená za muže. Třetí herečka zůstává šaškem.

Orlando lítá po LESE jako BLÁZEN. A ryje do kůry stromů.

Orlando

Šperk nemá celá Indie,
co hoden Rosalindy je.
Toho zmámí, kdo ji zná,
krása Rosalindina.
Ať jsem tady, nebo jinde,
vracím se vždy k Rosalindě.

Šašek

Takhle já můžu rýmovat osm let v jednom kuse! Zní to, jako když se báby
jedna za druhou kodrcají na trh.

Nejdřív malá ukázka:

Každý jelen touhou slintá,
jak jen slyší Rooosalintaaaa.

Nebo

Pijte denně piva pintu,
chcete-li mít Rooosalintuuuu.

Nebo

S Rooosalindou zakrátko
chci mít Rooosalindátko.

Nebo

Proč jen každý takhle pindá,
když je poblíž Rooosalindaaaa.

Tyhle veršovánky hemtaj' a pajdaj', až se upajdaj'.
Moc je neposlouchejte, nebo začnete pajdat taky.

Rosalinda

Buď zticha a nešaškuj! Četla jsem to na stromě!

Šašek

Tomu říkám ovoce. Tohle ať rozsoudí tenhle LES.

Orlando

(lítá jako BLÁZEN)

Mají snad být němá, pustá

tahle místa – ne, ne, ne!
Stromům dám teď jazyk, ústa,
promluví hned učeně:
v jednom slově celý svět.
Ach, Rosalindo, ví to nebe,
chci žít jako otrok – vedle tebe.

Rosalinda

Panebože, proč jsem celá rudá Ježíšmarjá! A já tu chodím v kalhotách!
Kalhoty bych měla, ale to ze mě ještě chlapa neudělá.

Orlando

(lítá jako BLÁZEN)

Rosalinda krásou září,
z mnoha žen je výtažkem.
Z mnoha srdcí, očí, tváří,
jak to určil božský sněm.

Šašek

(je zoufalý)

Mám prosbičku, pane! Byl byste od té lásky a přestal prznit kůru stromů
veršíky o lásce?

Orlando

A já vás zase prosím, abyste nepřznil mé verše tím, že je škarohlídsky
čtete, pane.

Šašek

Víte co? Sedněte si a zkusíme si zanádat na tenhle mizerný svět.

Orlando

Zásadně nenadávám nikomu – jen sám sobě. O svých chybách vím
totiž nejlíp.

Šašek

Vaší největší chybou je, že jste se zamiloval.

Orlando

Už mne unavujete.

Šašek

Něco vám povím: Hledal jsem blázna a našel jsem vás.

Orlando

Blázen se utopil v potoce. Podívejte se tam a uvidíte ho.

Šašek

Uvidím přece jenom sebe.

Orlando

Takže buď blázna, nebo nulu.

Šašek

Už mne unavujete, pane. Nemíním s vámi ztrácet déle čas. Sbohem, pane ZAMILOVANÝ. (*Asi vyleze na strom, aby mohl pozorovat, co se děje dál.*)

Rosalinda

Budu s ním mluvit jako drzý fracek. Hej, vy tam, pane, slyšíte mě?

Orlando

Velmi dobře. Co si račte přát?

Rosalinda

Kolik máme hodin, pane?

Orlando

Ptáte se na čas, pane? Hodiny tady, v LESE, nemáme ani jedny.

Rosalinda

Pak tu nemáte nikoho, kdo by doopravdy miloval. Jinak by každou minutu vzdychal a každou minutu sténal, čímž by vám líný krok času měřil stejně jako hodiny.

Orlando

Proč ne rychlý krok času. To by se hodilo víc, ne?

Rosalinda

V žádném případě, pane. Čas běží různým lidem různým tempem. Řeknu vám, komu běží klusem, komu tryskem utíká a komu stojí na místě.

Orlando

Tak komu třeba běží čas klusem?

Rosalinda

Mladé dívky mezi zasnubami a svatbou.

Orlando

A komu běží tryskem?

