

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ**

V BRNĚ

Divadelní fakulta
Ateliér muzikálového herectví

**Cesta Marilyn Monroe jako ikony 20. století
k Lee Strasbergovi a Actor studiu**

Diplomová práce

Autor práce: Kateřina Sedláková
Vedoucí práce: Doc. Jana Janěková
Oponent práce: Hana Horká

Brno 2013

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem při tom pouze prameny uvedené v literatuře.

V Brně dne 7. 6. 2013

.....

Kateřina Sedláková

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své magisterské práce Doc. Janě Janěkové za cenné připomínky během zpracovávání tématu. Mé poděkování patří též rodičům za podporu, kterou mi po celou dobu studia poskytovali. Také chci velice poděkovat svému trpělivému spolubydlícímu Mgr. Zdeňku Jirsovi a Lucii Jagerčíkové.

Bibliografický záznam

SEDLÁKOVÁ, Kateřina. *Cesta Marilyn Monroe jako ikony 20. století k Lee Strasbergovi a Actor Studiu (Marilyn Monroe the icon of the 20th century and her journey to Lee Strasberg and the Actor studio)* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Muzikálové herectví, 2013. Vedoucí diplomové práce Doc. Jana Janěková.

Anotace

Tato diplomová práce pojednává o životě a hereckém vývoji Marilyn Monroe. Pozornost je tedy věnována nejen osobnímu životu této osobnosti, ale také pedagogům, kteří výrazným způsobem ovlivnili její herecký styl a uvažování.

Cílem práce je podat komplexní pohled na osobní vývoj a hereckou kariéru Marilyn Monroe a poukázat na nesprávnost zažitě představy, že tato herečka byla pouze sex symbolem své doby bez větších hereckých dovedností.

Nejprve se práce zaměřuje na osobní život Marilyn Monroe. Důležité je zejména období jejího dětství a zkušenost s pěstounskou péčí, což se výrazně podepsalo na jejím způsobu uvažování do budoucna. Zmíněny jsou zde také její herecké počátky.

Další část práce je věnována významným hereckým pedagogům, kteří se výrazným způsobem podíleli na vývoji hereckého stylu a uvažování této herečky. Mezi něž patří především Michail Čechov, K. S. Stanislavskij a Lee Strasberg.

Následující kapitola je věnována historii hollywoodského filmového průmyslu, která dodává kontext prostředí, v němž se M. Monroe pohybovala, a které na ní také působilo. Uvedeny jsou zde také analýzy dvou filmových děl z různých období jejího života, na kterých je demonstrován jednak posun hereckého stylu a také dopad psychických problémů, se kterými se herečka potýkala.

V závěrečné kapitole jsou pak tyto skutečnosti shrnuty a konfrontovány s obecně přijímanou představou o Marilyn Monroe.

Annotation

This diploma thesis deals with the life and actress development of American movie star Marilyn Monroe. Particularly it focuses not only on her private life but also on the lectors, who had an impact on her acting style and thinking.

The aim of the thesis is to bring a complex view on the personal development and acting career of Marilyn Monroe and point out that there is an inaccurate image of M. Monroe as a sex symbol of her time with little acting skills.

First chapter contents the information about Monroe's private life, especially her childhood and the experience of foster care. That can be considered as one of the main influences on her way of thinking in the future. There also mentioned her acting beginnings.

Next chapter is dedicated to the relevant acting lectors, who made an important impact on the development of Monroe's acting style and thinking. There are three main lectors M. Čechov, K. S. Stanislavskij and L. Strasberg.

The following chapter deals with the history of Hollywood film industry, which gives the context of an environment, in which M. Monroe worked. There are also analyzed two of Monroe's movies from different periods of her career. These analyses demonstrate the shift in her acting skills and also the influence of psychological problems, which she faced.

The final chapter sums up above mentioned facts and confronts them with generally accepted image of M. Monroe.

Klíčová slova

Marilyn Monroe, Actor Studio, Lee Strasberg, K. S. Stanislavskij, M. Čechov, Hollywood

Keywords

Marilyn Monroe, Actor Studio, Lee Strasberg, K. S. Stanislavskij, M. Čechov, Hollywood

Obsah

| | |
|--|-----------|
| 1. ÚVOD | 8 |
| 2. ŽIVOT MARILYN MONROE | 9 |
| 2.1 Dětství | 9 |
| 2.2 Dospívání a první kroky k herectví | 10 |
| 2.3 Nový život..... | 12 |
| 3. PEDAGOGOVÉ, KTEŘÍ OVLIVNILI ŽIVOT MARILYN MONROE | 15 |
| 3.1 Natasha Lytessová | 15 |
| 3.2 Michail Čechov | 17 |
| 3.2.1 O herecké technice | 19 |
| 3.2.2 Vliv Michaila Čechova na Marilyn Monroe | 24 |
| 3.3 Paula a Lee Strasbergovi | 25 |
| 3.3.1 Stanislavského systém | 26 |
| 3.3.2 Actor studio a metoda Lee Strasberga | 31 |
| 3.3.3 Vliv Lee Strasberga na Marilyn Monroe | 34 |
| 4. FILM | 39 |
| 4.1 Tvůrci filmu..... | 39 |
| 4.2 První filmové studio | 40 |
| 4.3 Bratři Lumiérové | 40 |
| 4.4 Vývoj filmu v Hollywoodu | 41 |
| 4.5 Vývoj zvukového filmu | 42 |
| 4.6 Zlatá éra Hollywoodu | 43 |
| 5. MARILYN MONROE VE FILMU | 44 |
| 5.1 Princ a tanečnice | 44 |
| 5.1.1 Olivierův princ Karel | 46 |
| 5.1.2 Marilyn a Elsie Marinová | 47 |
| 5.2 Mustangové | 47 |
| 5.2.1 Marilyn a Roslyn | 48 |
| 5.3 Filmografie | 51 |
| 6. LESK A BÍDA SLÁVY MARILYN MONROE | 53 |
| 6.1 Démon jménem alkohol, léky a deprese posednul Marilyn | 53 |
| 6.1.1 Syndrom závislosti na alkoholu | 55 |
| 7. ZÁVĚR | 59 |
| 8. ABSOLVENTSKÁ ROLE | 60 |

| | |
|---|-----------|
| 8.1 Footloose aneb tanec není zločin | 60 |
| 8.1.1 Děj | 60 |
| 8.1.2 Zkoušení | 69 |
| 8.1.3 Konečně na jevišti | 70 |
| 8.1.4 Premiéra a následný vývoj inscenace | 71 |
| POUŽITÁ LITERATURA A ZDROJE | 73 |

1. Úvod

Diplomová práce Cesta Marilyn Monroe jako ikony 20.století k Lee Strasbergovi a Actor studiu pojednává především o Marilyn Monroe samotné, o její cestě za americkým snem plným strastí i radostí. Chtěla bych čtenáře především seznámit s opravdovou tváří Marilyn Monroe a předejít tak zažitým představám o ní. První část práce věnuji jejímu dětství, které se nezanedbatelným způsobem podepsalo na její herecké kariéře. Velkou část diplomové práce věnuji především hereckým pedagogům, kteří se velkou měrou podíleli na jejím rozvoji a ovlivnili tak i její myšlení a styl práce. Zejména Lee Strasbergovi a celé jeho rodině, která se stala po určité době jejího života její náhradní rodinou. Dále se zabývám vývojem a historií filmu v Hollywoodu, od jeho počátku do 40. let 20. století. Další kapitola je věnována dvěma filmovým snímkům: Princ a tanečnice a Mustangové, na kterých je demonstrován styl herecké práce Marilyn Monroe v odlišných časových úsecích jejího života. V závěru práce je zmíněna její psychická porucha a s ní spojená závislost na alkoholu a lécích, které negativně ovlivňovali její práci.

2. Život Marilyn Monroe

2.1 Dětství

Dne 1. června 1926 přišlo na svět děvčátko, jménem Norma Jane Bakerová. Jméno získala na počest maminkiny nejoblíbenější herečky němého filmu Normy Talmadgeové. Maminka Gladys Bakerová, nebyla vždy duševně nesvéprávná, jak se o ní tvrdilo. Pracovala jako střihačka filmového materiálu, a byla velmi dobrá. Po ní jistě zdědila Marilyn velkou ctižádostivost. Gladys filmem žila, dýchala pro něho. Již od narození šeptala své dceři do ucha o krásných filmových hvězdách, jejichž filmy stříhala. Mladičká Norma Jane, byla tedy Hollywoodským snem odkojena.¹ Gladys Bakerovou dostal do ústavu pro choromyslné zřejmě její naivní idealismus.



(Marilyn jako malé děvčátko)

Gladys byla bez manžela a proto musela dát Marilyn do opatrovnictví ke svým dvěma známým manželům Bolenderovým, aby mohla chodit do práce. Marilyn o nich později hovořila jako o náboženských fanaticích. Když dosáhla Marilyn tří let, její matka se poprvé nervově zhroutila, a tak musela Marilyn nadále zůstat u Bolenderových, celkově u nich žila do svých sedmi let. Poté se Marilyn dostala do losangeleského sirotčince.

Marilyn putovala z rodiny do rodiny, zažila sice mnoho špatných zkušeností, ze kterých ale na druhou stranu mohla později čerpat do svých rolí. Například se ocitla v rodině, kde k narozeninám dostala dárek v hodnotě padesáti centů, který jí byl okamžitě zabaven, jinému manželskému páru přišla moc divná a tichá, jinde ji připravili o malou roličku ve Vánoční hře, protože se nikomu nezdály její herecké

¹ SHEVEY, Sandra: *Skandál jménem Marilyn*, IRIS, Praha 1992, str. 73.

schopnosti. V devíti letech byla umístěna do okresního sirotčince, kde zůstala dva roky, tyto dva roky jsou popisovány asi jako její nejvíc traumatizující zkušenost celého dětství. Pobyt zde by se dal přirovnat ke klášternímu režimu. Děti byly nuceny nosit jednotné oblečení a těžké boty na tlustých podrážkách. Marilyn vzpomínala, že se vždy posadila k oknu společenské místnosti a dívala se na vodárenskou věž ateliérů, na níž bylo velikým písmem RKO, zde pracovala její maminka, a potichu si šeptala: „Jednou mě tu budou oslovovat jako hvězdu!“

Monroeová se během svého dospívání dostala celkem do dvanácti dětských domovů a pěstounských rodin. Setkala se se spoustou lidských povah a charakterů. Sama označovala toto období za plné posměšků a odmítání, což mohlo mít veliký vliv na její psychické problémy, zejména zadržávání, kterého se v podstatě nikdy nezbavila, vyrážek, třasu, zvracení a dalších jiných psychických problémů.

Kolem roku 1938 byla Marilyn svěřena do péče matčiny přítelkyně Grace Goddardové, která jí ze státních příspěvků platila hodiny tance, zpěvu a herectví, pro které projevovala dívka vlohy.² Bohužel vše se obrátilo ke špatnému, když se jednoho večera k Marilyn do pokoje vkradl Gracin manžel a zkusil ji obtěžovat. Druhý den ráno se ihned stěhovala k jejich tetičce Aně Lowerové, která Marilyn výrazně ovlivnila. Bydlela ve Westwoodu, bohatší části Hollywoodu. Goddardovi měli ale nadále Marilyn v opatrovnictví a rozhodli se přestěhovat, mladá dívka už jim ale byla přítěží a tak se rozhodli ji provdat. Žádné velké námluvy se nekonaly, zamířili přímo k sousedním dveřím, kde bydlel James Dougherty. Tohle byl jeden z prvních mnoha podrazů, se kterými se Marilyn musela vyrovnat.

2.2 Dospívání a první kroky k herectví

Marilyn kvůli manželství opustila školu a stala se ženou v domácnosti. Věřila tomu, že tak je to správně. Svatba se konala 19. června 1942, tři týdny po jejích šestnáctých narozeninách.³ Dougherty si dělal z jejího snu o herectví legraci, říkal jí, že je to nereálné. Je pravda, že dokud nezačala Monroeová pracovat jako herečka, vypadala obyčejně.

² *Tamtéž*, str. 81.

³ *Tamtéž*, str. 83.



(Šestnáctiletá Marilyn Monroe)

Zanedlouho ale začala Marilyn pracovat v továrně na padáky (pochmurnou atmosféru dělnického prostředí Marilyn později prožila i ve filmu *V osidlech noci*). Jednoho dne se v továrně objevil fotograf, který měl za úkol zachytit podíl žen na válečném úsilí. Monroeová se mu líbila, nafotil s ní pár snímku a domluvil se i na focení aktů. Tak se začala věnovat práci fotomodelky. Uměla se skvěle tvářit i hýbat před objektivem, dokázala vydržet hodiny a hodiny klidná. Neustále se ale zajímala o film, pořád chtěla mluvit o slavných hercích, zajímala se, jací jsou, jak vystupují. Marilyn uzavřela smlouvu s modelingovou agenturou Bloo Book jejíž majitelka po ní ale chtěla změnu vzhledu: obarvit si a natáhnout vlasy, změnit chůzi a držení těla, nelíbil se jí její rovný nos. Její manželství ale začalo trochu upadat, Dougherty na její profesi modelky žárlil a nelíbilo se mu, že ho zanedbává.

Marilyn ale naopak začala pracovat pro vícero fotografů a dokonce nafotila zcela nahá kalendář, který se stal senzací a katapultoval ji až do prvního čísla časopisu *Playboy*. Dougherty už nechtěl nadále snášet její focení v bikinách a tak mezi nimi začaly drobné ale i větší hádky a roztržky. Vadilo mu, že je rozhazovačná a marnotratná.

Krátce na to, ale přišlo pozvání na její první filmový konkurz od společnosti Fox. Když tehdy Marilyn přišla na konkurz, měla jasnou představu o tom, jak chce vypadat. I přesto, že byl na místě profesionální maskér, snažila se nalíčit sama. To se samozřejmě nelíbilo režisérovi a poslal Marilyn zpátky do maskérny přelíčit. Režisér Lyon byl ale tehdy Marilyn tak okouzlen, že si vyžádal kamerové zkoušky v barvě, což nebylo běžné. Okouzila ho její broskvová pleť, zlaté vlasy a pletené zelené šaty, které dokonale konturovaly její křivky. Majitel společnosti Fox David Zanuck si prohlédl výsledky a angažovali ji za 125 dolarů týdně. Režiséra Lyona

mohl tento krok stát tehdy místo, ale ukázalo se, že byl velice prozíravý, a tak měla Marilyn dokonce ve smlouvě, že musí točit výhradně barevné filmy.

Uzavřeli standardní sedmiletou smlouvu. Ze západu ale musela přicestovat Marilynina zákonná zástupkyně Grace Goddardová, protože Marilyn ještě nebyla plnoletá. Když se Marilyn dozvěděla tuhle novinu, velice plakala a neustále vrtěla hlavou, jakoby tomu nemohla uvěřit. Smluvní podmínky byly ovšem tehdy velice striktní a přísné, řekla bych až přímo nelidské. Například nesměli dívce zakázat vdavky, ale mohly ji vypovědět smlouvu z důvodů větších finančních nároků na domácnost. Nesměly také dívku přinutit k přerušování těhotenství, známo však bylo, že každá společnost měla svého lékaře, který interrupci prováděl. Nejedna společnost také měla své specialisty na plastickou chirurgii, svého zubaře, specialistu na odstraňování chloupků v obličeji či kadeřníka.

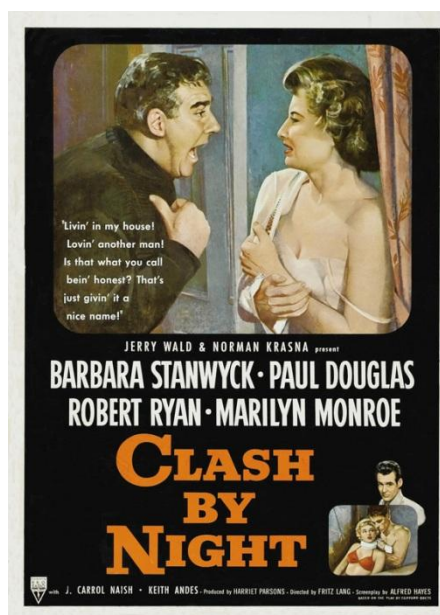
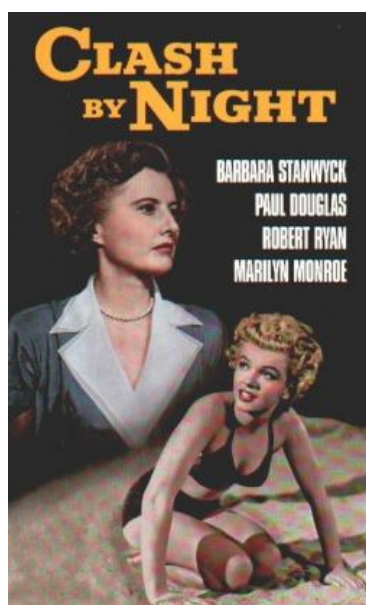
Jakmile byla jedna smlouva podepsána, začala Marilyn podepisovat druhou, ale to byla jiná listina, byla to žádost o rozvod s Doughertym. Nátlak byl ale veden hlavně ze strany společnosti Fox, sdělili jí, že pokud chce smlouvu podepsat, musí být rozvedená. V den, kdy Dougherty podepsal rozvodové papíry, byla Marilyn velice šťastná, ne snad proto, že se rozvedla ale proto, že dostala nové jméno **Marilyn Monroe**. Marilyn byla její babička a Monroe bylo příjmení jednoho z manželů její druhé babičky.

2.3 Nový život

Krátce po podepsání smlouvy dostala Marilyn roličku ve filmu *Skandální slečna Pilgrimová (1947)*, skoro nikdo si ji ale nevšiml a nebyla uvedena ani v titulcích. Psalo se o ní tehdy, že musela absolvovat hereckou školu, kterou pořádala filmová společnost 20th Fox century, ale to nebyla ve skutečnosti pravda. Za Marilynin vzestup se hodně zasloužil herec a producent Ben Lyon, který se jí snažil vybudovat určitou image. Musela navštěvovat řadu večírků, na kterých se měla zviditelnit, což ale dělala s radostí a nečinilo jí to problém. Řada hereček tehdy uzavírala smlouvy hlavně díky takovýmto večírkům. Poprvé na plátně promluvila ve snímku *Vijé!*. Podobný styl zajištění si popularity se zachoval až do dnešní doby. I když dnes je to mnohem syrovější a drsnější. Dnes se herečkou nazývá skoro každá dívka, která se objeví v kdejakém bulvárním časopisu. Kam se vytratilo herecké

řemeslo? Řeč, inteligence, sečtělost, dokonalá znalost svého těla jako nástroje, umění vystupování na veřejnosti?

Marilyn na sobě ale neuvěřitelně pracovala. Všechn svůj volný čas zasvětila různým kurzům, tréninkům a cvičením, aby byla dobře připravena. Docházela dokonce i ke třem učitelům herectví zároveň, nebylo to tehdy vůbec neobvyklé. Tyto začátky pro ni ale byly velice obtížné, hlavně z finančního hlediska. Musela dát do zástavy spoustu svých osobních věcí. Zanedlouho se ale na Marilyn usmálo štěstí a získala roli Angeli ve filmu *Asfaltová džungle*. Odvedla vynikající práci a díky této úloze ji začal brát filmový svět vážně. Hned po tom následovala její první muzikálová zkušenost, protože byla obsazena do filmu *Sboristky (1949)*, kde původně producenti i režisér plánovali nechat Monroeovou nazpívat profesionálkou. Tento film byl pro ni zásadní také tím, že se musela podrobit několika zásahům na svém těle. Měla od přírody vlnité vlasy, jemné a nesnadno udržovatelné. Odborníci změnili vlasovou linii a přebytečný porost odstranili horkým voskem. Po celém obličejí jí rašily jemňoučké chloupky, později vypalované elektricky. Taktéž si musela nechat barvit světlé řasy na černo. A nakonec měla podle všech nevyhovující bradu, kterou ji upravili chirurgickým zásahem a vyčnívající chrup, který upravil specializovaný dentista. Filmový muzikál *Sboristky* nakonec nesklidil velký úspěch, ale Marilyn se dočkala celkem příznivých kritik na svou osobu za to, že party nazpívala sama, přesto že kolovaly řeči, že byla nadabována



(Plakáty k filmu V osidlech noci)

První zlom zaznamenala ve filmu *V osidlech noci* (1952), její výkon sklídil nejen potlesk kritiků ale i herců, s nimiž ve filmu vystupovala. Její jméno bylo na plakátech vyvedeno ve stejné velikosti jako jména Barbary Stanwyckové, Paula Douglase nebo Roberta Ryana. Bylo to vůbec poprvé, kdy jí byl fakticky udělen status hvězdy (viz obrázky na str. 13). *Film, V osidlech noci, pochmurný příběh o boji proti osudu a nespravedlnosti odehrávající se v prostředí konzervárny na rybí produkty v Monterey, byl režírován géniem černého filmu Fritzem Langem. Tento uprchlík z fašistického Německa měl dost důvodů, proč natočit zrovna tenhle film a hru Cliffordy Odetse z doby hospodářské krize obohatil o útržky svých vlastních zkušeností. Kvůli tomu, že na plátně tlumočil názory antifašistické dělnické třídy, se střetl s Výborem pro neamerickou činnost a tato adaptace divadelní hry mu způsobila i problémy s Haysovým cenzurním úřadem, který diktoval morální pravidla až do poloviny šedesátých let. Hra rozváděla motiv nezaměstnanosti, na jejím konci se odehrála vražda, manžel zabíjí milence. Film nakládá s předlohou volněji, zaměřuje se na příběh nevěry a usmíření. Milence staví do pozice vetřelce, samotáře a odrovnaného člověka. Manželku hrála Stanwycková, manžela Paul Douglas, milence Robert Ryan a Monroeová představovala přítelkyni manželčina rozverného bratra, kterého ztělesnil Keith Andes.*⁴ Marilyn tehdy žádné zkušenosti s charakterními rolami neměla, ze všech sil se snažila odvést co nejlepší výkon. Dokonale se připravovala. Cestovala například čtyři sta kilometrů do Monterey (kde se film také natáčel), a následující den strávila rozmluvami s majiteli člunů a konzervářenskými dělníky o jejich životě, práci a trápení. Natáčení se v případě Marilyn neobešlo bez nějakého problému. Neustále pletla texty nebo je zapomínala. Někdy se záběr musel opakovat i pětadvacetkrát. Při jedné scéně to došlo až do takového extrému, že museli použít čtecí zařízení, což byla v té době nevídaná věc. Bylo to ale hlavně ze strachu z režiséra Langa. Velice ji znervózňoval jeho přísný upřený pohled, tím pádem potom nechávala ostatní herce čekat. Měla vždy velikou trému, nikdo už ale nevěděl, že každé gesto i pohyb poctivě nacvičuje.

⁴ *Tamtéž*, str. 166.

3. Pedagogové, kteří ovlivnili život Marilyn Monroe

Marilyn nepatřila mezi ty pohodlné hvězdičky. Vždy na sobě tvrdě pracovala a snažila se vzdělávat ve svém oboru. Proto, již od začátku své kariéry navštěvovala různé herecké kurzy, či vyhledávala odborné pedagogy. Pracovala na sobě nejen herecky ale i pěvecky a tanečně. Také četla hodně knih, oblíbila si Freuda, ze kterého i ráda citovala.

3.1 Natasha Lytessová

Natasha Lytessová se narodila v roce 1913 v Rusku, ale již v dětství přesídlila s rodinou do Německa. Tam žila až do války, než se svým manželem Brunem Frankem odjela do Hollywoodu. Byla žačkou *Maxe Reinhardta*⁵. S Marilyn se setkala u společnosti Columbia pictures a byla jí tak nadšená, že se vzdala svého placeného místa, aby mohla všechn svůj čas věnovat její přípravě. Usilovala o to, aby se Marilyn osvobodila od image, které si o ní veřejnost vytvořila, a aby se snažila propracovávat své postavy hlouběji. „ *Celá má práce s Marilyn spočívá v boji s těmi negativními, falešnými představami, které jí obestírají. Kruček za kručkem svou bitvu vyhrávám.*“ *Pronesla tehdy Lytessová. Monroeová pak o své učitelce řekla: „ Byla to velice kultivovaná žena. Poučila mě, co číst. Díky ní jsem poznala Tolstého a Turgeněva. Ve snu se občas se všemi postavami, které znám z knih, scházím a slyším je, jak spolu rozmlouvají.*“⁶ Lytessová věděla i o řadě Marilyniných soukromých tajemství. Při práci s ní trávila spoustu času.

Jejich první setkání proběhlo již ve výše zmiňované společnosti Columbia pictures, kde byl herecký výcvik nedílnou součástí denního režimu. Monroeová se třásla nervozitou, na sobě měla červené, velice krátké, vlněné šaty a ve tváři výraz kamenné sochy. Když se pustila do rozhovoru, ozval se ostrý nakráplý hlas. Lytessová před sebou viděla dívku se žlutými, odbarvenými vlasy, netrpělivými ústy a v rozpacích se kývajícím tělem. Lytessová později prohlašovala, že převzala vystrašenou bytůstku a udělala z ní hvězdu. Někteří Marilynini přátelé ale zastávají jinou teorii, Lytessovou neměl každý v lásce. Podle nich bránila svým teatrálním a

⁵ Německý divadelní a filmový herec a režisér, narozen v Rakousku roku 1873 a zemřel v New Yorku roku 1943

⁶ *Tamtéž*, str. 130.

patetickým pojetím Monroeové v realizaci vlastních uměleckých přístupů. Například režisér filmu *Neobtěžuj se klepáním* Roy Baker hodnotí přítomnost Lytessové na natáčení jako rozkladný element. Nevadilo mu ani tolik to, že každou scénu do podrobností pitvaly a rozebíraly, ale vadily mu obyčejnější věci, jako například to, že Monroeová Lytessovou ve všem napodobovala. Kolikrát jí nerozuměl ani slovo, protože převzala Natashin německý přízvuk. Někteří lidé měli dokonce pocit, že když nebyla Lytessová na blízku, byla Marilyn uvolněnější. Uvolněně se pohybovala, zpívala i hrála. Každopádně ale Marilyn Lytessové vděčí za základy hereckého řemesla. Rozešly se spolu při natáčení filmu *Slaměný vdovec* (1954), jehož děj se točí kolem slaměného vdovce, jehož rodina odjede na letní prázdniny a dívky, co vystupuje v reklamě na pastu na zuby. Oba bydlí ve stejném domě a přítomnost krásné dívky vyvolá v pánovi řadu představ a fantazírování. Hlavní role zde právě hráli Marilyn Monroe a Tom Ewell. Tento film je lehce satirou na voyeurství, nejnebezpečnější psychologický problém. Stal se také jedním z Marilyniných nejúspěšnějších filmů, byl dozajista prvním filmem, v němž naplno prokázala své komediální vlohy. Lytessová Marilyn vysvětlila co je to pojem smyslnost, na který se jí žačka ptala. „*Smyslnost znamená schopnost těšit se věcem prostřednictvím vlastního těla. Jako když jíš chutné ovoce a tvůj jazyk se z té dobroty těší pomocí smyslu. Znamená to nejen fyzický prožitek vnímání, ale libovat si v něm. Prostě je to jako milovat se s nádherným mužem.*“⁷ K tomuto filmu přistupovala Monroeová neofreudovským způsobem. Skoro každá její věta je zda naplněna sexuální nebo falickou symbolikou, př.: vytahuje zátku ze šampaňského, klopýtá o veslo, postává nad ventilační mříží metra atd. Tato herecká technika byla od začátku vypiplaná právě Lytessovou, které se Marilyn při natáčení *Slaměného vdovce* po společných sedmi letech zbavila. Lytessová radila Marilyn přirovnání role k milostné hře a doporučovala jí nejrůznější druhy erotické literatury. Té však byla bližší neofreudovská analýza problému, s níž ji seznámila Paula Strasbergová. Dávala jí příklady: Jsi namočená sušenka, vyžíváš se v koupeli, srkáš colu,.....Na začátku natáčená trávila Marilyn s Lytessovou dny i noci, diskutovaly o významu každého záběru, o vzájemných vztazích mezi postavami. Když bylo natáčení uprostřed, potkala se Marilyn s Paulou Strasbergovou, manželkou vedoucího Actor studia Lee Strasberga a krátce na to zmizela Natasha Lytessová z jejího života.

⁷ *Tamtéž*, str.. 260.



(Natasha Lytessová a Marilyn Monroe)

3.2 Michail Čechov

Michail Čechov se narodil 16. srpna 1891 Alexandru Pavloviči Čechovovi a Natálii Alexandrovně Golděnové. Již na gymnáziu se věnoval ochotnickému divadelnímu spolku a v roce 1907 byl přijat na divadelní školu A.S. Suvorina při divadle Literárně-umělecké společnosti v Petěrburgu. Po absolvování školy byl přijat přímo do souboru této společnosti.⁸ Významnou roli, kterou si zde zahrál, byl Car Fjodor ve stejnojmenné hře Alexeje Tolstého. V březnu roku 1912 přijelo do Petěrburgu na hostování Moskevské umělecké divadlo a s ním i herečka Olga Knipper Čechovová, díky níž byl Čechov představen Stanislavskému, a po sléze přijat jako herec *MCHATu*.⁹ Čechov se tedy přestěhoval do Moskvy. Na hlavní scéně MCHATu hrál většinou jen malé role či stoval v davových scénách. Pracoval ale v tzv. studiu MCHAT, kde s mladými herci z divadla zkoušel zásady Stanislavského systému v řadě různých cvičení a etud. Mladým hercům to však postupem času nestačilo, a tak začali se svolením Stanislavského studovat hru Hermana Heyermanse *Naděje*. Inscenace měla po představení veřejnosti velký úspěch a tak začala pravidelná veřejná představení studia MCHATu. Čechov prokázal svůj nesmírný herecký talent právě v těchto představeních v rolích starých, nešťastných, trpících lidí. Michail Čechov ale trpěl od dětství velkým nervovým napětím a tíživými představami. Jeho psychický stav se zhoršil v období během války a v roce 1917 u něho propukla vážná duševní nemoc. Trpěl záchvaty nevysvětlitelného strachu a

⁸ ČECHOV, Michail: *O herecké technice*, Divadelní ústav, Praha 1996, str. 127.

⁹ Moskevské umělecké divadlo. Založil ho roku 1898 K.S. Stanislavskij a Vladimir Nemirovich – Dančenko.

úzkosti. Chorobným se mu stal strach o matku. Nevycházel z domu a byl přesvědčen, že se do divadla už nikdy nevrátí. Na Stanislavského popud byl svolán konzul lékařů, ale nikdo mu nebyl schopen pomoci. Jistě k tomu přispívala i jeho finanční tíseň. Na radu jednoho přítele založil hereckou školu, tzv. Čechovovo studio. Žáci se scházeli u něho v bytě a on je seznamoval s učením Stanislavského, a co si z něho sám odnesl. Znovu se začal zabývat problémy herecké techniky a psychologie a objevil tak znovu smysl života. Jeho duševní stav se začal zlepšovat. Jakmile se uzdravil, vrhl se plně zase do práce. Po Vachtangovově smrti mu bylo uděleno vedení studia MCHATu, kde pod jeho vedením byla první inscenací Hamlet, ve které si sám zahrál titulní roli. V této době se studio oficiálně oddělilo od svého mateřského divadla a přijalo název MCHAT-2. Jako herec byl Čechov velice ceněn, ale jako ředitel divadla vzbuzoval rozporuplné názory. Někteří herci MCHATu 2 obviňovali Čechova z *antroposofismu*¹⁰ a mysticismu, což byla v té době velice nebezpečná slova. Stupňující se rozpory a politické tlaky a kritiky v tisku později zapříčinili, že se Čechov ze svého letního pobytu v zahraničí roku 1928 už do sovětského Ruska nevrátil. V životě Michaila Čechova tak začala nová kapitola. Hrál u Maxe Reinhardta, který si ho velice vážil a natočil několik filmů. Zajímavostí je, že všichni, kdo ho viděli na jevišti, se shodli v tom, že ve filmu nikdy nedosáhl takového hereckého mistrovství a působivosti, jako na jevišti. V roce 1936 odjel se skupinou bývalých herců MCHATu na turné do Spojených států. Slavil zde velké úspěchy např. v rolích Frazera v *Potopě* či Chlestakova v *Revizorovi*. Přednášel také o herecké technice a o Stanislavského systému hercům *Group thetru*, vedeného tou dobou Lee Strasbergem. Group Theatre mu tehdy nabídlo místo pedagoga a režiséra, on však s díky odmítl, jelikož mu byla nabídnuta i možnost, založit vlastní divadelní studio v Anglii v Dartington Hall. V Dartington Hall a později také v Riedgefieldu v USA, kam později studio přesídlilo, pokračoval neustálý proces v hledání zákonitostí herecké praxe, prvky jako jsou třeba fantazii či vlastní představivost. Z tohoto studia vznikl divadelní soubor *Chekhov players*, který se rozpadl potom, co většina mužů byla odvolána do armády. Michail Čechov se potom přestěhoval do Hollywoodu, kde natočil i několik filmů (např. za roli profesora Brullowa v Hitchkokově filmu *Očarováný* byl nominován na Oscara). Jeho hlavní působení v Hollywoodu bylo ale především pedagogické a teoretické. Výsledky svého

¹⁰ Antroposofie je ezoterická nauka, která nabízí mystický vhled do podstaty člověka, přírody a nadsmyslově duchovních světů. Byla založena rakouským filozofem Rudolfem Steinerem.

celoživotního hledání v oblasti herecké tvorby shrnul v knize *O herecké technice*. Čechov zemřel 30. září 1955.



(Michail Čechov)

3.2.1 O herecké technice

„ Nyní po všech těch letech experimentálního testování a ověřování cítím, že přišel čas svěřit tyto myšlenky papíru a předložit je k posouzení svým kolegům a čtenářům“
¹¹

Hercovo tělo a psychika

Lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a neustále jedno na druhé působí. Jsou herci, kteří své role upřímně cítí, vědí o nich do každého detailu, ale nedokáží vše, co mají ve svém nitru sdělit divákovi. Jejich myšlenky jsou spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech. Zkoušení a hraní je pro ně namáhavým zápasem s vlastním tělem. Je to ale zcela v pořádku, protože nepoddajností těla trpí více či méně skoro každý herec. K překonání těchto překážek existují fyzická cvičení, která však nevycházejí z klasických disciplín divadelních škol, jako jsou třeba: šerm, tanec, akrobacie, balet, jež jsou bezpochyby také důležitou součástí fyzické připravenosti herce, důležitá je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům. Citlivé tělo a pestrá, bohatá psychika se navzájem doplňují, vytvářejí tak

¹¹ *Tamtéž*, str. 10.

harmonii potřebnou k dosažení hercova cíle. Herec, který se dokáže stát pánem sebe a svého řemesla vyloučí ze své práce náhodnost. Má tak vytvořený pevný základ.

Příklad cvičení na hercovo tělo a psychiku:

Dělejte řadu velkých, širokých, ale jednoduchých pohybů a využívejte přitom maximum prostoru kolem sebe. Zapojte do cvičení celé tělo. Pohyb provádějte s dostatečnou silou, ale bez zbytečného svalového napětí. Můžete začít s následujícími pohyby: Úplně se otevřete, rozkročte a rozpřáhněte doširoka paže. V této otevřené pozici zůstaňte několik vteřin. Představujte si, že jste stále větší a větší. Vraťte se do původní pozice. Opakujte stejný pohyb několikrát. Nezapomínejte na cíl cvičení a říkejte si: Probouzím spící svaly svého těla, aktivizují je a budu je používat.¹²

To bylo jedno z mnoha cvičení na probuzení hercova těla a psychiky.

Představitivost a ztělesňování představ

Představitivost by měl herec používat při práci na roli tak, že postavě klade otázky, aby nám ukázala různé varianty způsobů a provedení podle našich představ. Představa se pod vlivem našich otázek mění a rozvíjí. To v herci probudí emoce a vzplane v něm touha hrát. Čím víc postavu zkoumáme analyticky, tím tišší jsou naše city a menší naděje na inspiraci. Někdy je za potřebí několika hodin či dnů, než svou postavu skutečně uvidíme. Čím více budeme na své představitivosti pracovat, tím dříve se v nás probudí pocit, že postava, kterou vidím svým vnitřním zrakem má svou psychologii, stejně jako lidé v reálném životě. Ale na rozdíl od reálných lidí můžu u své postavy vidět její city, emoce, vášně a nejtajnější touhy.

Cvičení na rozvinutí představitivosti:

Zachycení představy, naučit se pozorovat její nezávislý život, spolupracovat s ní- klást jí otázky a dávat příkazy, proniknout do vnitřního života představy, rozvíjet pružnost své představitivosti, pracovat s postavami vytvořenými naší fantazií, sledovat techniku ztělesňování představ

¹² *Tamtéž*, str. 16.

Improvizace a vnímání partnerů

Herec by se neměl omezit na pouhé odříkání vět a dodržování režisérových pokynů ale měl by hledat i příležitost k nezávislé improvizaci. Daný text a aranžmá jsou pevné základy, na nichž herec musí a může rozvíjet svou improvizaci. Způsobem jak text říká, a jak vykonává aranžmá, mu otevírá cestu k širokému poli improvizace. To jsou prostředky jeho svobodného projevu. Když v sobě herec objeví schopnost improvizovat, objeví v sobě nevyčerpatelný pramen, zažijete pocity svobody a bude vnitřně bohatší.