Rosalinda

Zloději, když jde na šibenici. I když jde, jen co noha nohu mine, vždycky tam dojde dřív, než by chtěl.

Orlando

A komu čas stojí na místě?

Rosalinda

Advokátům o soudních prázdninách.

Orlando

Kde bydlíte, švarný hochu?

Rosalinda

Přebývám tady, v LESE.

Orlando

Místní rodák?

Rosalinda

Velice místní. Jako zajíček, co se nehne z místa, kde přišel na svět.

Orlando

Mluvíte vybraně, pane. Jak jste k tomu přišel v místě tak odlehlém?

Rosalinda

Mluvit mě naučil můj starý strýc, co zamlada žil v lepší společnosti. Děkuju bohu, že nejsem žena, a tudíž se mne netýkají všechny ty ztřeštěné prohrěšky, z nichž vinil celý ženský rod.

Orlando

Popište mi aspoň jeden.

Rosalinda

Nepřichází v úvahu, pane. Tenhle lék si rezervuji výhradně pro nemocné. Chodí tu po lese nějaký pobuda a hyzdí stromy tím, že jim do kůry vyřezává jméno Rosalinda. Ten chlap je vlezlý jako podomní obchodník s láskou. Kdybych ho potkal, dal bych mu kapky, protože je to akutní případ horečnatého onemocnění.

Orlando

To se mnou to tak cloumá. Prosím vás, řekněte mi, jak se mám léčit.

Rosalinda

Vy, pane, nevykazujete žádné příznaky lásky. Já vím, jak poznat zamilovaného.

Orlando

Jaké jsou to příznaky.

Rosalinda

Pohublá tvář, kterou nemáte, zapadlé oči, pod nimi kruhy, které nemáte, nálada pod psa, kterou nemáte. Krom toho byste měl mít jednu punčochu shrnutou, rukáv rozervaný, tkaničky u bot rozvázané, zkrátka byste

musel vypadat jako zoufalec, který na sebe vůbec nedbá, jenže vy tak vůbec nevypadáte, takže se zdá, že daleko nejvíc milujete sám sebe.

Orlando

Sličný hochu, jak tě přesvědčím, že miluji?

Rosalinda

Mě chcete přesvědčovat? Přesvědčujte radši tu, co ji máte rád. Láska je naprosté šílenství a zamilování si zaslouží jen to, co šílenci – zavřít do temnice a zmrskat bičem. Nikdo je ovšem nezavírá a nemrská jen proto, že tohle blouznění se rozmohlo tak, že mrskat nemá kdo. I mrskači jsou dneska zamilovaní. Takže já bych vás vyléčil raději dobrou radou.

Orlando

Já si nepřeji být léčen, mladíku.

Rosalinda

Já bych vás léčil rád. Stačí, když mi budete na zkoušku říkat Rosalinda. Pojdte se mnou. A cestou mi řeknete, kde tady, v lese, žijete vy. Půjдете?

Orlando

Ze srdce rád, mladý pane.

Rosalinda

Říkejte mi Rosalinda.

Šašek

(komentuje, co slyšel a viděl)

Amen! Chce to srdnatost, jinak by se mohl člověk takového kroku i zaleknout.

Místo kostela tu máme jen LES a místo svatebčanů jenom parohatou zvěř. A co má být? Kdo se bojí, nesmí do LESA. Parohy jsou věc ohavná, leč nezbytná. Každý chlap má parohy a vůbec o tom neví. A co má být? I jelen má parohy a přitom je vznešenost sama. Že je snad lepší nebýt zamilovaný? Nesmysl! Jako je lepší něco nežli nic, tak hojnost parohů je lepší než holá bída.

Obraz 4. Druhé šaškovské intermezzo

Všichni herci se opět promění v šašky. Jedí a hodně pijí.

Š1

Přistupte blíž. Zajisté je vám známo, že kdo jde spát až po půlnoci, ten je brzo vzhůru.

Š2

To slyším poprvé, na mou duši. Já jenom vím, že kdo jde spát pozdě, ten jde spát pozdě.