Krátký příklad cvičení na schopnost improvizace :

Nejprve si určete počáteční a konečné okamžiky své improvizace. Na začátku můžete například rychle vstát ze židle a pevným tónem či gestem říct „ano“, zatímco v závěru si třeba lehnete, otevřete knihu a začnete klidně, uvolněně číst. Nesnažte se předem promýšlet, co budete dělat mezi těmito vybranými momenty. Nesnažte se hledat nějaké logické vysvětlení či motivaci. Vyberte je náhodně. Nesnažte se určovat téma či zápletku. Určete si jen náladu začátku a konce. Právě střední část, přechod z počátečního k závěrečnému bodu, je předmětem vaší improvizace.....¹³

Atmosféra a individuální pocity

Herci, kteří jsou schopni vnímat a chápat atmosféru, vědí jak silné pouto vytváří mezi nimi a divákem. Atmosféra prohlubuje vnímání diváků. Herec musí rozlišovat individuální pocity postavy a atmosféru scény. Jsou navzájem zcela nezávislé a mohou existovat současně. Příklad: Vážná dopravní nehoda, velká skupina lidí, každý cítí silnou skličující, mučivou atmosféru scény, která celou skupinu obklopuje. A přesto je nepravděpodobné, že v této skupině najdete dva jedince se stejnými city. Někdo zůstává chladný, jiný pociťuje egoistické uspokojení, že obětí není on, čtvrtý je naplněn soucitem atd.

Tímto způsobem je možné značně posílit působivost představení i v případě, že jednotlivé atmosféry jsou autorem jen slabě naznačeny. Atmosféra každého uměleckého díla je jeho srdcem a jeho citlivou duší.

Příklad části cvičení na atmosféru :

¹³ *Tamtéž*, str. 34.

Začněte pozorováním života kolem sebe. Vyhledávejte systematicky různé atmosféry. Všímejte si zvláště skutečností, že každá atmosféra se rozprostírá ve vzduchu, obklopuje lidi a události, naplňuje prostor, pluje krajinou a prostupuje život, jehož je součástí. Pozorujte lidi v určité atmosféře. Dívejte se, zda se pohybují v souladu s ní, podřizují se jí, bojují proti ní, nebo do jaké míry jsou k ní citliví či lhostejní.....¹⁴

Psychologické gesto

Psychologické gesto má za cíl ovlivnit, rozproudit, formovat a naladit celý náš vnitřní svět pro umělecké cíle a účely. K prozkoumání postavy a proniknutí do ní můžeme použít právě PG. Musíme se zeptat sami sebe jaká je asi hlavní touha naší postavy a když najdeme odpověď, byť by to byl jen náznak, začneme krok za krokem stavět PG. Použijme nejprve jen svou ruku a paži. Můžeme ji agresivně napřáhnout vpřed a zatnout pěst, nebo ji můžeme natáhnout pomalu a pečlivě, rezervovaně a opatrně, nebo vztáhnout ruce vzhůru s dlaněmi otevřenými. Když jednou takhle začneme, nepříjde nám již těžké rozvinout dané gesto také na ramena, šíji, držení hlavy, atd. PG samo nás povede ke zjištění touhy postavy samo bez přílišného zasahování rozumu.

Příklad části cvičení na PG:

Vezměte si například PG postavy, která se tiše uzavírá před okolním světem. Najděte větu odpovídající tomuto gestu : „Chtěl bych být sám.“ Zkoušejte gesto a větu současně, aby kvality pokoje a klidu pronikly do vaší psychiky a hlasu. Pak začněte PG lehce měnit. Bylo-li dejme tomu držení hlavy vzpřímené, skloňte ji mírně dolů a podívejte se tím směrem. Jakou změnu to způsobilo ve vaší psychice? Pocítili jste, že ke kvalitě klidu se připojil mírný odstín naléhání a tvrdohlavosti? Udělejte toto pozměněné gesto několikrát, až budete schopni říct svou větu v plném souladu s danou změnou.....¹⁵

¹⁴ *Tamtéž*, str. 44.

¹⁵ *Tamtéž*, str. 58.

Charakter postavy a charakterizace

Je potřeba najít rozdílné rysy mezi hercem a postavou. Nejkratším, nejzábavnějším a nejmělečtější přístupem je najít pro svou postavu imaginární tělo. Jakoby se do tohoto těla oblečte, vezměte ho na sebe jako šaty. Postupně se začnete pohybovat, mluvit a cítit v souladu s ním, tzn., že postava přebývá ve vás. Pouhé diskutování o postavě nemůže dosáhnout žádaného účinku, zatímco imaginární tělo může přímo působit na vaše city a vůli. Když i imaginárnímu tělu přidáme ještě imaginární centrum, posílíme jeho působení a získáme mnoho dalších nečekaných nuancí. Toto centrum můžeme umístit kamkoliv, do hlavy, do rukou, dokonce i mimo své tělo. Centrum je také potřeba si představit, může být velké a zářivé nebo naopak malé a strnulé. Když budeme takto experimentovat, otevřou se nám nesčetné možnosti. Je také rozdíl mezi charakterem postavy a charakteristickými rysy. Charakteristickým rysem může být : pohyb, způsob řeči, chůze, druh smíchu, nějaký návyk, sklon hlavy, atd. Postava se těmito rysy stává lidštější. Charakteristika by ale měla vycházet z celkového charakteru postavy. Při vytváření postavy a charakteristických rysů nám hodně pomůže sledování lidí kolem nás.

Tvůrčí individualita

Každý herec, přeje-li si být jevištním umělcem, by měl toužit s veškerou skromností i troufalostí po individuální interpretaci svých rolí. V běžném životě identifikujeme sami sebe jako „já“. Ale v okamžicích inspirace prochází naše „já“ určitou proměnou. Toto „já“ prostoupí celou naši bytost a září do okolí, naplňuje jeviště a proudí až k obecnstvu. Začínáme v sobě rozlišovat tři bytosti. Každá z nich má svůj určitý charakter. Existuje vyšší „já“, všední „já“ a třetí „já“ je námi vytvořená postava. Ale právě vyšší „já“ je individualita, která z nás dělá umělce. I když si ji uvědomujeme pouze při tvorbě, nepřestává existovat ani tehdy, když ji k tvůrčí práci nepotřebujeme.

Poslední dvě části knihy O herecké technice se zabývají skladbou přestavení a přístupem k rolí. Já jsem chtěla ale zejména v krátkosti popsat především techniky, které Čechov v knize líčí. Proto již poslední dvě kapitoly popisovat nebudu.

Přistoupím ale přímo k osobnímu setkání a vlivu Michaila Čechova na Marilyn Monroe.

„Technika jakéhokoliv umění, může v průměrném umělci zadusit jiskru inspirace, ale tatáž technika v rukou mistra dokáže tuto jiskru rozlítit v neuhasitelný plamen.“¹⁶

3.2.2 Vliv Michaila Čechova na Marilyn Monroe

Marilyn nastoupila do hereckého kurzu k Michailu Čechovovi na podzim roku 1951. Byla opravdu neúnavným žákem. Hluboce se ponořila do lidské studie jedné z dcer Krále Leare (W. Shakespeare), trpící tím, že sama musí být svědkem otcova šílenství víc, než on sám trpěl svou pomateností. Je zcela možné že Monroeová využila svých vlastních prožitků a zkušeností, plynoucích z nervové labilitaty její matky. Portrét této role byl pozoruhodný i tím, že ho dokázala zbavit nánosu dobových divadelních konvencí a osvobodila postavu z pout, jimiž byla zdánlivě svazována. Tato byť jakkoliv krátká příprava vyvážila roky studií na Královské akademii dramatických umění a přičinila se o to, jak se budu zmiňovat v kapitole Film, že byla schopna nejen udržet krok se sirem Laurencem Olivierem ale doslova jej předstihnout. Čechovova chvála jí pozvedla sebevědomí, již se nebála do svých postav promítat sexualitu. Velice toužila zahrát si Grušenku, hrdinku Dostojevského Bratrů Karamazových, za což si vysloužila posměch od lidí od filmu. Podle ní byla Grušenka sexy! Pod vlivem Čechova začala chápat literaturu a charakter postav. *Čechov rychle rozpoznal Marilynin přístup, pochopil, jakým způsobem se postavy zmocňuje. Scénu, v níž vystupovala, přerušil slovy: „ To je zvláštní, po celou dobu jsem vnímal jakési sexuální vibrace, které z tebe vycházejí. Jako bys byla ženou v zajetí vášně. Zastavil jsem to, protože jsi asi příliš ponořená do své sexuality, než abys mohla pokračovat.“¹⁷*

Díky němu také poznala veškerá technická cvičení zmíněná v předchozí kapitole. Tyto cvičení jsem měla možnost i já sama poznat na vlastní kůži při hodinách herecké interpretace s doc. Janou Janěkovou. Veškerá cvičení jsme prováděli a posléze o nich mluvili, abychom si uvědomovali procesy, které v těle

¹⁶ *Tamtéž*, str. 12.

¹⁷ SHEVEY. Sandra: *Skandál jménem Marilyn*, str. 158

nastávají. Bylo to vůbec poprvé, co jsem se s touto technikou seznámila a musím říci, že dodneška některá cvičení využívám. Zejména při tvorbě postav, kde se jedná o nalezení celé postavy a posléze i jejího charakteru a charakterizace. Velice mně také pomohla cvičení na uvědomění si atmosféry v kolektivu. Kdy jeden člověk přijde v jedné atmosféře a pokusí si ji co nejdéle udržet, nebo popřípadě podlehnout druhé atmosféře, pokud na něho silně působí.

Nejvíce ale Marilyn ovlivnil Stanislavského systém, který budu popisovat v další kapitole. Čechov z něho ovšem vycházel a dokázal ho ještě navíc o další cvičení, zejména psychologické gesto, rozvinout.



(Lee Strasberg)

3.3 Paula a Lee Strasbergovi

Lee Strasberg se narodil roku 1901 v Rakousku. S celou svou rodinou se již roku 1909 přestěhoval do Spojených států. Již od malička se věnoval herectví a navštěvoval různé dramatické kroužky.

V roce 1923 navštívil představení tehdejšího Moskevského uměleckého divadla (MCHATu) pod vedením K. S. Stanislavského, které ho silně ovlivnilo v budoucí práci. V té době Strasberg pracoval u společnosti Guild Theatre, kde začínal jako asistent divadelního manažera a potom i jako herec. Když v roce 1929 opustil tuto společnost rozhodl se založit si vlastní. S Charyl Crawfordovou a Haroldem Clurmanem založil v roce 1931 Group Theatre.¹⁸ Zde režíroval nespočet divadelních her a dokonce získal Pulitzerovu cenu za inscenaci *Muž v bílém* od Sidneyho Kingsleyho. Název Group Theatre si divadlo vysloužilo proto, že jeho

¹⁸ MORIN, Dan: *Lee Strasberg*, Jason Bennet Actor Workshop, on-line text (<http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/leestrasberg.html>), ověřeno k 6. 6. 2013.

zakladatelé usilovali o to, aby se zde nevyskytovali žádné herecké hvězdy, proto Group (skupina), chtěli, aby si byli všichni rovni. Pracovali zde Stanislavského systémem, který jak jsem již výše zmiňovala, Strasberga velice ovlivnil.

3.3.1 Stanislavského systém

Stanislavského systém dělíme na tři části. Vnitřní technika, vnější technika a práce na roli.

Tento systém skvěle sepsal Radovan Lukavský, v knize Metoda herecké práce, ze které se pokusím shrnout alespoň nejdůležitější části Stanislavského systému. Celá kniha je pomyslným deníkem žáka herecké školy.

K. S. Stanislavskij zanechal stranou otázky inspirace přicházející zvenčí, ale hledal přirozený přístup k tvůrčím podnětům uvnitř člověka. Výsledky jeho postupů měly účinek a pronikavý vliv téměř na celý divadelní svět. Herectví odkázané dosud na pouhé řemeslo dostalo v jeho metodě nástroj a oprávnění umělecké profese. Stanislavského systém je hlavně spojován se jménem divadla MCHAT, kde vznikl. Díky zahraničním výjezdům získal systém věhlas i v Evropě a Spojených státech. Stanislavskij nikomu nevnučuje žádná umělá pravidla herecké tvorby. Jeho metoda není ničím jiným, než školou přirozeného herectví. Zákonem tohoto systému je totiž sama přirozenost.

Vnitřní technika – Prožívání

Jednání „kdyby“ dané okolnosti

Etuda hledání: Maloletková hrála nešťastnici, která hledá, ale nenalézá drahocenné rodinné jehlice. Ve skutečnosti ovšem nic nehledala, jinak by byla jistě našla jehlici, kterou Torcov na scéně opravdu ukryl. To ovšem nevěděla a byla se svým výkonem velice spokojená. Když se Torcov zeptal, kde má jehlici, přiznala se, že na ni zapoměla. Šla na jeviště znovu a tentokrát opravdu hledala, a našla. „Jak jste se cítila?“ zeptal se Torcov. „Nevím, hledala jsem.“ „A to je správné.“ Řekl Torcov.

„Na scéně se nesmí pobíhat, aby se pobíhalo a trpět aby se trpělo. Na scéně je třeba jednat účelně a produktivně, čili opravdově.“¹⁹

Kdyby, nemluví o skutečném faktu, ale co by mohlo být „kdyby“? Pobízí herce k vnitřní a vnější aktivitě. Začíná jím tvůrčí práce.

Představivost

Pro herce je silná a jasná představivost nepostradatelná. Je to vedoucí síla tvůrčího procesu. Příklad dobrého cvičení na představivost je klasická dětská hra: Jako bys? Kdybys? (Co piješ? Pij čaj. A jak bys ho pil kdyby to byl rybí tuk?) Nebo můžeme cvičit představivost i na tom, co už dobře známe. Představme si, že vejdemo do svého pokoje a vše si v něm podrobně představíme. Samozřejmě je mnohem těžší představa neznámého než známého prostředí.

Svalová uvolnění

Svalová křeč je pro herce velkým zlem. Může zachvátit hlas, nohy, ruce, šiji, bránici či dýchací ústrojí. Ale nejhorší je když zkříví tvář a napadne tak mimické svalstvo. Proto je třeba před začátkem práce uvést svalstvo do normálního stavu. Dobré cvičení na svalové uvolnění je se položit na tvrdou zem a všimnout si svalových skupin, které se ze setrvačnosti i nadále namáhají a uvolnit je. Především přirozenost sama řídí organismus lépe než sebedokonalejší technika. Také bychom se měli zbavit našich špatných návyku, co se držení těla týče. Protože v reálném životě bychom si jich možná nevšimli, ale na jevišti rázem bijí do očí.

Pocit pravdy a víry

V životě je pravda to co je, ale na jevišti je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát. Jde o hru ne o skutečnost. Pocit pravdy a víry si musíme vytvořit. Dítě má skvělou vlastnost, kterou se od něho musíme učit: Ví čeho si nevšimat a čemu naopak věřit. Tak i herec na jevišti by se měl zajímat jen o to, čemu může věřit, toho co mu vadí, ať si nevšímá. Pravda a víra jsou nejsilnějším lákadlem našeho citu.

¹⁹ LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978, str. 23

Emocionální paměť

Emocionální paměť nám umožňuje vyvolat známé, již jednou zažité pocity, tak jako zraková paměť nám vybaví krajinu, nebo tvář člověka. Celkově je smyslová paměť pro herce velice důležitá. Člověku se ukládají v paměti různé podrobnosti, ale nejvíce si pamatuje ty, které na něho silně zapůsobily. Jak říká Stanislavskij, herec může používat jen své vlastní emoce, do postavy se může vcítit, jednat jako ona ale prožitky, které to v něm vyvolá, jsou jeho ne postavy. Čím je emocionální paměť rozsáhlejší, tím je hercova tvůrčí práce bohatší a plnější.

Hybné síly psychického života

Rozum, vůle a cit jsou jeden celek, mluvíme-li o jednom z nich, jako bychom mluvili i o všech ostatních. Harmonický poměr těchto sil je pro herce podmínkou. Přitom jsou samozřejmě různé typy herců, a u některých u nich bude zvlášť výrazně vystupovat jedna složka, podle toho pak můžeme hovořit o herci emocionálního typu, volného, anebo intelektuálního. Ale i tak stále platí, že je nezbytná účast všech tří složek, jako jsou rozum, vůle a cit.

Vnější technika - Ztělesňování

Přechod ke ztělesňování

Ztělesňování tlumočí život lidského ducha. Nejlepším umělcem je naše tvůrčí přirozenost. Ona dokonale ovládá vnitřní i vnější aparát. Tělo a hlas herce třeba pěstovat podle zásad daných samou přírodou.

Charakterizace

Změnit svůj zevnějšek není nijak těžké, ale vnější změny nemohou působit tak, aby člověk přestal být sám sebou. Vnější charakteristika se dá vytvářet jak intuitivně, tak pouhou vnější technikou. Ať už ji najdeme v sobě nebo odpozorujeme u jiných, nikdy bychom neměli ztratit sami sebe. Někteří herci také charakterizují postavy velice všeobecně a vzniká pak jakési „klišé“. Sama charakterizace je maska, za kterou se herec může skrýt a udělat jménem cizího člověka, co by sám neudělal. To je důležitá vlastnost charakterizace. Herec má na jevišti vytvářet postavu a ne předvádět sám sebe.

Plastika

Běžná taneční plastika pohybu není to, co na jevišti potřebujeme. Potřebujeme obyčejné, výrazné pohyby s vnitřním obsahem. Chůze má na jevišti prvořadý význam. Jen vnitřním procítěním pohybu, je možné pohyb vnímat a chápat. Procítěním této energie v našem těle, vzniká smysl pro pohyb.

Dikce a zpěv

Herec musí nenápadně vložit slovo do sluchu diváka tak, aby je pochopil. Tomu se říká mít cit pro slovo. Mluva je jako hudba. Musíme dávat pozor na to, abychom vždy, na jevišti i v životě, mluvili krásně a správně.

Mluva na jevišti

Na jevišti mluvíme cizí texty, které vychází z toho, co vidí, myslí a cítí postava. V životě skutečně posloucháme, na jevišti se často jen tváříme, jako že posloucháme. Podtext: Podtext říkáme tomu, co nás nutí pronášet slova role. Bez podtextu nemá slovo na jevišti co pohledávat. Budeme-li pozorovat svá vnitřní vidění, pocítíme podtext role. Je potřeba si také text vyčlenit. Dodržovat veškerá znaménka, jako jsou tečky, čárky, otazníky, tak aby text neztratil na významu.

Pauze je důležitým prvkem naší mluvy.

Temporytmus

Tempo je rychlost střídání stejně dlouhých dob, dohodou přijatých za jednotku, a to v tom či onom taktu. Rytmus je kvantitativní poměr opravdových délek pohybu či zvuku k délkám přijatým dohodou za jednotku, a to v určitém tempu či taktu. A takt je opakovaný, nebo opakováním určený sled stejně dlouhých dob, dohodou přijatých za jednotku a poznamenaných důrazem na některé z nich. Pokud ale nepoznáme účinek temporytmu sami na sobě, nebudou nám definice nic platné, naopak rozumový přístup by nám mohl překážet v tom nejdůležitějším: abychom si mohli s temporytmem svobodně a bezstarostně hrát. Tempo zkracuje či prodlužuje čas, který věnujeme jednání, zrychluje nebo zpomaluje mluvu. Takt je měřítkem času. Temporytmem můžeme napovědět nejen postavu ale i celou scénu. Na jevišti i v životě má každá svůj temporytmus. Na temporytmu závisí leckdy úspěch celého představení.

Práce na roli

První seznámení s rolí

Důležité je přečíst si celou hru, ne jen část nebo dokonce jen úryvky, které patří roli, kterou budeme hrát. První dojmy, ať jsou dobré či špatné se herci vrývají do paměti. Jsou to zárodky tvořivého citu a určitě se v jeho tvorbě objeví. Je dobré využít dobu studia k získávání co nejvíce informací, především z literatury. Herci by měli o celé inscenaci otevřeně diskutovat, co si o ní myslí, jak ji vnímají.

Metoda fyzického jednání

V každém malém fyzickém úkonu hledáme malou fyzickou pravdu, které bychom uvěřili. A také víra je jedním z nejsilnějších lákadel citu a prožívání. Vypracovaná partitura hereckého jednání se zkouší tak dlouho, až přejde v návyk. A tento „správný“ návyk zesiluje přesnou linii role. Linie role jde po podtextu ne po textu. Tedy především závisí na myšlenkách a ne na slovech.

Rozbor hry a role

Jedna věc je studium vnější podoby role ale druhou a stejně důležitou je také vnitřní stránka role. Nejlepší je, když herec přirozeně splyne s rolí, to potom může zapomenout na celý systém a oddat se plně umělkyni-přírodě. Ale každý student i začínající herec musí být trpělivý a učit se. Cílem rozboru vnitřního života role je poznání jejich duševních prvků a vlastností, jejího vnitřního světa. Další je pak rozbor vnějších podmínek a událostí života role, které právě ovlivňují vnitřní život role. Ale hlavním cílem rozboru je především hledání ve vlastní duši nějaké prvky, city a prožitky, které by byly společné či příbuzné s rolí.

Opět nebudu rozebírat celou knihu Radovana Lukavského o Stanislavského systému a vybrala jsem tedy jen pár podle mě nejdůležitějších bodů pro alespoň nepatrné přiblížení tohoto systému. Myslím si, že je velice důležité ho zmínit, ač bohužel pouze v takto stručné formě, jelikož z jeho metod vycházela velká řada dalších divadelních režisérů či herců. A stejně tak tomu bylo právě i u samotného Lee Strasberga, který taktéž vycházel z jeho hereckých metod a technik, které později i rozšířil o své zkušenosti a znalosti v práci s hercem. I já sama se přikláním právě ke Stanislavského systému, a Michailu Čechovovi. Podle jehož systému jsem měla

možnost na vlastní kůži pracovat s ruským režisérem Lvem Erenburgem na inscenaci Schovanka při tehdejšímu studiu Vyšší odborné herecké školy v Praze.²⁰

Po několikaleté práci v Group Theatre se stal Lee Strasberg pedagogem ve známém New Yorkském Actor's studiu, které roku 1947 založili režisér Elia Kazan, Cheryl Crawfordová a Robert Lewis. Zde dovedl svoji vlastní koncepci herecké výchovy, která se opírala právě o Stanislavského systém k vrcholnému výsledku. Mezi jeho žáky kromě Marilyn Monroe patřili například Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Al Pacino, Dustin Hoffman a další.

3.3.2 Actor studio a metoda Lee Strasberga

Specifičnost Starsbergovi metody lze vyjádřit v několika bodech.²¹

1. Herec by měl najít pro všechno, co na scéně dělá zdůvodnění, a to už před tím než na scénu vstoupí.
2. Aby našel motivaci postavy, musí herec definovat její cíle, hlavní smysl a také kostru jejího konání

²⁰ Schovanka bylo dílo ruského dramatika Alexandra Nikolajeviče Ostrovského a pojednává o bohaté statkářce žijící samotné se svým synem a služebnictvem ve velkolepém domě na venkově. Zahrála jsem si zde titulní roli, tedy schovanku Nad'u. Nad'a je tajně zamilovaná právě do syna majitelky statku Ulanbekové, který něžně její city opětuje. Oba jsou ještě mladí a poprvé zamilovaní, mají ale strach z vyzrazení jejich křehké lásky právě Ulanbekové, která má s Nad'ou jiné plány. Chce udělat dobrý skutek a provdat ji za místního písaře, postaršího alkoholika, u kterého jak doufá, nastane změna k lepšímu, když ho provdá za šikovnou mladou dívku. Nad'a si ovšem hrubého a opilého muže odmítne vzít a nastává sled vyhrocených situací, které vedou až k odhalení tajné lásky jejího syna a Nadi. Ulanbeková záhy umírá na zástavu srdce a zklamání, ze synovi lsti a neposlušnosti, ten se snaží spáchat sebevraždu a Nad'a přemýšlí o skoku do řeky, který by taktéž mohl ukončit její mladý život. Příběh je velice tragický ale režisér Erenburg se ho snažil odlehčit různými etudami a dokonce závěr celé inscenace končí pro diváka ne zcela jasně. Nevíme zda se syn Ulanbekové opravdu oběsí a zda Nad'a skočí do řeky. Závěr je tedy ponechán fantazii diváka. Celé zkoušení tohoto díla bylo pro mě velkou premiérou po všech stránkách. Poprvé jsem se opravdu plně přiblížila Stanislavského systému a také ruské nátuře a temperamentu. Zkoušet jsme začali formou etud, do kterých jsme měli vnášet různé okolnosti. Například ženské osazenstvo domu chystá stůl k večeři, každá ho připravuje s jiným pocitem, vzájemné vztahy mezi ženami, náznak nadřazenosti jedné nad druhou, atmosféra ve které se stůl prostírá, někdo vylije polévku či čaj, reakce ostatních, atd. Zkoušení mě velice bavilo a také na základě těchto krátkých etud vlastně vznikla celá inscenace. Respektive jsme se vůbec nedrželi striktně scénáře pouze textově jsme z něho vycházeli ale jednotlivá jednání vznikala přirozeně na zkušebně. Také jsem se díky této inscenaci měla možnost podívat na měsíc do Moskvy, kde jsme Schovanku dokončili a poté v Praze odpremiérovali. Způsob tohoto zkoušení mi byl od začátku velice blízký, ač hlavně po psychické stránce náročný, jelikož režisér vyžadoval vše hrát opravdově, vycházet ze sebe. Byla to skvělá zkušenost, za kterou jsem zpětně velice ráda a často z ní čerpám do dalších svých rolí.

²¹ MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20.storočia*, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, Bratislava 2003, str. 62

3. Hlavní cíl postavy musí být jasný a zřejmý, ale přitom na cestě k němu vznikají i překážky
4. Pro ukotvení role herec vytváří podtext, nevyslovený, skrytý základ, který mu pomáhá upřesnit vnitřní rozměr postavy
5. Při definování podtextu nesmí herec podlehnout zevšeobecnění, má se opírat o realie dané doby a chování lidí v časech, kterých se hra týká
6. Aby toto mohli herci vyjádřit, musí se na scéně sami chovat podle daných okolností vyplývajících z podtextu
7. Zvláštní pozornost se připisuje pravdivosti konání, nic si herec nesmí z venku vsugerovat a nesmí nic povrchně imitovat
8. Aby dosáhl pravdivých pocitů, musí herec reagovat okamžitě- mluví a poslouchá tak, jakoby se věci na scéně děli přesně v té chvíli, spontánně
9. Na zkouškách musí improvizovat, což herce vede k vlastní interpretaci a uvolňuje ho z vleku slov
10. Herec otiskuje do role vlastní pečeť, čerpá ze sebe, z vlastní citovosti, psychiky a imaginace, z vlastních zkušeností.

Strasberg po dobu své praxe zjistil, že spousta herců má sice velice dobrou schopnost prožívat určité emoce, ale má i problém s tím, jak je vyjádřit. Ve své pedagogické práci v Actor studiu, se soustředil právě na cvičení, kterými chtěl tento problém odstranit. Jeho herci se postupně snažili projít čtyřmi okruhy přípravy, které pojmenoval takto: Relaxace, koncentrace, smyslová paměť a citová paměť (zde využil známý termín Stanislavského). Nejprve se v hercích odbourávalo vnitřní napětí a uvolňovalo se jejich svalstvo a psychika. Relaxace museli umět dosáhnout i před očima diváků, protože když se při představení hercův organismus křečovitě zablokuje, nemohou jeho emoce dostat volný průchod. Dále se herci učili koncentrovat svoji pozornost, aby byli schopni v sobě podnitit zážitky, které potřebovali pro vybudování svých rolí v inscenaci. Ze své paměti si vyvolávali různé osobní příhody a usilovali o to, připomenout si jejich smyslovou podobu. Koncentrace tedy herce směřovala k jeho smyslové paměti, hmatu, chuti, zraku, sluchu a čuchu a nejlépe ke všemu najednou. *Lee Strasberg tvrdil (v protikladu proti*

Stanislavskému), že přitom není důležité, o jaký objekt jde, ani o jakou myšlenku, ale důležitý je výsledek, že se v herci takto vzbuzuje stav koncentrace i zamyšlení.²²

Zásadou mělo být to, aby si herci vybírali ze své paměti celkem osobní zážitky a intimní zkušenosti, ke kterým se jim vázala spousta vzpomínek a díky kterým dosáhli i největšího uvolnění, protože čerpali z momentů prožitých v nejhlubším soukromí, kdy se chovali bez zbytečných společenských konvencí. Herec musí umět před publikem nejen dostatečně relaxovat, ale musí se umět i koncentrovat a také se chovat celkem privátně. V průběhu cvičení se měli herci soustředit na všechny pocity zprostředkované svými smysly (např. chuť citronu) a měli přitom umožnit vnější projevy organismu na tyto podněty. Postupně se měli soustředit nejen na jednotlivosti, ale na celý svůj organismus (např. všechny pocity, které člověk prožívá ve sprše nebo v sauně), aby uměli reagovat komplexně všemi smysly. Šlo především o to, aby dokázali v budoucnu uceleně prožívat své role, a přitom uměli dobře vnímat okolí, pamatovat si text a respektovat příkazy režiséra. V tomto vyšším stádiu už při smyslové pracuje i citová paměť v podobném výkladu, jak ji definoval Stanislavskij. Na rozdíl od ruského režiséra si Lee Strasberg nemyslel, že emoce vyhledané v paměti by se měli na scéně proměnit v emoce dané postavy. Emoce, která se rodí spontánně na scéně, se totiž může vymknout hercově kontrole. A navíc bývá neopakovatelná, v repríze už nebude stejná, bude jiná. Strasberg, stejně jako *Diderot*²³ hledal pro herce takovou techniku, která mu zaručí vícenásobné opakování toho samého. Pro něho tedy byla emocionální paměť způsob, jak zafixovat roli. Herec si měl dokonce vytvořit pomyslný repertoár osobních emocí a měl ho v procesu tvorby pohotově využívat. Emoce vznikající na scéně, jsou jakoby v závěsu za dějem, který se může leckdy vyvíjet rychleji, než ho představitel stihne prožívat, kdežto emoce vybrané ze zásoby je možné použít okamžitě.

Druhá etapa výchovy herce podle Strasbergových představ byla taková, aby nejen kultivoval svoji citovou paměť, svoje výrazové prostředky a svoje vyjadřovací schopnosti, ale aby uměl i své konání dělat s autenticitou a logikou. Do tohoto stádia se dostával rozvíjením improvizčních schopností. Strasberg dobře věděl, že každý herec má svou citovou paměť plnou různých zkušeností. Improvizací vedl herce k tomu, aby našli logiku v chování postavy, což bylo pro Strasberga vždy důležitější,

²² *Tamtéž*, str. 63.

²³ Denis Diderot (5.10 1713- 31. 7. 1784), francouzský osvícenecký spisovatel a filozof. Zabýval se mnoha vědními obory: filozofií, estetikou, teologií, matematikou a fyzikou. Napsal pojednání o herecké technice „Herecký paradox“. Především byl však encyklopedista.

než se jen soustředit na ilustrování významu replik. Specifikem přínosu Lee Strasberga pro realistické herectví založené na psychologickém podkladu bylo to, že prostřednictvím konkrétních cvičení a improvizací rozšířil původní učení Stanislavského systému o další sféru. Jak Stanislavskij, tak Strasberg usilovali o to, přivést své herce k odpovědi na otázku: Jak může herec sám v sobě procítit a ztělesnit to, co má potom předvést na jevišti? Strasberg se se svými americkými herci z Group theatre a Actor studia pokoušel odpovědět ještě na další otázku : Jak může herec vyjádřit své pocity přímo na jevišti? Jak mu pomoci se odblokovat od všeho zbytečného, od zábran a návyků, které mu brání pravdivě a upřímně ztvárnit postavu.



3.3.3 Vliv Lee Strasberga na Marilyn Monroe

Poprvé se Marilyn setkala s Lee Strasbergem osobně u něho doma. Toto setkání popisuje také Susan Strasberg, herečka a dcera Lee Strasberga ve své knize Marilyn a Já: *Zdála se být tak křehká. Ne snad k zlámání, spíše křehká – k jemnému zacházení. Komické mi přišlo, že se svými blond vlasy, modrýma očima a průsvitnou pokožkou mohla být dcerou mé matky. Byla tahle plachá, třpytící se mořská panna, které se nějakým záhadným způsobem dařilo vlnit se na vysokých podpatcích- tahle dívka se svěžím obličejem, čistýma očima a normálními tvary- byla tímtež odkvetlým sexuálním a erotickým stvořením, se kterým jsem se něco víc než před rokem setkala v Hollywoodu? Jak se mohla tak strašně změnit? Byla jsem ohromena tou její proměnou. Tatínek se zdál být Marilyn zaujat víc, než byl zaujat Jennifer Jonesovou. Nakláněl se přes kuchyňský stůl, aby ji pomohl vybrat nejlepší kousek masa. Sledovala jsem vše, co Marilyn říkala. Byla legrační a bystrá. Ukázalo se, že se narodila ve znamení bliženců, stejně jako já.*²⁴ Tento den Marilyn strávila s celou

²⁴ STRASBERG, Susan: *Marilyn a Já*, Vydavatelství Erika, Praha 1994, str. 42

Strasbergovou rodinou a vyprávěla o tom, jak ráda čte a jak svou první výplatu utratila v knihkupectví. Dokonce absolvovala kurz literatury. Strasberg jí začal dávat soukromé herecké hodiny v jejich domě. Byla příliš plachá a bojácná na studium ve skupině. Strasberg se živil i učením v soukromých třídách. Každá z nich měla kolem třiceti studentů různého věku a různých zkušeností, od začátečníků až po hvězdy. Herecké studio bylo jinou entitou. Šlo především o nevýdělečné studio. Předpokládalo se sice, že studenti budou Strasbergovi platit, ale byli obvykle bez peněz. Přijímání byli na základě hlasových zkoušek. Prošlo jimi tisíce uchazečů, přijali však vždy jen hrstku z nich. Členství ve studiu bylo doživotní. Nikoho zde ani nenutili pracovat, pokud se mu nechtělo. Neexistovala zde žádná pracovní pravidla. V soukromých třídách musel každý začít určenými cvičeními a pak postupoval dál ke komplikovanější práci. Bylo to místo výcviku, ne škola. Místo pro experiment, zde si člověk mohl natlouct ústa bez obav z následků takového pádu na další kariéru, zde mohl riskovat, hrát role, které by mu možná nikdy nikdo nenabídl.

Strasberg se s Marilyn dohodl, že bude chodit pozorovat práci ve studiu, cvičit s ním doma, naslouchat lekcím v soukromých třídách a nakonec, že bude dělat cvičné etudy s ostatními studenty na scénách. Výsada pozorování práce ve studiu byla ze zdvořilosti udělována pouze zahraničním, již známým hercům. Někteří přišli pouze jedinkrát, jako třeba sir Laurence Olivier, jiní přicházeli častěji. Strasberg říkával, že hloubka citového problému se často shoduje se stupněm talentu. Býval fascinován proměnou antisociálního jednání v tvořivou práci. Poslal také hodně herců k psychiatrům a naopak mnozí z lékařů posílali své pacienty do jeho třídy, protože cítili, že jim jeho metoda pomůže v jejich analýzách. Věděl, že i Marilyn musí jít k lékaři, dříve než s ní začne spolupracovat. Chodívala k doktorům, když to potřebovala, obvykle do pohotovostních středisek, ne však na žádná delší pozorování. Teď však souhlasila s pravidelnými návštěvami v průběhu delšího období. Během jejich soukromých lekcí se často ozýval z pokoje smích nebo pláč, někdy i výbuchy hněvu, jízlivé poznámky vůči studiu nebo někomu, kdo zradil její důvěru. Během takovýchto záchvatů neuměla odpouštět, vše pro ni bylo jen bílé nebo černé. Lidé byli buď na její straně, nebo stáli proti ní, nebyl žádný neutrální vztah. Nešla vůbec daleko pro ostrá slova. Uměla se velice rozčílit, když ztratila kontrolu sama nad sebou. Strasberga to však nezastrašovalo. Snad možná i proto, že sám mnohokrát zápasil s vlastním vztekem, který se tolik podobal tomu jejímu. Naopak se zdálo, že na ni má uklidňující účinky. Zloba z ní náhle vyprchala a začala

s ním klidně mluvit o osobních záležitostech- o mužích, své matce, jejích pocitech bezcennosti nebo beznaděje. Strasberg o ní jednou řekl: „ *Je úžasně citlivá, její nervová soustava neuvěřitelně reaguje. Navzdory všem jejím špatným manýrám a návykům, které pochytila v Hollywoodu, a zneužívání, kterému byla vystavena, nebylo dotčeno to, co má v sobě. Je obtížné to odhalovat, protože je přítom nutno pátrat v její minulosti, jaká byla, a hledat, co skrývá. Musela skrývat mnohé, jinak by byla strašně zranitelná a těžko by přežila. Je však chtivá a ochotná, pokud v ní někdo vidí květinu, která čeká na zalévání. Hned po Marlonovi má největší talent, neotesaný talent, s jakým jsem se ještě nesetkal kromě ní, není vůbec rozvinutý. Strašně po tom ale touží. A kdyby byla ukázněná a měla vůli, dokázala by to.*“²⁵ Marilyn na Strasbergovi oceňovala, že se k ní choval jako k lidské bytosti. Bral ji takovou jaká je. Celkově nabyla dojmu, že po příjezdu do New Yorku ji lidé začali vnímat jinak, jako ji samotnou se vším všudy.