Š1

Chybá úvaha. Kdo není v posteli po půlnoci, ten jde spát pozdě brzo ráno. Takže kdo jde spát pozdě, ten jde spát brzo. Život se skládá ze čtyř žvlů, nebo ne?

Š2

Lidé to říkají. Ovšem já si myslím, že život se skládá jen z jídla a pití.

Š1

Učiňme tedy slovo činem: jezme a pijme!

Š2

Blázen k nám jde. No ne!

Přichází třetí šašek.

Š3

Jak jde život, srdíčka moje? Sedíte tu jak u Dvou bláznů.

Š1

Třetí právě přišel. Zazpíváme si, to bude trojhlas!

Š2

Blázen má náhodou skvělý hlas. Včera večer nám bláznil přímo skvostně.

Latinsky nám vykládal, jak jedno povedené prase s paviány piáno přešlo přes rovník. Poslal jsem ti šesták. Dostals ho?

Š3

To kapesné jsem zakapsoval.

Š2

Skvělé! Jen blázen by nebral! A teď tu písničku.

Š1

Přidám ti taky šesták. Tak spust'.

Š2

Ještě nespouštěj. Přidám ještě jeden šesták.

Š3

Libo-li písničku milostnou, nebo něco veselejšího?

Š1

Milostnou! Milostnou!

Š2

Milostnou, veselí jsme až dost.

Š3

zpívá, spíše huláká:

Milujme se, dokud žijem,
žádné zítra, carpe diem,
budoucnost je nejistá.
Prohloupí, kdo pořád váhá,
pomiluj mne, moje drahá,
mládí prchne dočista.

Š2

Skvělá, skvělá! Medový hlas, jako že jsem blázen.

Š1

Jak se mu linul z libovonných úst!

Š2

Fuj! Láskou byl cítit na sto honů.

Š1

Nakažlivou láskou, na tu já mám nos. A teď roztancuju všechny hvězdy. Kdo ví, co nám povědí sovy v LESE, až je probudíme trojjediným kánonickým hlasem. Co vy na to?

Š2

Na kánon jsem kanón. Je-li ve vás kouska citu, jdeme na to.

Š3

Chystá se cituplná kanonáda!

Š2

Začni, blázne. Třeba „A zticha bud“.

Š3

Když budu zticha, tak nikdy nezačnu.

Š1

To bylo dobré. A teď začnem doopravdy.

Předvádějí nesmyslný kánon, jsou namol opilí.

Obraz 5. Šílenství lásky podruhé

Dva herci se znakem promění v Ofelii a Hamleta.

Ofelie

Jak jste

se měl tu celou dobu, Výsosti?

Hamlet

Děkuji za optání, dobře, dobře.

Ofelie

Dal jste mi kdysi dárky, Výsosti.

Už dlouho je chci vrátit, prosím,
tady je máte.

Hamlet

Omyl, já jsem vám nic nedal.

Ofelie

Dal, vzácný princi, dal. – A k tomu slova,
jimž vdechl jste tak velkou, něžnou krásu,
že dala dárkům nedozírnou cenu.

Už oněměla, dárky klesly v ceně:
laskavým slovem nejsou posvěcené.

Vezměte si je zpět.

Hamlet

A co vy? Jste počestná?

Ofelie

Počestná, princi?

Hamlet

Jste krásná?

Ofelie

Jak to myslíte, Výsosti?

Hamlet

Jestli jste počestná a krásná, pak ať vaše poctivost s krásou ne-
obcuje.

Ofelie

A s čím by krása měla obcovat, Výsosti? Proč ne s poctivostí?

Hamlet

To ví přece každý: protože při tom obcování krása přivede poctivost do bordelu, ale poctivost krásu k poctivosti nepřivede nikdy. Miloval jsem vás kdysi.

Ofelie

Říkal jste to a já vám věřila.

Hamlet

Ale neměla jste. Nikdy jsem vás nemiloval.

Ofelie

Tím víc jste mě oklamal.