Když Strasberg veřejně potvrdil, že má Marylin talent, tvrdili o něm, že mu měkne mozek, má s ní plotky, nebo že využil dané příležitosti. Neustále opakoval, že mu výuka nic nenese, nechce od ní za soukromé hodiny ani cent a za výuku ve třídách platí měsíčně třicet dolarů stejně jako všichni ostatní. Po celou dobu své kariéry měl Strasberg jednu životně důležitou potřebu – být respektován. Pokud jste nebyli schopni ji naplnit, nejevil o vás zájem. Marilynina přítomnost přivodila možnost, že přijde o úctu a uznání, ke kterým se těžce propracovával celá léta. Dával v sázku svou pověst tvrzením, že Marilyn má nejen talent, ale že by se mohla, přes veškeré své osobní a profesionální problémy, dostatečně zmobilizovat a být ryzí herečkou. Tohle riziko na sebe vzal po důkladném zvážení, vzal je proto, že reagoval na něco, co v ní postřehl a co mu vniklo hluboko do duše. I když nebyla Marilyn v něčem odborník, našla si někoho, kdo jím byl. Získávala od něho potřebně informace, až potom měla slušné znalosti o čemkoliv: malování či hudbě. Nechápala možná detaily, ale postihla jádro, esenci. Nebyla schopna jít v rozhovorech do podrobností, ale obecně mohla hovořit o všem – o politice, náboženství, literatuře. Herecké studio jednou pořádalo benefiční představení filmu Na východ od ráje. Marilyn a Marlon Brando měli role uvaděčů. Byla velice vzrušená, hraničilo to u ní až s úzkostí. Posilňovala se šampaňským a neustálým ujišťováním okolí, že vypadá výborně a že nemusí dělat nic jiného než být pouze sama sebou. Když se zrovna netiskla k Brandonovi, tiskla se ke Strasbergovi jako malé dítě, které se schovává

²⁵ *Tamtéž*, str. 49.

otci za šosy. Poté Marilyn konečně postoupila svou první třídní zkoušku, a to v oboru píseň a tanec. Strasberg pro ni vyvinul metodu, jak překročit vlastní stín a najít vyjádření, což bylo podmínkou, aby mohl herec předstoupit před obecenstvo. Většina herců zpívala píseň Šťastné to narozeniny z obavy, že by u jiných písni zapomněli slova. Monroeová si vybrala těžší píseň. Vystoupila před přítomné a začala zpívat. Po tvářích se jí začali valit slzy. Zůstala ale soustředěná a neutírala si je. Vzlykala a zpívala, a když skončila, měl každý nutkání běžet za ní na jeviště, aby



ji podpořil. Přes slzy zářil její velký úsměv. Příště už vystupovala před třídou ve scéně. Soustředila se na ni víc než rok. Bylo to z Odetovy hry Zlatý chlapec. Marilyn měla veliký strach, že by mohla pod tlakem nervozity před obecenstvem „ztvrdnout“, jak se jí to stávalo při natáčení filmových scén. Někteří o ní tvrdili, že oněmí, když se něčeho poleká. Měla strach. I Strasberg byl nervózním, i když svým flegmatickým způsobem, který se dá těžko popsat. Při takovýchto příležitostech bývala třída většinou poloprázdná. Tentokrát však byla plná do posledního místa. Každý tam šel s očekáváním „Tak a teď ukaž, co umíš“. Přišli se podívat na to, jestli se Strasbergovi podařilo skloubit myšlenky, pro které byl uznávaný a slavný, s největším sex symbolem světa. Marilyn hrála Lornu Moonovou, ženu snažící se zoufale změnit svůj pohodlný život, protože se zamilovala. Začala pomalu. Scéna se odehrávala za dusného a horkého dne a Marilyn znázornila žár dne tak dobře, že se až začala potit. Většinou když se snažíte potit a jste nervózní, tak to nejde. Citové rozpoložení i pocity jsou nevyzpytatelné. Když si je snažíte vynutit, odejdou. Počáteční žárlivost a odpor mezi ostatními studenty po zahájení scény roztávaly.

Pohybovala se a tvořila. Tohle byla Marilyn, jakou ještě nikdo předtím na plátně neviděl. Její pohyby byly přirozené a půvabné, nebyla to žádná sexy chůze, která ji dělala slavnou. Byla opravdovou osobností. Když mluvila, nebylo v jejím hlase nic, co by narušovalo její lidskost a přirozené vyjádření. Byla prostá, půvabná, smutná, zranitelná, zoufalá, zamilovaná, plná hořkosti, jemná, prostě nic jiného než ona sama. „*Herec musí být před veřejností soukromou osobou.*“ Říkal Strasberg, „*Kariéra roste na veřejnosti, ale talent se vyvíjí v soukromí. Všichni jsme byli velkými umělci ve čtyři hodiny ráno před svými zrcadly. Naše představení se veřejnosti byl jen trik.*“²⁶ Scéna skončila. Před svými kritiky Strasberg neodolal a zeptal se, zda to bylo dobré nebo ne? Marilyn se toho dne prosadila před jedním z nejnáročnějších obecenstev, jaké kdy měla. Mohla na sebe být oprávněně hrdá. Pyšný byl i Strasberg, bylo na něm očividné, že se mu ulevilo.

Další možnost dostala Marilyn ve scéně ze hry Anna Christieová, kde si zahrála přímo roli Anny v tandemu s Maureenem Stapletonem. Tutéž roli ve filmu ztvárnila Greta Garbo. Marilyn byla tak vystrašená, že si leckdo neuměl představit, jak se dá dohromady. Tušila, že hodně lidí se přišlo podívat, aby uvidělo její pád. Bylo to povinné představení před zástupci newyorského divadla. Mnoho lidí v sále se na Marilyn dívalo jako na symbol, proti kterému bojovali – symbol hollywoodské povrchnosti. Mnozí ji dokonce měli za zlé, že je úspěšná, krásná a sexy. Když dorazila do studia, schovala se v zadních řadách s hlavou v dlaních, intenzivně pozorovala scénu a jako houba nasávala vše, co viděla a slyšela. Někteří také považovali její prostotu a pokoru za přetvářku. Marilyniny blízcí věděli, že je z ní troska, že pokud zkoprní, vypadne z role. Přesto odmítala návrh, aby si dala na stůl, u kterého bude sedět, knihu se svým dialogem. Když přišla na jeviště, zpočátku to vypadalo, že je nemocná. Zdála se být unavená, ustaraná a zbavená iluzí. Třásly se jí ruce, když zvedla sklenku. Scéna se odehrávala v baru. Pak si ale mnozí uvědomili, že její chování vychází z charakteru role. Měla-li obavy, pak to byly obavy Anny Christie. Její hraní bylo opět prosté a přirozené v každém okamžiku hry. Zvláště ostře se to projevilo v jejím vyprávění o otci, který ji zneužil a zradil. Naprosto každý mohl cítit hloubku jejích pocitů, i když je zbytečně nedramatizovala. Scéna skončila a sálem sem rozlilo ticho. Ale pak náhle bouřlivý potlesk, což bylo pro studio něco zcela výjimečného. Všichni však netleskali jejímu výkonu ale také její odvaze. Vyhrála tehdy velkou bitvu: Porazila svůj vlastní strach. Marilyn se však samozřejmě

²⁶ *Tamtéž*, str. 96.

velice kritizovala, jak bylo v jejím zvyku: „ Udělala jsem Leemu hanbu.“ Stěžovala si. Měla na sebe velice přísná měřítka.

4. Film

4.1 Tvůrci filmu

Thomas Edison a William Dickson stáli u zrodu zařízení pro záznam pohybu na film a další zařízení pro sledování filmu. Většinu tvůrčího a inovačního vývoje provedl Dickson, Edison pouze poskytl pro tuto práci laboratoř. Byl to Dickson, který v roce 1890 vymyslel motorem poháněnou kameru, která mohla zfilmovat obraz (tzv. *kinetograph*).

Motorem poháněná kamera byla navržena k zachycení pohybu se synchronizovanou clonou a systémem ozubených kol (Dicksonův unikátní vynález). V kinetographu se používal 35mm široký perforovaný film. V říjnu 1892 úředně zavedený kinetograph jako soubor standardních kamer pro divadelní hry se se používá i dnes. Rukou poháněná kamera se brzy stala populárnější především proto, že motorem poháněné kamery byly neskladné a těžké.

V roce 1890 natočil svůj první film na experimentálním Kinetoskopu a zřejmě první hraný film, který kdy byl vyroben ve Spojených státech amerických.²⁷ První veřejná prezentace filmu v USA s použitím kinetoskopu proběhla v Edisonově laboratoři 20. května 1891 s názvem Dicksonův pozdrav. Ve velmi krátkém filmu se Dickson objevil sám, uklonil se, usmál se a ceremoniálně si sundal klobouk.

4.2 První filmové studio

Světově první filmové produkční studio se nazývalo *Černá Marie*²⁸ bylo postaveno na původním místě Edisonovi laboratoře ve West Orange. Bylo vybudováno za účelem tvorby filmů pro kinetoskop. Černá Marie byla černě

²⁷ *Pioneers – W. K. L. Dickson*, Earlycinema.com, online text. (http://www.earlycinema.com/pioneers/dickson_bio.html), ověřeno k 6. 6. 2013.

²⁸ *Black Maria – First movie studio*, Classicfilmtheater.com, online text. (<http://classicfilmtheater.com/Page4.html>), ověřeno k 6.6 2013

obložená plechová chata s odklopitelnou střechou a mohla se točit kolem vlastní osy, takže světlo potřebné pro snímání mohlo být řízeno do různých směrů.



(Bratři Lumiérové)

4.3 Bratři Lumiérové

Francouzští bratři Louis a Auguste se inspirovali Edisonovou prací a vytvořili si vlastní společnou kameru a projektor, lépe ručně přenosné a lehké zařízení, které mohlo promítat film více než jednomu divákovi. Stroj byl pojmenován jako *kinematograf* a patentován byl v roce 1895.²⁹ Obecně známý pojem *kino* se zrodil 28. prosince 1895 v Paříži. Bratři Lumiérové představili první komerční představení pro veřejnost. Dvacetiminutový program zahrnoval deset krátkých dokumentárních filmů. Těmto krátkometrážním filmům říkali *aktuality*. Mezi tyto krátké filmy například patří: jak dělníci opouštějí továrnu, skok na koně, rybolov zlaté rybky, kováři, zahradník, krmené dítě, salta na dece, koupání v moři a další.

4.4 Vývoj filmu v Hollywoodu

Roku 1880 založil Harvey H. Wilcox s jeho manželkou Daeidou osadu Hollywood v kopcovité oblasti přibližně dvanáct kilometrů severozápadně od nejbližšího velkoměsta Los Angeles.³⁰ Osadu postavili na koupené půdě místních

²⁹ *Pioneers – Lumieres Brothers*, Earllycinema.com, online text (http://www.earlycinema.com/pioneers/lumiere_bio.html), ověřeno k 6. 6. 2013

³⁰ *History of Hollywood* – hollywoodfilmoffice.org, online text

farmářů. V roce 1903 se stalo z malé osady město, které se o sedm let později stalo součástí stále se rozrůstajícího Los Angeles. V překladu znamená slovo *Hollywood* cesmínový les. Jelikož se kolem celého Hollywoodu nachází nádherné scenérie, o filmaře tu nebyla nouze. Díky plážím Tichého oceánu, zasněženým vrcholům Sierry Nevady a nedaleké Mohavské poušti se stalo město cílem filmových producentů.

První kroky americké filmové produkce byly doprovázeny záplavou procesů. Do roku 1905 brzdil vývoj boj o patenty mezi Edisonem a nezávislími producenty. Pokusy o monopolizaci však ztroskotaly. Právě do Hollywoodu se přesunuli nezávislí producenti, aby se vzdálili dohledu Edisona, a stalo se z něj produkční centrum. Dobré počasí a mnoho různých typů krajiny nabízely optimální podmínky pro natáčení.

Kolem roku 1897 přišel do Edisonovy společnosti obchodník *Edwin S. Porter* a následujících jedenáct let byl nejdůležitějším filmařem na americké scéně. V roce 1903 natočil dva filmy *Život amerického hasiče* a *Velkou železniční loupež*, které jsou milníky filmových dějin. Porter je známý svým plynulým paralelním střihem, proto je často považován za vynálezce filmového střihu.

Život amerického hasiče Porter zaznamenal podle archivních záznamů z hasičského cvičení a doplnil dotáčkami nahranými herci a pospojoval to v celek, vyprávějící o záchraně matky a dítěte z hořícího domu.

Ještě slavnější a pro americkou kinematografii typičtější byla Porterova *Velká železniční loupež*, první gangsterka a zároveň první kovbojka. Film se opíral o skutečnou událost a jeho děj měl několik akčních momentů, jaké neměl žádný jiný film v průběhu celé osmileté existence kinematografie. Porter dbal na logickou posloupnost, aby se divák dokázal orientovat v dějových zvratech. Jako první ukázal detail revolveru mířícího přímo do publika a poprvé také využil filmovou působivost honičky. Přepadení dostavníku je plné pohybu – skoků, běhu, klusu i cvalu.

V roce 1915 vyhrává majitel půjčovny William Fox soudní spor s Edisonovou společností a nadvláda této společnosti je tedy prolomena.

Léta 1915 až 1924 jsou největším rozmachem filmového průmyslu a vzniku nových a modernějších studií. Americký průmysl, který si během první světové války zajistil prvenství na mezinárodním trhu je charakterizován tvrdým konkurenčním bojem. Začínala vznikat velká studia jako *Paramount pictures*,

Warner Bros., Metro Goldwyn- Mayer, Fox film corporation (později 20th Fox Century). Tyto podniky si pečlivě hlídali úspěchy svých filmů.

4.5 Vývoj filmu se zvukem

Warner Brothers bylo jediné studio, které ve třicátých letech přišlo na to, co bude zvukový film v budoucnu znamenat. Místo orchestrů, začalo v kině používat zvuk gramofonových desek. Naprostou revoluci ve světě filmu předvedlo studio Warner Bros 6. října 1927 historicky prvním zvukovým filmem *The Jazz Singer* (Jazzový zpěvák).³¹ Nešlo o skutečný mluvený film, ale byly tam čtyři synchronizované části zpěvu a tance, především úvodní monolog hvězdy muzikálu Alla Jolsona. Lidé stáli mnohahodinové fronty na vstupenky a film hodnotili nejčastěji v superlativech. Tvůrci filmu *The Jazz Singer* byli režisér Alan Crosland, scénárista Alfred A. Cohn, hlavní kameraman Hal Mohr a další.

Při natáčení prvních zvukových filmů museli herci stále mluvit směrem k mikrofonu, ukrytému třeba v květináči, jež byl součástí dekorace, což značně omezovalo jejich pohyb a hereckou akci. Natáčení v exteriérech bylo prakticky nemožné vzhledem k různým hlukům a zvukům, které narušovaly srozumitelnost dialogů. Byl tedy vyvinut systém tzv. *zadní projekce*, při němž se na speciální plátno, před kterým probíhala herecká akce, promítaly exteriérové záběry pozadí.

Mnoho herců se s nástupem zvukového filmu muselo se svou prací rozloučit, protože jejich hlas, navíc značně zkreslený technickou aparaturou, zazníval na plátně zcela směšně. Rovněž zde byla i jazyková bariéra, což se týkalo zahraničních herců. Ovšem diváci vyli zvukem nadšení, počet lidí v biografech stoupal.

4.6 Zlatá éra Hollywoodu

30. léta byla zlatým věkem Hollywoodu. Začaly vznikat nové žánry. Téměř všechny žánry směřovaly k mýtu o americkém snu, o zemi neomezených možností „od umývače talířů k milionáři“. V této době se také na americké scéně objevuje populární dvojice Stan Lauer a Oliver Hardy, kteří jsou vzorovou komickou dvojicí.

³¹ Taméž.

Už jen jejich kontrastní zevnějšek vzbuzuje smích. Lauer je drobný, nesmělý, snadno se rozpláče a chová se jako dítě. Proti němu Hardy suverénní, ale toleruje však vlastnosti svého partnera. Nad jeho pláčem vždy pokrčí rameny.

Americký filmový průmysl byl ve 40. letech extrémně plodný a produktivní, proti tomu evropská filmová produkce v důsledku druhé světové války trpěla.³² Filmy znamenali pro lidi únik od všedního dne, od dlouhé pracovní doby a děsivých zpráv ze zahraničí. Westerny, technicolorové muzikály a propracované komedie byly dokonalými uklidňujícími prostředky.

Když Amerika vstoupila v roce 1942 do války, znamenalo to velkou změnu v postavení žen ve společnosti. Realitou byla žena, jenž vykonávala mužské práce a sama se starala o domácnost, zatím co muži bojovali ve válce. To se odráželo v mnoha dobových filmech, v nichž hrály ženské hvězdy jako např.: Barbara Stanwyck, Bette Davis nebo Joan Crawford.

V období po druhé světové válce se na filmovém plátně objevila spíše evropská jména, jako Rossellini nebo Fellini. Točili filmy naprosto odlišné těm americkým. Souběžně začal v USA rozmach televize, a proto se začalo zavírat tisíce kin. Hollywood začal vyrábět zcela nový žánr a to velkofilm. Vznikaly díla jako Kleopatra nebo Cid. Od té doby je americký Hollywood snem každého začínajícího, mladého herce. Hollywood amerikanizuje naši planetu víc, než cokoliv jiného. Hlavní tepnou Hollywoodu je Hollywood Boulevard, kde najdeme pověstný chodník slávy s hvězdnými dlaždicemi. Také je zde divadlo Kodak theatr, kde se každoročně vyhlašují ceny *Annual Academy Awards* (Oscari).



(Hvězda Marilyn Monroe na chodníku slávy)

³² *Tamtéž.*

5. Marilyn Monroe ve filmu

5.1 Princ a tanečnice

Princ a tanečnice vznikl v roce 1957 a je to britsko-americká romantická komedie. V tomto díle se setkali dvě velké herecké hvězdy své doby. Marilyn Monroe a Laurence Olivier, který si v tomto snímku zahrál jak hlavní roli, tak ho i sám režíroval. Předlohou tohoto filmu byla divadelní hra Terence Rattigana z roku 1953 *The Sleeping prince*.

Děj celého filmu se odehrává ve Velké Británii při příležitosti korunovace krále Jiřího V. Na tuto korunovaci je pozván regent malé země Carpathie, paradoxně ale se čtvrtou nejsilnější armádou v Evropě, poněkud nafoukaný velkovévoda Karel (Laurence Olivier). Karel chce strávit noc s krásnou muzikálovou herečkou Elsie Marinovou (Marilyn Monroe), a jelikož je to velkovévoda, jeho přání musí být předem splněna. Elsie je ale původem svérázná Američanka a přičí se jí být potěšením na jednu noc. A tak se stáváme svědky úžasné hry intrik a ironického humoru dvou hlavních postav. Jak krásná a prostinká Elsie dokáže obměkčit i tvrdé a ocelové srdce regenta Karla a získat si přízeň i jeho syna a tchýně.

Ovšem osobní setkání Monroeové a Oliviera nebylo příliš šťastné. Vzájemná spolupráce byla poznamenána mnoha konflikty a nedorozuměními. Olivier se dokonce dalších třináct let přestal věnovat filmové režii. Jejich spor se točil především kolem dvou otázek, na které měl každý z nich odlišný názor : Převádějí pouze divadelní hru na plátno, a nebo točí film? A pokud točí film, proč jí Olivier nedovolí, aby předvedla celý výrazový rejstřík? A za druhé: Proč Olivier trval na tom, že ve filmu bude použit naprosto shodný počet detailních záběrů každého z nich, jen proto že v názvu byl zmíněn jak princ, tak tanečnice? Marilyn se domnívala, že by měl Olivier udělat vše pro maximum divácké úspěšnosti filmu.

Angličané se k Marilyn chovali ostudně a dávali jí najevo nejhorší známky národnostního snobství tím, že odmítali smeknout před talentem americké pracující ženy. Brali ji jako pouťovou atrakci, jako holčičku ze sirotčince. Jako někoho ke komu je třeba se chovat povýšeně, nebo se mu raději vyhnout. *Na její pokusy zapadnout mezi ně se dívali s úsměvem. Na party dorazila ve tři čtvrtě na jedenáct v šatech, které navrhla Beatrice Dawsonová pro film Princ a tanečnice. Byli to*

přiléhavé šaty se světle modrou stuhou uvázanou pod poprsím. Olivier se zašklebil a přiměl Marilyn k vysvětlení: „Ano, je to kostým Larry. Navrhli ho pro film, ale tys ho nepoužil.“ Celým večerem se nesl chlad. „Mám dojem, že mě nenávidí. Pohledem mě probodává, dokonce, i když se usmívá.“ Stěžovala si Marilyn na Oliviera a dodala, že se sním na večírku snažila ve svých těsných šatech dokonce i flirtovat, jen aby zlomila jeho anglickou rezervovanost. „Koukal na mne, jako by si právě čichnul ke smradlavé rybě.“ Popisovala svou zkušenost. Pronesl něco jako: „Jak jednoduché a okouzující šatečky, drahá.“ Ale nejspíš mu bylo na zvracení. Prostě jsem se cítila jako blbec.“³³ Kamenem úrazu byla u obou herců i odlišná herecká škola. Olivier, který absolvoval klasickou přípravu, byl přesvědčen, že stačí pouze odříkat text, udělat příslušný pohyb a nic víc. Zatímco Marilyn pracoval Stanislavského metodou. Snažila se mu to vysvětlit, chtěla hrát, tak jak to cítila a jak se radila se svou učitelkou herectví Paulou Strasbergovou. Metoda Stanislavského versus klasická metoda vstoupila do legend tohoto natáčení. Ani jedna ze stran nehodlala ustoupit. Ani vlastně nemohla, protože Marilyn výcvikem v Královské akademii dramatických umění neprošla a nebyla schopna zahrát roli klasickým způsobem, a Olivier se nevzdával, přestože by mu Stanislavského metoda problémy nezpůsobovala, jak dosvědčují některé jeho filmové role. Olivier také odmítal zjednodušit text a přizpůsobit ho tehdejší době. Marilyn z toho panikařila. Bylo to pro ni velmi namáhavé natáčení.

³³ SHEVEY, Sandra: *Skandál jménem Marilyn*, str. 325.



5.1.1 Olivierův princ Karel

Autor příběhu Rattigan měl původně strach, že Olivier svého hrdinu příliš zromantizuje, přeci jen o něm bylo známo, že dokázal zahrát přitažlivě i Richarda III. Olivier ale dokázal skrýt své emoce za mohutný pancíř. Jeho princ byl tím nejarogantnějším, nejnadutějším, nejrasističtějším a největším nepřítelem žen, jaký kdy existoval. K tomu, aby divákovi došlo jak dívkou Elsie opovrhuje, využil všech svých výrazových prostředků, sahajících od mluvy až po kostým. Rattigan byl tedy velmi spokojen a zprvu i mile překvapen.

5.1.2 Marilyn a Elsie Marinová

Elsie Marinová byla prostá mladá dívka, která vystupovala v muzikálových představeních. Marilyn ji zahrála opravdu čistě a jednoduše. Elsie ač byla prostá, nepůsobila hloupě, ač byla chudá, byla velmi atraktivní a s obrovským šarmem.

Marilyn ale trpěla komplexem méněcennosti, a tak pro ni bylo velmi důležité, jak před kamerou vypadala. Dokázala strávit i několik hodin v maskérně. Svým vzhledem byla doslova posedlá. Nicméně za svůj výkon byla odměněna italskou cenou *Davidem* pro nejlepší zahraniční herečku. Dle mého soudu, to byl jeden z jejích nejlepších hereckých výkonů. S přihlédnutím k tomu, že pro tuto roli byla jako stvořená. Americká dívka, která s úctou a pokorou přihlíží korunovaci, v jejích očích byl až dětský úžas a čistota. I to jak se pohybovala s jistou nemotorností v krásných bílých noblesních šatech, to vše bylo naprosto přirozené a patřilo to jak k roli Elsie Marinové tak k Marilyn Monroe samotné.

5.2 Mustangové

Film *Mustangové* (*The Misfits*) je posledním filmem Marilyn Monroe. Byl natočen v roce 1961 americkým režisérem Johnem Hustonem a námět napsal Arthur Muller, tehdejší Marilynin manžel. Děj pojednává o velice zvláštním čtyřúhelníku, třech mužích a jedné ženě, jež spojuje samota. Společně se vydávají po stopách divokých koní.

Hlavní role zde mimo Marilyn ztvárnili herci: Clark Gable (tento film byl taktéž jeho poslední), Montgomery Clift a Eli Wallach.

Roslyn je bývalá striptérka a film začíná tím, že se jde nechat rozvést se svým manželem. Je to velmi citlivá a křehká žena, která má spoustu snů a iluzí a její nevydařené manželství jí ještě více uzavírá do sebe. Cítí potřebu po změně a novém začátku. V jednom z barů, ve kterém zapíjí žal se svou přítelkyní se seznámí s Gidem a Gayem. Gay (Clark Gable) je postarší kovboj, který Roslyn na první pohled velice zaujme. Zdá se být galantní, milý, ale zároveň má v sobě určitou drsnost a noblesu, kterou měl Clark Gable vrozenou. Gidovi se Roslyn samozřejmě také velice líbí a tak navrhne, ať se všichni jedou společně podívat do jeho domku, menší chatka v přírodě. Domek je v celkem pěkném stavu a Roslyn si všimne manželské fotografie nad postelí. Gido se jí svěřil se svým životním příběhem, o tom, jak jeho žena

zemřela a jak nerad v tom domě od té doby bývá. Muži se domluví, že pojedou na lov divokých koní (Mustangů) a nabídnou Roslyn společnou cestu. Ta přijímá, jelikož ji doma nic a nikdo nečeká a touží po změně. Po cestě potkávají dalšího známého a tím je Pierce, mladý kovboj, který se živí Rodeem a přidává se k jejich cestě na lov mustangů. Taktéž zahoří sympatiemi ke krásné Roslyn a ta se o něho velice úzkostlivě stará, když se po raní při rodeu. Gay s Gidem samozřejmě žárlí, ale každý to dá znát po svém. Gido hodně pije a Gay se odtáhne. Když přijíždějí na divoký západ Roslyn se dozvídá pravdu o lovu mustangů a velice ji to raní. Gay ji prozradí, že je loví proto, aby je druhý den prodali kupci na maso. Roslyn to velice ublíží, ale přesto zůstane, protože se jí Gay snaží vysvětlit, že všichni se musí nějak živit a vždy musí někdo zemřít, aby další žil. Roslyn se tedy druhý den zúčastní lovu mustangů, který je pro ni velice bolestivý. Sleduje, jak Gido objeví šest pasoucích se mustangů a letadlem je nažene Gayovi a Piercovi na planinu. Tam je pronásledují autem a chytají do lasa. Mezi šesti mustangy je i malé hříbě, které se drží klisny. Roslyn pláče a snaží se je prosit, aby přestali. Gay ji ale odstrčí a divoce koně krotí. Roslyn zlostně všechny prokleje a hystericky křičí, že jsou to řezníci. V Gayovi se pohne svědomí, ale nedá to na sobě znát. Jediný, kdo dostane rozum je nakonec nejmladší Pierce a všechny koně pustí, čímž udělá Roslyn obrovskou radost, a nedělá to nijak zjištěně, i sám pochopí krutost onoho činu. Celý příběh končí tím, že Roslyn s Gayem odjíždí autem, potom, co Gay sám posledního mustanga zkrotí a vzápětí propustí na svobodu. Odůvodňuje to tím, že nemá rád, když za něho dělá někdo jiný jeho práci. Nevíme, zda zůstanou spolu nebo Roslyn odejde a vrátí se zpět do svého města, to je ponecháno divákově fantazii.

5.2.1 Marilyn a Roslyn

Postava Roslyn byla Marylin napsaná přímo na tělo. A to doslova. Povídku Mustangové napsal její tehdejší manžel Arthur Muller.³⁴ Z různých zdrojů se ale dozvídáme, že postava Roslyn byla přímo Marilyn samotná, což Marylin lehce zraňovalo, protože ji Muller vylíčil jako psychicky labilnější a rozervanou mladou ženu, kterou Marilyn sice byla ale přece jen pravda je pro každého někdy krutá. Nicméně podle mě, to byl jeden z jejich nejlepších hereckých výkonů. Možná právě

³⁴ *Tamtéž*, str. 371.

proto, že hrála nakonec samu sebe, že pátrala hlavně ve svém nitru a ve svých zkušenostech a vzpomínkách. Naprosto skvělým hereckým partnerem jí byl Clark Gable, s nímž se před kamerou setkala poprvé i naposledy.



Byl to její dětský sen, který se splnil. Nejsilnější pro mě byla scéna, kde Clark Gable v závěru filmu sám krotí divokého mustanga. Hřebce, vůdce celého stáda, přesně za jakého vůdce se ve filmu považoval i sám Gay, kterého Gable hrál. Silný proti silnému. Byla zde cítit obrovská touha po moci ale zároveň bezmocnost, strach a tíseň. Strach z pádu, z prohry a hlavně ze samoty. Gablova postava Gaye měla neuvěřitelné barvy a odstíny. Marilyn ale za ním nijak nezaostávala. Roslyn byla sice prvoplánově krásná, křehká a trochu naivní žena ale skrývala v sobě mnohem víc. Marilyn ji dokázala hrát chvílemi jako starostlivou matku, milující milenku, hrdou amazonku nebo vystrašenou holčičku. Do každé scény vkládala srdce. I když sama velice při natáčení trpěla, jelikož její manželství s Mullerem bylo v troskách a užívala tak spoustu léků, na jejím hereckém výkonu to neubralo, ba naopak. Jistě pro ni bylo i velice těžké hrát vlastně samu sebe, odkrývat své nitro. Několikrát i Mullera prosila o přepsání role Roslyn, byla to pro ni anti-monroeovská postava. Bála se, že u diváků neobstojí, což se také na půl stalo, ale spíše pro to, že Mullerův scénář nebyl typicky americkou baladou, byl to drsný příběh o čtyřech duševně nevyrovnaných samotářiích, kteří se utápí v alkoholu a lécích. I přesto bych chtěla zmínit jednu

scénu, která pro mě byla z celého filmu nejsilnější a to lov samotných mustangů. Ke koním mám odjakživa veliký respekt a mám z nich strach. Mustangové mají přirozeně stádový instinkt a žijí v malých stádech, kde je hlavním vůdcem hřebec a ten má kolem sebe několik klisen a hříbat, někdy i mladých samců. Stáda pro ně jsou důležitá zejména kvůli obraně, aby nepadli za oběť kojotům, vlkům a jiné zvěři. Byli přivezeni lidmi ze Španělska, ale jimi byli paradoxně i málem vyhubeni. Ve filmu Mustangové je šestičlenné stádo, které prchá před svými lovci.



Byl to silný zážitek vidět, jak celé stádo běží stále při sobě, jak se hříbě ani na krok neodpojí od klisny. Byla v nich obrovská síla a jednota. A naproti tomu ta krvelačnost a bezcitnost člověka, člověka, který touží po svobodě a sám ji bere a připravuje o ni bezbranná zvířata, jejichž přirozeností je být svobodný. Samotné krocení mustangů, pro mě bylo velice emočně vypjaté, slzy mi tekly proudem, když se statná a vyděšená klisna bránila dvěma mužům a jejich silným lasům, nakonec padla k zemi a její malé hříbě stálo nad ní a snažilo se ji pomoci. Cítila jsem v sobě obrovský vztek a bolest. To samé co cítila Roslyn, a musela se na to dívat. Pro Marilyn byla svoboda také velice důležitá. Cítila se ale tak? Měla vlastně stejný osud jako tito divocí mustangové. Její život jí záviděla kde jaká mladá dívka a žena ale ona sama nebyla šťastná. Neustále hledala klid a svobodu uvnitř sebe samé. Byla týrána stejně tak, jako divocí mustangové, týrána ale s tím rozdílem, že trýznitelem byla sama sobě. Alkohol a léky se staly jejími démony. Touha po opravdovém uznání jí hnala vpřed, věděla však, že její vzhled převládá nad kvalitou herecké

práce. Na sklonku svého života již nebyla schopna natočit dialog jinak než na téměř padesátou klapku. Byla stále nepozorná, roztěkaná, nervózní a unavená. Stejně jako Roslyn, která se stále bála, nedůvěřovala, ale přesto toužila a snila.

Ve snímku *Princ a tanečnice* je cítit z Marilyn ještě větší jistota, navzdory napjaté spolupráci s Laurencem Olivierem, oproti *Mustangům*, kde se již psychicky stahovala na dno. Mezi těmito dvěma filmy následoval ještě velmi oblíbený filmový muzikál *Někdo to rád horké* (*Someone like it hot*). Pokud tedy mohu porovnat tyto dva výše zmiňované snímky mezi sebou, každý měl pro mě velký význam v pohledu na Marilyn a její hereckou práci. V komedii *Princ a tanečnice* mě zaujala svým přirozeným hereckým projevem, uvolněností a skvělou partnerinou s Laurencem Olivierem, kterého leckdy i zastínila. Oproti tomu v *Mustanzích* mi dala nahlédnout, ač nevědomky, do svého nitra. Do své opravdové podstaty, touze po svobodě, hledání lásky a uznání. Neschopnosti bojovat se sebou samým. Ale zároveň do velké síly vcítit se do druhých a obětovat se pro ně.

5.3 Filmografie Marilyn Monroe³⁵

1947 Skandální *slečna Pilgrimová* (*The Shocking Miss Pilgrim*) – její první film vůbec, kde si zahrála telefonní operátorku.

Nebezpečná léta (*Dangerous Years*) – zde měla svůj první mluvený part a zahrála si servírku.

1948 *Vijé!* (*Scudda Hoo! Scudda Hay!*)

Jsmo si souzeni (*You were meant for me*)

Wyomingské planiny (*Green grass of Wyoming*)

1949 *Sboristky* (*Ladies of the Chorus*) – její první větší role, kde hrála tanečnici Peggy Martin a nazpívala zde dvě písně.

Šťastní v lásce (*Love happy*)

1950 *Lístek do Tomahawku* (*A Ticket to Tomahawk*) – show girl Clara

Asfaltová džungle (*The Asphalt jungle*) – role Angela Phinlay.

Pravý hák (*Right Cross*)

Kulový blesk (*The fire ball*)

³⁵ HAVERS, Richard; EVANS, Richard: *Marilyn v textech, fotografiích a písních*, Nakladatelství Jiří Buchal, Praha 2010, str. 10.

Vše o Evě (All about Eve) – role Miss Caswell, velmi úspěšný film, který pomohl Marilyn v její kariéře.

1951 *Příběh z rodného města* (Home town story)

Tak mladý jak se cítíš (As Young as you feel)

Hnízdečko lásky (Love Nest)

Udělejme to legálně (Let's make it legal)

1952 *V osidlech noci* (Clash by night) – poprvé na plakátech

Nejsme svoji (We are not married)

Neobtěžuj se klepáním (Don't bother to knock) – neurotická chůva Nell, jedna z prvních dramatických rolí

Vánoční dárek (O.Henry's Full House)

Omlazovací prostředek (Monkey Bussiness)

1953 *Niagara* (Niagara) – role Rose, film jí vynesl hvězdný titul

Páni mají radši blondýnky (Gentleman prefer Blondes)

Jak si vzít milionáře (How to Marry a Millionaire)

1954 *Řeka do nenávratna* (River of no return)

Není nad Showbussiness (There's No Bussiness like Showbussiness)

1955 *Slaměný vdovec* (The seven years itch)

1956 *Princ a tanečnice* (The prince and the showgirl) – role Elsie Marinová, cena Davida za nejlepší zahraniční herečku (Itálie)

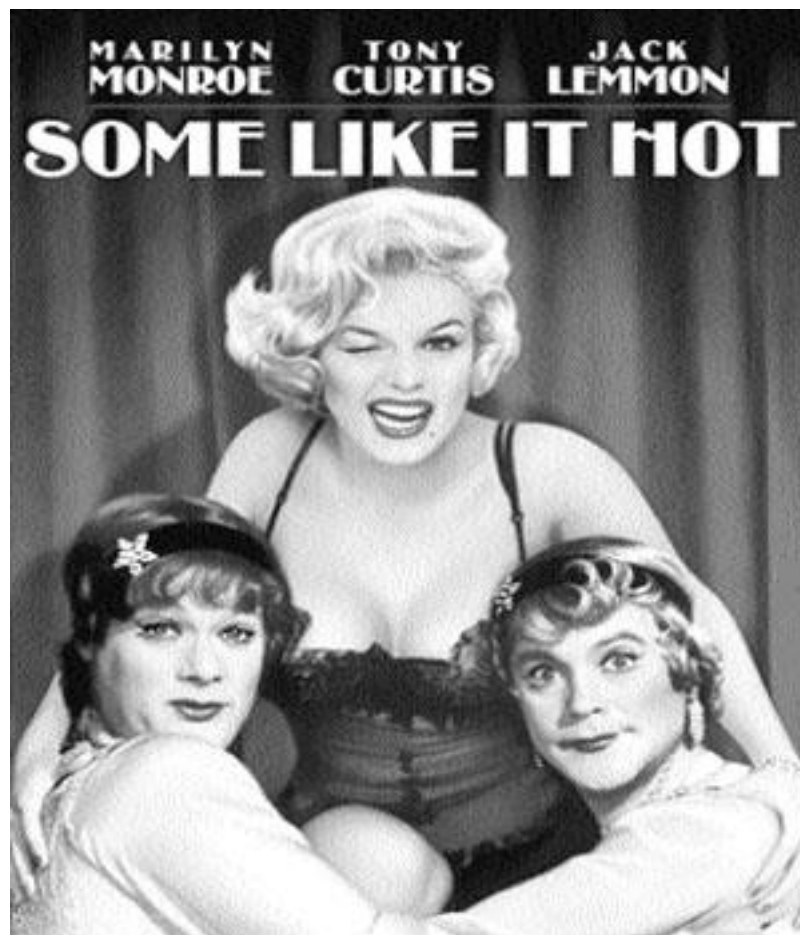
Autobusová zastávka (The bus stop)

1958 *Někdo to rád horké* (Someone like it hot) velmi úspěšná filmový muzikál

1960 *Pojď, budeme se milovat!* (Let's make love)

1961 *Mustangové* (The Misfits) – poslední film který dotočila, role Roslyn

1962 *Něco musí prasknout* (Something's got to give) – již nedokončila, 5. srpna umírá



6. Lesk a bída slávy Marilyn Monroe

Jistě každá žena si alespoň jedenkrát v životě přála být na chvíli Marilyn Monroe. Tou krásnou, sexy, žádostivou ženou. Vždyť co jí mohlo chybět, byla slavná, krásná, talentovaná, šla z role do role, ani o muže neměla nouzi. Ale byla vlastně šťastná? Jejím velkým přáním vždy bylo, stát se uznávanou herečkou. Být ceněna za to co dělá a jak to dělá, ne za to jak vypadá.