Hamlet

Jdi do kláštera! Nebo chceš rodit hříšníky? Já sám jsem poměrně po-
čestný, ale můžu se vinit z takových věcí, že by bývalo lepší, aby mě
matka neporodila. Proč tvorové jak já se mají plazit mezi nebem a ze-
mí? Jsme všichni padouši do morku kostí. Nikomu z nás nevěř. Jdi do
kláštera.

Ofelie

Dobrý Bože, dej, ať se uzdraví.

Hamlet

Jdi do kláštera! Sbohem! A jestli se chceš mermomocí vdát, vdej se za
hlupáka, protože chytří muži zatraceně dobře vědí, jaké obludy z nás
naděláte. Jdi do kláštera, jdi a rychle. Sbohem.

Ofelie

Nebesa, ať se uzdraví.

Hamlet

Vím, že se maluješ, moc dobře to vím. Bůh ti dal jednu tvář, ale ty si děláš druhou, natřásáš se, kroutíš zadkem, roztomile šišláš, božím tvorům dáváš směšné přezdívky a práskaně se při tom tváříš jako nevinnost sama. Nech toho, leze mi to krkem. A taky na rozum.

Jdi do kláštera! Sbohem!

Ofelie

Jak vzácný duch tu pad'. A teď leží v troskách!

Já ze všech nejvíc zubožená žena,

blažená kdysi hudbou jeho slov!

Proč kdysi vznešený a mocný rozum

bezmocně řinčí jako puklý zvon?

Proč nádherný zjev rozkvetlého mládí

sežehlo šílenství?

Obraz 6. Třetí šaškovské intermezzo

Všichni herci jsou opět šašci. Zvuk LESA – džungle.

Š1

(zpívá)

Byl jeden blázen, teď jsou tři.

No to jsme tomu dali.

Tady jste vy a tady já,

ty velký a on malý.

Š2

Jsmo tomu dali?

Š3

Nebav se s ním!

Š2

Kdo, já? Já se s ním nebavím, kdepak já!

Š1

(nadává jim)

Blázni, blázni, blázni!

Š2

Právě jsem dostal vynadáno, že se s ním bavím. Ale řekněte mi, jsme blázni, nebo to jenom tak HRAJEME?

Š3

Nejsme blázni. Mluvíme přeci pravdu.

Š2

Neuvěřím bláznovi, dokud neuvidím jeho mozek.

Š3

Ten blázen tak úplně neblázní!

Š1

Úplně ne! Ale všichni by si chtěli někdy zabláznit. Dámy jakbysmet. Chtějí si zabláznit, abychom neměli náhodou na bláznění monopol.

Š 1, 2, 3

(zpívají)

Blázni se letos neměli,
vždyť pro ně práce není.
Moudří jim lezou do zelí,
dali se na bláznění.

Š1

Víš, proč máš nos mezi očima?

Š2

Proč?

Š1

Abys měl oči vedle nosu. Oči vidí, co nos nevyčmúchá.

Š3

A víš, proč si ústřice ulelvá ulitku?

Š1

Ne.

Š2

Já taky ne. Ale vím, proč potřebuje šnek domeček.

Š3

Proč?

Š2

Abý měl kam složit hlavu. Pak si může vystrkovat růžky.

Š1

A víš, proč je sedm hvězd sedm hvězd, to víš? Má to pádný důvod.

Š2

Protože jich není osm?

Š1

No vidíš! Jsi dobrý blázen.

Zvuk deště.

Š3

Nebesa, ať se nezblázním, to ne! Já nechci přijít o rozum, já ne!

Š2

Člověk nemá zestárnout, dokud nemá rozum.

Š3

Začínám ztrácet rozum. Jak se máš,
blázne, jak se máš? Není ti zima?

Mně ano, brr. Kde je sláma, blázne?
Magickou moc má tenhle LES.

Š1

Ten, komu rozum v hlavě zbyl,
Pršelo, joj, těch fujavic,
bere, co osud nadělil,
a prší dál a pořád víc.

Déšť sílí.

Š2

Taková noc by zchladila chtíč děvky.
Než uteču, řeknu vám proroctví:
Kněz káže dobro, avšak v hříchu žije,
pokřtěné pivo jak svátost se pije.
Šlechtic se v módě vyzná líp než krejčí,
kurevník, co jen po bordelech smeje, se
potom v lázních léčí na příjici.
Kacíře nechtěj' pálit na hranici,
každý soud právem do bezpráví tne.
Lichvář se s lidmi o zisk rozdělí,
pasáci budou stavět kostely.
Kapsář sám nechá svého zlého sklonu,
úpadek bude to a hanba k tomu.
Nadejde čas, kdo dožije se toho,
že chodit po zemi se bude NOHOU.
S tímhle proroctvím přijde Merlin, až přijde na svět, k čemuž ovšem
dojde dlouho poté, co odejdu já.

Š1

Ta voda stoupá, ta voda stoupá!

Š2

Jdi na kutě a koukej se zahřát.

Ozve se hrom, déšť sílí.

Š3

Je mi zima, že zuby drkotám, drrr, brrr, drrr, brrr. Kéž nebe ochrání nás před větrnou smrští, před vlivem zlých planet a nakažlivou rýmou. **Prokletá pakáž pekelná padí za mnou.** Skrz plamen, skrz oheň, skrz vodu, skrz vítr, skrz bažinu, skrz močál mne prohání **ta prokletá pakáž pekelná!**

Š2

Kéž by ti rozum nebe zachovalo.

Š1

Pronásleduje nás prokletá pakáž pekelná! Tady je, potvora, a tady druhá a tady, tady, tady... Pod polštář mi dali nože, do vývaru nasypali krysí jed, do srdce pýchu zasel... je mi zima, drrr, brrr, drrr, brrrr.

Zapalují lihový vaříč.

Š1

Tahle studená noc z nás všech nadělá šílence a blázny.

Š2

(zpívá falešně)

Polykal pelikán pelikána

s ptáčky nejsou hračky, hejsa hou, hejsa hou.

Třesou se zimou kolem ohně.

Š3

I v hrobě by nám bylo líp než tady stát a křehké tělo vystavovat zuřícímu nebi. Což člověk není víc než tohle? My tři jsme nepůvodní, vylepšení civilizací – ale blázni jsme ve své podstatě. Obnažené lidství je ubohé, holé, dvounohé zvíře!

Š 1, 2, 3

Dolů se vším, co je vypůjčené!

Odhazují kostýmy.

Š1

Tady mě rozeptejte, honem!

Š2

Nepřeháněj to, prosím tě. Ty si chceš zaplavat v tak hnusném počasí?

Š3

Ohníček v LESE je jak srdce starého chlípníka. Jiskřička tepla v těle jako led.

Blesky, hromy.

Podívejte tamhle – odkdy má oheň nohy?

Š1

Armáda dáblů ať se na mne vrhne.

Do ruda rošty, sykot a svist!

Š3

Ta pekelná pakáž mi kouše záda!

Š1

Černej čert Krutibřuch mi vlezl do břicha a škrundá a škrundá, že chce slanečky!

Š3

Neškrundej, neškrundej, Krutibřuchu, nedostaneš nic!

Š2

Pro rány boží, kam jste dali rozum?

Š3

Jak na mě všichni štěkají, ti psi
a pejsci: Bojar, Brok i Brix.

Š2

Já už je zpražím pohledem. Pryč, potvory!

Š3

(křičí nebo zpívá)

Vem si mě, smrti má, vem,
vydechnu naposled rád a lehce.
Spolkne mne hladová zem,
kráska má ukrutná už mne nechce.

Š1

(asi pláče)

Už rubáš bílý chystejte mi
a rakev černou,
navěky budu ležet v zemi,
pro lásku věrnou.

Š3

Nedělej rámus, nedělej rámus, prosím tě, psssst.

Š1

Zemřít, spát!

Š3

Nedělej rámus, nedělej rámus, psssst. Zatáhni záclony. Ráno půjdem
k večeři.