6.1 Démon jménem alkohol, léky a deprese posednul Marilyn

V období, kdy navštěvovala dům Strasbergových, začala brát spoustu prášků na spaní. Vždy, když nemohla spát, volala všem přátelům a známým. Posedl ji jakýsi strach, úzkost, deprese. Zvykala si přicházet ke Strasbergovým uprostřed noci, když nemohla spát. Prášky na spaní totiž moc nezabíraly. Přijížděla nenalíčená, vlasy v jednom chumlu, oblečená v tom, co měla zrovna po ruce. Byla k nepoznání. Její

nálady se pohybovaly od roztržitosti k depresím. Najednou se vyjadřovala velice pomalu na děvče, které obvykle tak rychle šlehalo slovy. Někdy k nim přijela ještě dřív, než vzala prášky na spaní, Strasberg ji vzal do ložnice a mluvil s ní tak dlouho, až začala klimbat. Jiného večera seděla Marilyn u stolu, podpírala si hlavu, oči napůl zavřené a v obličejí výraz vyčerpání. Najednou se zhroutila obličejem na desku stolu, hlava zůstala ležet napůl na stole, napůl na ruce. Celá rodina Strasbergových byla šokovaná. Paula Strasbergová rychle vstala a pomocí ostatních dostala Marilyn rychle do postele. Měla o ni velké obavy. Byla také její osobní učitelkou, jezdila s ní na veškerá natáčení, kam Strasberg nemohl. Marilyn byla prostě součástí rodiny.

Kolik tvořivých lidí jsem viděla v podobě opilců, zoufalců, sebevrahů, zabijáků, maniackých bláznů a chronických podezíravců? Patřili k nim Laurette Taylorová, Clifford Odets, Montgomery Clift, Franchot Tone, John Barrymore a další. Bylo jich příliš mnoho. Jejich kapacita pro utrpení se dala přímo úměrně srovnat s kapacitou pro umění dopřát si, plně žít, jednou dole, podruhé nahoře. Zřejmě to byla cena, kterou platili skuteční umělci za své talenty. Van Gogh, Beethoven, Nietzsche, Tennessee Williams, Cocteau, Satrte, Camus, Hemingway, Dostojevský, Tolstoj, Ibsen, Strindberg, Rimaud a řada jiných. Byli i velcí umělci, kteří byli schopni vést normální nebo alespoň pro veřejnost přijatelný život podle soudobých společenských norem: Shakespeare, Staruss, Renoir,..... Ale ti byli v menšině.³⁶ Proč tolik talentovaných lidí nebylo schopno nalézt vnitřní klid a uspokojení? Mnohé z nich obdivovali lidé právě pro jejich výstřelky, pokud je tedy ovšem nezabily. Proč bylo mezi tolika tvůrčími umělci, příliš výstředních osobností? Jak tvrdil Strasberg, jelikož ve studiu vyučoval z lásky k divadlu a herectví, a ne pro peníze: „Na tomto světě jsou herci, kteří bez ohledu na profesionální nebo osobní okolnosti, bez ohledu na těžkosti, kterým čelí, ať prožívají jakékoliv problémy nebo změny, se mohou spolehnout, že v úterý a pátek o jedenácté hodině dopoledne, ať prší, sněží nebo svítí sluníčko, se v hereckém studiu začíná vyučovat a vyučování tu znamená práci. Skutečnost, že herci se na to mohou spolehnout, že vědí, že existuje, jim může pomoci se z leccého dostat.“

K Marilyniným depresím také nemálo přispěly potraty, kterými si prošla, a vždy pro ni znamenaly osobní velké trauma. Začala tak být stále více závislá na barbiturátech, které užívala s několika málo přestávkami více než deset let. Dělala si

³⁶ STRASBERGOVÁ, Susan: Marilyn a Já, Erika, Praha 1994, str. 108.

legraci a tvrdila, že ví více o prášcích než lékaři. Což byla pravda, jelikož několikrát o vlasek unikla smrti. Po smrti Clarka Gabela po natáčení filmu *Mustangové*, se Marilyn opět zhroutila, protože jeho smrt dávala za vinu sobě, že ho nechala čekat v horkém parném dnu. Všichni ji přesvědčovali, že to není její vina, že byla nemocná a potřebovala chvíli oddech a Clark chtěl neoblomně točit dál. Stáhla se ale do svého bytu a jako raněné zvíře ze své nory, z něho nevycházela. Její psychiatrická doktorka Krisová měla pocit, že se dostala k bodu, ze kterého není návratu a musí proto odejít do nemocnice k detoxikaci všech látek, které spolykala. Podařilo se jí Marilyn přesvědčit, a tak opravdu nastoupila do nemocnice. Marilyn předpokládala, že ji uloží do soukromého pokoje, kde se o ni budou starat jako o hvězdu, jak tomu bylo při jejích předchozích léčeních. Namísto toho, ji ale umístili do pokoje pro duševně choré. Její obavy se naplnily. Hrozila se toho celá léta, strašila ji představa, že zdědí geny, které přivedly mezi duševně choré její předky – babičku, dědu, matku i strýce.

Spoustu jejich psychických problémů zavinil také alkohol. Marilyn měla oblibu především v šumivém nápoji jménem šampaňské, ale daleko nešla ani pro tvrdý alkohol. Chtěla bych zde v krátkosti popsat, jaké jsou následky a vůbec příznaky lidí, kteří tomuto démonu propadnou.

6.1.1 Syndrom závislosti na alkoholu

Při dlouhodobém a soustavném požívání alkoholu se postupně vytváří závislost. Alkohol má charakter drogy, a proto se i na alkoholu vytváří závislost. Nejprve vzniká závislost psychická, v dalším stadiu závislost somatická. Tolerance na alkohol má v prvních obdobích vzestupnou tendenci, postupně však klesá. Vytvořením závislosti vzniká pevná vazba mezi drogou a organismem. Přerušení této vazby vede k potížím jak tělesným, tak psychickým - objevují se abstinční příznaky.³⁷

Marilyn se celý život snažila být dobrou a uznávanou herečkou. Málokdo věděl, že jejím snem bylo zahrát si na divadelních prknech. Myslela si, že právě divadlo by z ní před očima lidí udělalo váženou herečku. Vnímala divadlo jako něco posvátného, jako pravé umění. Mohla si to alespoň vyzkoušet na pomyslné malé

³⁷ DUŠEK, Karel; VEČEŘOVÁ – PROCHÁZKOVÁ, Alena: *Diagnostika a terapie duševních poruch*, Grada Publishing, Praha 2010, str. 211.

scéně Actor studia. Ale i přesto zdá se, štěstí a klid nenalezla. I já jsem již měla tu možnost vyzkoušet si herectví jak filmové, tak divadelní. A po pravdě musím přiznat, že divadlu jsem naprosto propadla. Po zkušenostech nejprve z Pídivadla a s inscenací Schovanka, jsem se trochu obávala, že právě divadlo nebude pro mě to pravé ořechové. Jsem totiž odjakživa velmi citlivá, řekla bych možná až přecitlivělá duše, a ne každý režisér vnímá podstatu a povahu herce. A právě režisér Erenburg, který Schovanku režíroval, byl zrovna tím typem. Velkou roli hrál zajisté i fakt, že byl ruské národnosti, a tím pádem měl naprosto jiné myšlení a zvyky. Zastával metodu klasického ruského herectví a snažil se z herců dostat maximum. Vzpomínám si, jak jsem se stále litovala, že je k nám příliš tvrdý a necitlivý. Až mi moje tehdejší pedagožka herectví Eva Horká vysvětlila, že to není nic osobního, že z nás chce pouze svou obvyklou a pro něho typickou metodou, dostat to nejlepší. Musela jsem se s tím tedy smířit a dnes jsem za tuto zkušenost nesmírně ráda, protože málokdy narazíte na režiséra, který bude přesně podle vašeho gusta. Což se mi potvrdilo opět za pár let později, již při studiu na JAMU, při zkoušení v Moravském divadle Olomouc s režisérem Michalem Tarantem. Zkoušela jsem zde tehdy inscenaci Markéta Lazarová a také Markétu přímo hrála. Bylo to pro mě naprosto ohromující, protože jsem byla teprve ve druhém ročníku a už jsem zkoušela v profesionálním divadle. Bohužel jsem opět narazila na jednoho z těch horších typů režiséra. Michal Tarant byl ale jiný než Lev Erenburg, byl to naprosto skvělý a profesionální režisér ale často a nevybíravě urážel herce. Bylo pro mě velice trapné sledovat, jak křičí na jednu ze starších hereček souboru, nebo když se jednou rozkřikl i na mě, což mi tolik nevadilo, jelikož jsem už jeho výbuchy znala, ale kolegyni, která se mě snažila zastat, naprosto ponížil opět před celým souborem.

Nechci zde ale popisovat nevhodné chování pana Taranta, jen jsem tím chtěla uvést příklad ne vždy příjemného zkoušení. Což prožívala i Marilyn Monroe, mnoho režiséru se k ní právě pro její reputaci chovalo velice nevybíravě, a to zcela bez pochyby také ovlivnilo její sebedůvěru a psychické potíže. Mě ovšem tyto situace velmi posílily a jsem za ně svým způsobem vděčná. Mnohem větší štěstí jsem zatím měla na filmové režiséry. Ne, že bych jich poznala tolik co Marylin ale pár jich bylo. Například natáčení mého úplně prvního filmu Ulovit miliardáře, který režíroval Tomáš Vorel, bylo zatím mým nejpříjemnějším natáčením vůbec. Tomáš Vorel je člověk milující přírodu, klid a dobré lidi kolem sebe. Od začátku ve mě vkládal velikou důvěru, což mě posilovalo a ubezpečovalo v tom, že jsem na správném místě

a zřejmě mám i nějakou tu špetku talentu. Stanout totiž najednou mezi ostřílenými herci jako například Tomášem Matonohou, Boleslavem Polívkou, Miroslavem Etlzerem a dalšími, byl také velký nápor na psychiku. Tomáš Vorel byl ale dobrý režisér, který mi nedával pocítit, že jsem začátečník, ale bral mě jako herečku rovnou ostatním. Vždy mě přesně vedl a rozebíral semnou jednotlivé situace. Měli jsme i několik zkoušek před začátkem natáčení, takže už jsem v sobě měla i určitou jistotu. Role to byla komediální, takže pro mě opět něco nového, právě po dramatické Schovance nebo Markétě Lazarové. Musím přiznat, že v komediálních polohách jsem si od té doby našla velké zalíbení a miluji, když slyším lidský smích. Když je jezte způsoben mým přičiněním, jsem naprosto v sedmém nebi. S tím, troufám si říci, se mohu také trochu ztotožnit s Marilyn, která měla v životě větší štěstí právě na komediální polohy, než dramatické. Měla obrovský komediální talent, a byla člověkem, který se nebál udělat si legraci sám ze sebe. Proto také získala ocenění za film Princ a tanečnice, nebo hudební komedii Někdě to rád horké.

I přes všechn její velký filmový úspěch chápu, že se chtěla dotknout i toho divadelního nebe. Divadlo je život. Divadlo je teď a tady. Nemůžete říci nebo zaslechnout "stop" a zkusit situaci znovu a jinak. Divadlo je živý organismus, který existuje jenom v přítomném okamžiku. Zítra, pozítří nebo za měsíc bude představení vždycky jiné. Kdežto film je už navěky stejný. Ovšem odstupem času na nás může rozdílně působit. Nechci tímto ale nijak vyzdvihoval divadlo nad film. Obé má pro mě totiž jiné kouzlo a zároveň nedokážu objektivně říci, k čemu tíhnu více. Tím, že jsem měla tu možnost si oboje vyzkoušet, našla jsem si v každém něco, co mám ráda. U divadla je to právě kouzlo přítomného okamžiku, možnost cítit energii od diváků a kolegů na jevišti. Nechat se neustále překvapovat a umět být připraven na vše. A naopak u filmu možnost reálného prostředí či počasí, možnost opakování záběrů, pokud se z nějakého důvodu nepovedou, ale v podstatě herecké řemeslo zůstává stejné. Ačkoliv dnes je u filmu běžnější civilní herectví, bez důrazu na mluvu či slovo samotné. Kdežto u divadla herec musí stále dbát na to, aby mu bylo rozumět, gesta musí být větší a srozumitelnější, zejména pak na velkých jevištích. Ale bohužel i na divadlo dnes proniká forma civilního typu herectví. Přitom je velice důležité, aby v sobě každý herec pěstoval to pravé řemeslo. Podstatu, od které se může kdykoliv odrazit a tvořit. Přesně tak jak tomu vyučovali Čechov, Stanislavskij nebo jiní velcí pedagogové. Pokud herec dokáže ovládat své tělo a řeč, dokáže tak naladit svůj jediný nástroj. Musí umět relaxovat a porozumět své duši.

A o tohle se snažila i samotná Marilyn Monroe, odmalička navštěvovala kurzy, školy a pedagogy, u kterých hledala právě podstatu herectví. Chtěla dělat své řemeslo na vysoké úrovni, ale málokdo to ocenil, či vůbec chtěl ocenit. Pro mnohé byla Marilyn pouze krásnou ženou bez špetky talentu, či dokonce inteligence. Celý život se hnala za dosažením uznání veřejností. A stalo se jí to také osudným. Její touha po dokonalosti a dobře odvedené práci ji zničila duši. Byla rozervaná a samotná. Proto se také nakonec 5. srpna 1962 předávkovala léky a již jí nebylo pomoci. Její duše našla konečně odpočinku a odevzdání. Necht' je jí země lehká a je i nadále inspirací pro mnohé ženy, které kráčí po stejné cestě jako ona.

7. Závěr

Život Marilyn Monroe byl celý jako jeden Hollywoodský film. Plný přepychu, lesku, krásných mužů a neuvěřitelných zážitků. Pod tím vším však tepal strach, sebedoceňování a bolavá duše. Bylo spousta těch, kteří se jí snažili házet klacky pod nohy, nevěřili v její schopnosti, talent a píli. Ale byla i skupinka lidí, kteří její život pozvedli, naučili ji jít si za svým snem. Věřit sama v sebe a své schopnosti. Lee Strasberg nebyl pro Marilyn pouze významným pedagogem, ale byl pro ni i ztraceným otcem a přítelem. Michail Čechov ji naučil nebát se své sexuality a ženské schránky, Natasha Lytessová jí dala základy hereckého řemesla a pocit, že je lidskou bytostí a ne jen panenkou na hraní. Největším pedagogem byl pro Marilyn ale život sám. Vzhledem k hereckým technikám, kterými si prošla a poctivě na sobě pracovala, nelze tvrdit, že byla pouhou ikonou nebo sex symbolem, jak se o ní s oblibou říkalo, ale byla opravdovou herečkou, jakou si vždy přála být, a jen skeptici v to nechtěli uvěřit. Dokonale znala své řemeslo, a dokud jí to zdraví umožňovalo, neustále se v něm zdokonalovala. Pro mě tedy Marilyn Monroe je a byla skutečnou herečkou a ženou, která pro herectví dýchala.

8. Absolventská role

Když přišlo na rozhodování se o výběru absolventské role, byla moje volba jasná. Zvolila jsem muzikál *Footloose*, který byl zároveň našim prvním muzikálovým projektem. Když tedy pomínu projekt *Líbej mě, líbej*, který jsme nastudovali s paní Janou Janěkovou a Dadou Klementovou v rámci účinkování na festivalu *Šlitrovo jaro* v Rychnově nad Kněžnou. I tento projekt jsme ale hráli celý jeden semestr v divadelním studiu Marta, takže ho můžeme považovat za naprostou prvotinu. V muzikálu *Footloose*, který režírovala taktéž vedoucí našeho ateliéru paní Jana Janěková, jsem dostala roli Ariel, po které jsem i tajně toužila. Myslím si, že to i mnoho lidí celkem překvapilo, že jsem si zvolila právě roli Ariel, jelikož jsem se měla možnost rozhodnout mezi dalším absolventským představením *Pokrevní sestry*, kde ztvárňuji taktéž jednu z hlavních rolí, Marii Stuartovnu, a mám zde tedy spoustu prostoru jak hereckého, tanečního, tak i pěveckého. Zvítězila u mě ale přirozená cesta srdce, kterou se řídila mimo jiné právě i Marie Stuartovna, a vybrala jsem si k obhajobě právě roli Ariel, jelikož byla mou úplně první rolí a zkoušení celé inscenace pro mě bylo dlouhou a nepříliš jednoduchou cestou. Chtěla jsem rozebrat roli, která mi možná nesedla tak přirozeně na tělo jako právě Marie Stuartovna, ale i přesto jsem si ji velice zamilovala a stala se tak mou srdcovou záležitostí.