Š2

A já půjdu spát v poledne. Pitvu provedem. Podíváme se, co se stalo
s jeho srdcem. Zjistíme, co je příčinou všech zatvrzelých srdcí.

Herci se odstrojují z kostýmů, zapalují si cigarety.

Když zhaslo slunce
Bylo ještě líp
Všemožným chlastem jsme se nalili
Chodili jsme a žvanili
Chrastilo listí
Hulilo se z lip
Pod kterejma se pálily nějaký hadry
A nějaký kosti
Blábolily se pitomosti
A vonělo to koncem léta
Zmejlili jsme se
Byl konec světa.

(Báseň Ivana Wernische) = KONEC



Závěr

Určitost, určitost za každou cenu!

(DENÍK JARMILY HORÁKOVÉ, ZAPSAL JIŘÍ FREJKA.)

Z uvedeného vyplývá, že je jen jedna možnost, jak se pokoušet vyučovat herectví – naprosto upřímně a nesobecky pěstovat a prosazovat vlastní vizi dobrého herce s vědomím, že to není vize jediná a velmi pravděpodobně ani jediná správná!

(ZÁVĚR HABILITAČNÍ PRÁCE DOCENTA MIROSLAVA KROBOTA.)

Nepokládám „svého“ herce za jedinou možnost pro divadlo; je jedinou možností pouze pro mne...

(OTOMAR KREJČA – DIVADLO JSOU HERCI.)

Nývt:

Od divadla shořely nám ruce. Spálení divadlem!

(KAREL STEIGERWALD: PRONÁSLEDOVÁNÍ A UMUČENÍ DR. ŠALDY.)

Na závěr bych chtěla napsat, že všechna setkání jak se studenty, tak s kolegy z pedagogického sboru, se kterými jsem buď přímo učila v týmu, anebo se s nimi jen setkávala při rozpravách po klauzurách, pro mne byla nesmírně inspirující a do jisté míry ovlivnila i můj profesionální život jako herečky. Zvláštní vzpomínku bych ráda věnovala Borisi Rösnerovi, s nímž jsou spjatý mé pedagogické začátky na škole. Boris byl samozřejmě silná osobnost jak umělecká, tak lidská, která na studenty působila už jen svým mimořádných charismatem. Musím poctivě říci, že ne se vším, co Boris na hodinách herectví studentům říkal, jsem souhlasila, nicméně nasazení, s nímž se do učení vrhal – opravdu v jeho případě nelze použít jiné slovo –, ona pedagogická i lidská investice hraničící s posedlostí, to vše bylo skutečně obdivuhodné.

A to zejména u herce, který měl mnoho pracovních nabídek z filmu, televize nebo rozhlasu, mnohdy jistě zajímavých jak umělecky, tak finančně. Přesto jsem byla svědkem toho, že takové nabídky právě kvůli povinnostem pedagoga na škole musel odmítnout, neboť přijmout je by znamenalo zradit své studenty těsně před klauzurami. Boris měl učení mladých herců skutečně jako své životní poslání. Za absolventy jezdil i do mimopražských divadel, sledoval je dál na jejich tvůrčí dráze. Měl jeden fantastický dar: rozsvěcet v mladých hercích nějaké vnitřní světlo. Uměl na učebně při zkouškách s herci stvořit „zázrak divadla“. Škola byla vedle Národního divadla do jisté míry jeho druhým domovem a ročník, jež právě učil, třetím. Jeho předčasný odchod je bezesporu pro pedagogiku herectví citelnou ztrátou.

Nejdelší dobu učení jsem strávila v týmu profesorky PhDr. Darii Ullrichové, pedagogem režie v týmu byl MgA. Jan Nebeský. Za dobu našeho působení jsme „odchovali“ celkem čtyři ročníky herců, režisérů a dramaturgů. Na práci v tomto týmu bylo fantastické, že jsme nesetrvávali ve stereotypch, ale každý nový „běh“ byl vždy pedagogickým originálem. Postupy při výchově mladých herců jsme měnili také podle individuálních potřeb a složení toho kterého ročníku. Velký důraz jsme kladli na osobnosti herců a snažili se v nich vždy pěstovat i občanské postoje. Herce jsme chápali jako komplexní bytosti, vybavené nejen technicky, ale také duchovně. Samozřejmě že jsme se dopouštěli také chyb, nicméně v týmu panovala vždy maximální otevřenost a atmosféra důvěry. Rozpravy nad programy jednotlivých semestrů byly skutečnou tvůrčí činností a já jsem se mnoho naučila v disciplínách, jako je analýza a interpretace textu, režie.

Poté jsem pracovala v týmu MgA. Daniela Hrbka, Ph.D., s kolegy pedagogy herectví doc. MgA. Tomášem Töpferem a Mgr. Tomášem Pavelkou. Dramaturgem v našem týmu byl prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D. V současné době učím v týmu prof. MgA. Jana Buriana, mými kolegy jsou pedagogové herectví Mgr. Michal Dočekal a Ondřej Vetchý, dramaturgyně Mgr. Jana Kudláčková a režisér doc. MgA. Jakub Korčák.

Převážná většina studentů, s nimiž jsem pracovala, je nyní v praxi, a co považuji za obzvlášť velký úspěch, věnují se skutečně divadlu. Za mnohé si dovoluji vypsát jen pár jmen, přičemž samozřejmě netvrdím, že za jejich úspěchy stojím pouze já. Byl to vždy celý pedagogický tým. Uvádím je zde zejména proto, že jejich profesní život je, zdá se, neoddělitelně spjat s divadlem, což je pro mne důkaz, že moje práce nebyla zbytečná:

Gabriela Míčová, Divadlo Komédie Dušana D. Pařízka, Studio Hrdinů, Činoherní klub. V roce 2012 dostala Cenu divadelní kritiky, Cenu Thálie, Cenu filmové kritiky a Českého lva za roli v divadelní i filmové verzi inscenace *Odpad, město, smrt*, divadelní režie D. D. Pařízek, režie filmové adaptace J. Hřebejk.

Jiří Hána, Městská divadla pražská.

Lukáš Jurek, Městská divadla pražská.

Martin Hofmann, divadelní spolek Kašpar v Divadle v Celetné.

Filip Rajmont, Národní divadlo Praha.

Eliška Vavříková, Mezinárodní divadelní studio Farma v jeskyni.

Daniel Bambas, Divadlo na Vinohradech.

Pavel Batěk, Divadlo na Vinohradech, nyní Národní divadlo Praha. Cena Alfréda Radoka za herecký výkon za titulní roli ve hře Georga Büchnera *Vojcek*, režie Daniel Špinar, Divadlo na Vinohradech 2009.

Magdaléna Borová, Národní divadlo Praha. V roce 2004 dostala Cenu Alfréda Radoka v kategorii Talent roku.

Zuzana Kajnarová Říčařová, Městská divadla pražská.

Zuzana Onufráková, Švandovo divadlo.

Veronika Týcová, Městské divadlo Most.

Pavla Beretová, Národní divadlo Praha. Nominace na Cenu Thálie a Cenu Alfréda Radoka 2009.

Aleš Bílík, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, nyní Městská divadla pražská.

Tomáš Dianiška, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, nyní Divadlo pod Palmovkou.

Vojtěch Dyk, krátce člen činohry Národního divadla, nyní herec a zpěvák ve svobodném povolání.

Karel Heřmánek, Divadlo bez zábradlí.

Eva Josefíková, Švandovo divadlo.

Filip Kaňkovský, Národní divadlo Praha.

Jana Pidrmanová, Národní divadlo Praha.

Marie Poulová, Klicperovo divadlo Hradec Králové, nyní Divadlo v Dlouhé. Nominace na Cenu Divadelních novin v kategorii Talent roku 2015.

Lukáš Příkazký, Divadlo na Vinohradech.

Kristina Sitková, Divadlo Lampión Kladno.

Vladimíra Striežencová Benoni, Městské divadlo Kladno.

Lenka Zahradnická, Městské divadlo Kladno.

Kamila Janovičová, Jihočeské divadlo České Budějovice.

Viktor Javořík, Divadlo na Vinohradech.

Beáta Kaňoková, Jihočeské divadlo České Budějovice.

Jana Kotrbatá, Divadlo na Vinohradech.

Michal Lurie, Divadlo F. X. Šaldy Liberec.

Václav Švarc, Jihočeské divadlo České Budějovice.

Tereza Terberová, Divadlo na Vinohradech.

Kamila Trnková, Divadlo pod Palmovkou.

Někteří z nich jsou dnes mými kolegy v činohře Národního divadla, ostatní se snažím po vzoru Borise Rösnera sledovat.

Stát na jevišti Národního divadla a partnerit se svým bývalým studentem je jeden z nejhezčích zážitků, jaký mi moje dosavadní herecká kariéra přichystala.

- Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přeložil Jaroslav Kolár. 2. vyd. Praha: Argo, 2007 [1. vyd. 1975].
- Bělohradský, Václav. *Společnost nevolnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007.
- Čechov, Michail. *Hercova cesta. O herecké technice*. Přeložila a úvodní studii o životě a díle Michaila Čechova napsala Zoja Oubramová. 2. vyd., 1. společné. Praha: KANT, 2017 [1. vyd. 1996].
- Donnellan, Declan. *Herec a jeho cíl*. Přeložil Julek Neumann. Praha: Brkola, 2007.
- Frejka, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. 3. vyd. Praha: Československý Kompas, 1948 [1. vyd. 1940].
- Glancová, Helena – Kraus, Karel. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.
- Horanský, Miloš. *Malý manuál na cestu za postavou*. Rukopis ve vlastnictví autorky.
- Horanský, Miloš. *Menší dovětek k malému manuálu*. Rukopis ve vlastnictví autorky.
- Kafka, Franz. *Povídky*. Přeložil Vladimír Kafka. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990 [1. vyd. 1964].
- Krobot, Miroslav. „O studiu základů herectví“. *Disk*. 2004, roč. 3, č. 7, s. 96–110.
- Lukavský, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- Marivaux, Pierre de. *Spor*. Přeložila Hana Hájková. [Praha]: Divadlo ABC, 2002.
- Rabelais, François. *Gargantua a Pantagruel*. Přeložila Jihočeská Theléma. V Odeonu 2. vyd. Praha: Odeon, 1968 [1. vyd. 1962].
- Salzmannová, Eva. „Zpráva o prvním ročníku činoherního herectví (2000–2001)“. *Disk*. 2002, roč. 1, č. 1, s. 78–91.
- Shakespeare, William. *Romeo a Julie*. Přeložil Martin Hilský. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006 [1. vyd. 2004].

- Shakespeare, William. *Tragedie I*. Přeložil Erik Adolf Saudek. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Sofoklés. *Král Oidipús*. Přeložili Matyáš Havrda a Petr Borkovec. Brno: Větrné mlýny, 1999.
- Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Přeložil Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946.
- Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování. Deník žáka*. Přeložila Amalie Šoršová. Praha: Orbis, 1954.
- Stoppard, Tom. *Arkádie*. Přeložil Jaroslav Kořán. Praha: Národní divadlo, 2006.
- Vostrý, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozšíř. vyd. Praha: KANT, 2014 [1. vyd. 1998].
- Vostrý, Jaroslav. *Předpoklady hereckého projevu*. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, 1991.
- Vostrý, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- Williams, Tennessee. *Sestup Orfeův*. Přeložili Jan Grossman a Jiří Kolář. Praha: Orbis, 1962.

EVA SALZMANOVÁ

***Chvála
pedagogickému
bláznovství***

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU
Odborná redakce Zuzana Sílová
Obálka, grafická úprava a sazba Martin Radimecký
Praha 2019, 2026

ISBN 978-80-7331-766-9 (iPDF)

www.amu.cz

www.damu.cz

www.namu.cz