8.1 *Footloose* aneb tanec není zločin

8.1.1 *Děj*

Příběh muzikálu *Footloose* se odehrává v malém městečku Bomont. Lidé zde žijí ve zdánlivé harmonii a toleranci. Jak tomu naznačuje celé úvodní číslo, prolínající se loučením mladého chlapce Rena se svým rodným městem Chicagem a idylickou bohoslužbou v bomontském kostele. Po úvodní písni se seznamuje mladý Ren, který se právě přistěhoval se svou matkou, s reverendem Moorem a jeho ženou. Reverend a Renův strýc si ho dobírají kvůli literatuře, kterou Ren čte, protože podle nich je to pobuřující. A už zde se vlastně dostávají do prvního konfliktu. Jako vichřice vletí do jejich napjatého rozhovoru Ariel, dcera reverenda Moora, se svými třemi kamarádkami, Rusty, Urleen a Wendy Jo. Přemlouvá otce, zda by mohla vyrazit s kamarádkami do jejich oblíbeného bistra a trošku s ním laškuje, jak to má

ve zvyku. Otec to dovolí a se strýcem Wesem odchází. Přichází první moment setkání mezi Renem a Ariel. Ren se snaží být vtipný, ale Ariel ho zchladí znuřeným pohledem a Ren tedy trochu zaraženě odchází. Ostatní děvčata jsou z Rena nadšená a vykřikují a popichují se navzájem.

Ariel ovšem spěchá za svým klukem, místním rebelem a neomalencem Chuckem Cranstonem. Setkávají se vždy na místním vrakovišti, kam ho většinou doprovázejí jeho dva kumpáni Lyle a Travis. Chuck s Ariel chvíli laškuje, ale potom se jí zeptá na nově příchozího Rena McCormaca a projeví své násilnické a majetnické sklony. Začíná druhé hudební číslo, („*Ta má v sobě žár*“) pod kterým tepe sexuální přitažlivost obou jedinců. Duet končí vášnivým polibkem a objetím do kterého překvapeně vstupuje Arielin otec reverend Moore, který Ariel nese mamčin svetr s tím, že měli obavu, aby jí nebyla zima. Dívka zůstává zaraženě a potupeně stát na místě, dokud otec nezmizí z jejího pohledu. Poté sbírá ze země svou kabelku a utíká pryč, na Chuckovi legrácky nemá náladu.

Nyní se nacházíme na školní půdě, kde Ren omylem vrazí do mladého studenta Willarda Hewitta, který je známý svou výbušnou povahou a zlovykem řešit vše pěstmi. V jádru je to ale dobrý kluk, který má rád spravedlnost. Hned jak do něho Ren vrazí, shazuje se zad svůj školní batoh a chystá se ke rvačce s ním. Ren vše bere ale s nadhledem a ještě si dělá z Willarda legraci, což ho velice překvapí, jelikož se s takovou reakcí ještě nesetkal. Podají si tedy přátelsky ruku a začíná další hudební číslo („*Hejbám se rád*“), kde se Ren snaží Willovi vysvětlit, že tanec není přeci žádný zločin, že je to skvělá zábava. Jeho výstup rázně přeruší ředitel školy, který je naprosto šokovaný Renovou drzostí tančit na veřejnosti. V Bomontu je totiž tanec zakázaný po tragické nehodě, která se tu před pár lety stala. Ředitel žádá po Willovi, aby Renovi laskavě vysvětlil proč je tanec zakázaný, a oba se potom mají dostavit u něho v kanceláři. Skvělá a uvolněná atmosféra je tedy narušena a studenti, včetně Ariel a jejich kamarádek, kteří nadšeně Renovu výstupu přihlíželi, se musí na ředitelův rozkaz rozejít. Když je chodba skoro prázdná zůstává zde jen Ren a děvčata. Ariel kolem něho provokativně projde, významně zatleská a řekne: " Dobrá sólovka pane McCormaku, hlavu vzhůru." Napodobí jeho rádoby legrační pohyb z jejich prvního setkání a se smíchem odbíhá pryč. Ren zůstává pobaveně stát a zbytek dívčí party se ho ujímá.

Začnou mu vyprávět proč je vlastně v Bomontu tanec zakázaný, že se tu před lety vracela parta mladých lidí z diskotéky v sousedním městě a byli jak opilí, tak

pod vlivem drog a jejich auto vyletělo z mostu a všichni byli na místě mrtví. Ren zůstává šokovaně sedět na místě a začíná další hudební číslo ("*Pár něčích očí*"), které je celé o tom, že kamkoliv se člověk v Bomotu hne, hned se o něm všechno ví. Toto číslo se zároveň prolíná s nepříjemnými situacemi, které se Renovi začnou dít. Když ho policisté zastaví a pokutují jen proto, že jeho rádio hrálo příliš hlasitě, nebo ho obviní z krádeže v obchodě, ve kterém je na brigádě jen proto, že chtěl Willovi proměnit dolar a spousta dalších situací. Začne tedy chápat, že je v tomto malém městě, které se mu zprvu zdálo sympatické, opravdu nezvaným hostem, jen pro své uvolněné a jemu přirozené chování.

Píseň končí a prolíná se s hlasitým, radostným křikem Ariel a Chucka. Ti spolu dovádí a flirtují jako vždy a Chuck Ariel přemlouvá, aby zůstala ještě o chvílku déle. Ariel se mu ale snaží vysvětlit, že to není o ní ale o jejím přísném otci reverendu Moorovi. Nakonec Chuck opravdu odchází, ale nezapomene ještě Ariel provokativně a vášnivě políbit. Po Chuckovu odchodu se Ariel plíží tiše a opatrně domů a chystá se překvapit otce, který poslouchá nějakou hudbu ve sluchátkách a do toho si předčítá z bible. Vybafe na něho a dlouze ho políbí na tvář. Otec se lekne a podrážděně se na ni podívá. Ariel ho provokuje a ptá se ho, co poslouchá za hudbu a drze mu sundá z uší sluchátka, které si sama nasadí. Otec ji začne poučovat, že to je klasická hudba, která povznáší ducha. Ariel ho stále zlobí a uštěpačně se ptá, zda je tato hudba povolena? Jejich rozhovor je celkově velice napjatý, protože otec má před očima stále svou dcerou objímající se s tím nejhorším delikventem z města. Na scénu vstupuje Arielina maminka Vivien, která vycítí napjatou situaci a snaží se ji zachraňovat. Otec ale Ariel velice tvrdě zchladí poznámkou, která ji raní a uraženě odchází do svého pokoje. Matka se snaží Ariel zastat a vysvětluje reverendovi, že je na ni příliš přísný. On se ale ohradí tím, že ji viděl s Chuckem Crunstonem, a že je to velice obávaný delikvent a to se mu nelíbí. Vivien se snaží situaci zlehčit tím, že v mládí přece také chodila s podobným typem chlapce, než poznala reverenda. Ten to ovšem jako humor nevnímá a uraženě odchází pryč.

Začíná terčet ("*Učím se být klidná*"), který zpívá Vivien, Ariel a Renova maminka Ethel, která je v novém prostředí také těžce zkoušena a má za sebou i nepříjemný rozchod s manželem. Je to vlastně výpověď tří žen, které v sobě dusí spoustu odpovědí a myšlenek, jen aby nepobouřily okolí.

Po písni se dostáváme do místního oblíbeného bistra paní Blastové, která skoro jako jediná má pro mladé lidi pochopení, a proto se u ní všichni tak rádi

scházejí. Slyšíme zde rozhovor mezi Renem a Willem, kteří se stali dobrými přáteli, jak se baví o děvčatech. Zejména Will se svěřuje Renovi, že je zamilovaný do Arieliny kamarádky Rusty, která ale pořád jen mluví, a tak ho ani nepustí ke slovu. Ren se mu snaží poradit jak na ni, když v tom vchází do bistra Ariel s celou svou partou. Pozdraví se s paní Blastovou a očkem hodí po Renovi. Děvčata se usadí u svého oblíbeného stolu a vyndají si učení do školy, které stejně většinou slouží jako podložka pod hranolky či hamburgery. Po chvíli k nim přijede Ren na skateboardu v zástěře a s notýskem v ruce. Paní Blastová ho zaměstnala jako obsluhu bistra. Postupně si u něho všechny dívky objednají, až dojde řada na Ariel. " A co by potěšilo tebe Ariel?" Zeptá se Ren a sladce se na Ariel usměje. " To není na jídelním lístku." Odpoví Ariel koketně a prohlédne si Rena od hlavy až k patě. Dívky se pobaveně chichotají, protože vidí, jak mezi sebou Ren s Ariel flirtují. Následuje hudební číslo („Chci chlapa svých snů“), ve kterém dívky zpívají o tom, kam se vytratil pravý rytíř a gentlemani. Jak si představují svého ideálního muže, a mezi tím se ve druhém plánu všichni kluci převléknou do kostýmů známých hrdinů, jako například Zorro, Robin Hood, Fan fán Tulipán atd., a bojují mezi sebou o přízeň své paní kordy, palicemi či holýma rukama. Hned jak píseň končí, se Ariel probere z fantazírování a uvědomí si, že úplně zapomněla na schůzku s Chuckem. Než si ale stihne sbalit všechny své věci, objeví se Chuck ve dveřích a pěkně zuří. Ariel se ho snaží uklidnit a omlouvá se mu. Nechce, aby ostatní přihlíželi trapné situaci. Chuck je ovšem velice rozrušený a nedá se utišit. Olej do ohně ještě přilije Ren, který když vidí, jak Chuck s Ariel zachází, chce situaci zlehčit způsobem sobě vlastním, a to vtípkováním, které Chuck nepochopí a hned po něm vyjede. V tu chvíli se ale zvedne Willard a chystá se kamaráda bránit jak jinak než pěstmi. Situace je opravdu velice napjatá a vypadá to na velkou rvačku. V pravou chvíli ale zasáhne paní Blastová a okamžitě vykáže hrubého Chucka z bistra s vtipnou poznámkou, že jeho auto parkuje na místě pro lidi s fyzickým omezením a ne pro omezence jako je on sám. Chuck nasupeně odchází doprovázen hlasitým smíchem ostatních přihlížejících. Všichni kromě Rena a Ariel odcházejí spokojeně z bistra. Ren tuší že bude opět vyhozen, jak tomu bylo ve všech jeho předešlých zaměstnáních ale paní Blastová mu s úsměvem řekne, ať se druhý den zase dostaví. Ren neskrývá překvapení ale je velice rád. Když se bistro zavře a paní Blastová odjede na své parádní motorce domů, zůstane Ren s Ariel o samotě. Ariel si ho prohlíží a usmívá se. " Buď seš tak

statečnej nebo tak pitomej." řekne. " A čemu z toho by si dala přednost?" zeptá se Ren pobaveně a začíná tak mezi nimi veselý rozhovor.

Ariel se rozhodne, že zavede Rena na svoje oblíbené místo, kam obvykle chodí sama. Je to velký, starý železniční most, pod kterým začne Ariel hlasitě křičet, jakmile projíždí vlak. Ren nechápe, proč to dělá a přijde mu to legrační. Ariel to trochu rozzlobí, snaží se mu vysvětlit, že tady ventiluje všechny své starosti a nemůže se dočkat, až vypadne z domova. Začne se mezi nimi rozvíjet celkem intimní rozhovor, kde se Ariel svěří s tím, že otec nebyl vždy takový jako teď, že dokázal dát lidem naději, když se ztrácela, byl veselý. To Rena překvapí, když slyší, jak hezky Ariel o svém otci mluví, proč chce tedy odejít. Dostanou se do malého sporu a Ren pochopí, že šlápl do vosího hnízda. Zkusí se tedy svěřit i se svou situací, aby Ariel dokázal, že v tom není sama a rozhodne se mluvit o svém otci a jeho odchodu. Zjistí ale, že to není tak jednoduché a zarazí se. Ariel slyší přijíždějící vlak a napadne ji, že by to mohl Ren vykřičet do vlaku, tak jak to dělává ona. Jemu to ale nepřijde jako dobrý nápad a nechce se mu. Ariel ho ale nakonec přesvědčí, chytí ho za ruku a společně začnou křičet. Potom se na něho dívá jak ze sebe konečně pouští všechny negativní myšlenky, které se týkali jeho otce. Renovi se zjevně uleví, ale zůstává trochu překvapený sám sebou. Ariel se snaží zlehčit situaci a zeptá se ho, zda ji nechce políbit. Ren se zasměje a řekne, že si je jist, že pus už dostala několik, tak že má strach, že by neobstál ve srovnání. To zase zaskočí Ariel, ale neurazí se, chytí ho za ruku a odvádí zase do neznáma. Ren se nestačí divit. Ta dívka ho začíná zajímat čím dál tím víc.

Dojdou až do Arielina domu, kde se právě odehrává každotýdenní partička kostek, kterou dospěláci v čele s reverendem, ředitelem a ostatními z města hrají o peníze. Ren se nedokáže udržet a vyklouzne mu z úst " No to mě teda poser, hazard v Bomontu!" Všichni přítomní se celkem vylekaně otočí na dvojici mladých lidí stojících mezi dveřmi. Ariel se snaží rychle zachraňovat situaci a přivítá se láskyplně s otcem i matkou a pozdraví i ostatní dospěláky s tím, že Rena určitě představovat nemusí, že ho všichni znají. Všichni se mají najednou k odchodu a není jim přítomnost mladé dvojice příjemná. Ren tedy zůstává v domě reverenda a snaží se o nevázanou konverzaci. Reverend je ale vůči Renovi opravdu zaujatý a každé jeho slovo zdatně smečuje. Vivien s Ariel se celkem baví, protože jsou si oba muži vlastně velice podobní. Když už ale Moorovi dojde trpělivost a vypadá to, že by použil peprnějšího výrazu, obě se zvednou a zachraňují situaci. Reverend se na Rena

opovržlivě podívá, dopije svou sklenku a odchází pryč. Vivien se k Renovi snaží být milá a celkem se jí i zamlouvá. Mladík se slušně rozloučí a má se k odchodu, ještě ale neopomene poslat Ariel vzdušný polibek, který ji rozveselí a gesto oplátí. Jen se za Renem zavřou dveře, vrací se reverend a vyčítá své dceři, že se schází s takovým typem člověka, který naprosto nedodržuje pravidla jejich města. Ariel již nevydrží déle mlčet a vpálí otci přímo do tváře, že se s ním cítí jako ve vězení. Otočí se na podpatku a rozzuřeně odchází pryč. Reverend zůstává sám a začíná zpívat píseň („Bože pomoz, dej mi sílu“), která je vlastně jeho výpovědí o vztahu ke své dceři a zároveň velkém strachu o ni.

Když Moore dozpívá svou píseň, ocitáme se ve školní tělocvičně, kde se s radostí ujímá velení Renův strýc a zároveň tělocvikář v jednom. Během tréninku dorazí opožděně i Ren a drží si zraněnou ruku. Tělocvikář Wes trénink přerušuje a zjišťuje, proč přišel Ren pozdě. Samozřejmě rýpavým způsobem sobě vlastním. Ariel se snaží Rena zastat s tím, že ho včera večer, když odcházel od nich, napadli nějakí kluci a zmlátili ho. Wes ale žádné výmluvy nechce slyšet a dál se strefuje do zraněného Rena, kterého se snaží zastat i kamarád Will. Jejich spor málem vyvrcholí potyčkou mezi Renem a Wesem, do kterého zasáhne právě jindy výbušný Willard. Wes našťavaně odchází z tělocvičny a přikazuje všem padesát kliků, Rena nevyjímaje. Ač neradi, tak všichni padnou k zemi a začnou klikovat, dokud jim Wes nezmezí z očí. Po tomto výstupu už to Ren dál nevydrží a rozhodne se, že uspořádá ve městě večírek, o kterém se tady nikomu ani nesnilo. Všichni jsou naprosto ohromeni a nevěřícně na něho zírají. Rozhodne se, že půjde jak proti městské radě, tak proti reverendovi. Začíná píseň („Jsem *volnej*“), ve které Ren nabádá ostatní, ať nemají strach a jdou za svými sny a touhami. Číslo se prolíná i s dospěláky, kteří stojí za mladými studenty a zpívají úryvky z prvního výstupu v kostele. Sřetává se zde tedy neoblomnost starších s touhou po svobodě mladých. Tímto výstupem končí zároveň první polovina představení.

Druhá polovina představení začíná v rockovém klubu, kam Ren tajně celou partu zaveze. Rockový klub je v sousedním městě, takže mají jistotu, že je nikdo neuvidí. Ariel s děvčaty si to plně užívají a tancují o sto šest. Jediný Willard se jaksi zdržuje hlavně u baru. Hlavním hrdinou této scény je oblíbený rocker Bob, který se s partičkou nově příchozích snaží spřátelit. Všimne si, že zejména pohledná Rusty nemá tanečního partnera, a tak se ujme role tanečníka sám. To je ale ovšem proti libosti Willardovi, který vše sleduje od baru. Napjatá situace tak vyvrcholí hádkou

mezi Bobem a Willem a nechtěným Willovým přiznáním, že vlastně vůbec neumí tančit. Celý sál rázem ztichne a upře oči na nešťastného Willarda. Situace přechází v další hudební číslo („*Já svého kluka mám*“), které zpívá Rusty. Zpívá o tom, že má Willarda ráda takového jaký je a nevadí jí, že to není žádný Casanova. Mezi tím se Ren s rockerem Bobem snaží učit Willa základní taneční kroky. Vše dobře končí a všichni se velice dobře baví. Po hudebním čísle se sál na chvíli vyprázdňuje, takže se Rusty s Willem ocitají poprvé o samotě. Sedí naproti sobě a snaží se krkolomně jeden druhému vyjádřit své city. Napětí narůstá, až se proti sobě oba rozeběhnou a padnou si do náručí. Vesele spolu odbíhají a slibují si, jak si spolu při nejbližší příležitosti půjdou zatancovat.

Najednou se ocitáme před Arieliným domem, před kterým stojí nervózní Chuck a snaží se na ni dovolat. V jejím pokoji je ovšem zhasnuto a nikdo nereaguje. Znenadání však Chucka překvapí Arielina maminka Vivien, která ho už pěknou chvíli pozoruje ode dveří. Ptá se ho, co tu pohledává tak pozdě, že Ariel není doma a šla se učit s děvčaty k Wendy Jo. Hluk vyláká ven i reverenda a taktéž je zvědavý co tu Chuck pohledává v tak pozdní hodinu. Chuck vysvětluje, že se stavoval u Wendy Jo a Ariel tam již dávno není. To oba rodiče velice překvapí a Chucka rychle odpoklonkují. Ten odchází s drzostí sobě vlastní. Začíná vyčítavý rozhovor mezi reverendem a Vivien, či je to vina, že jim jejich vlastní dcera lže? Vivien se cítí dotčena a snaží se vše reverendovi vysvětlit, v tom je však přeruší jakýsi hluk ze střechy. Všimnou si Ariel, která se snaží tajně dostat do svého pokoje. Otec ji ihned vyzve k vysvětlení, kde celou noc byla. Ariel se snaží zalhat, že se s děvčaty přece učily, ale není jí to nic platné, matka ji přeruší, že moc dobře vědí, že u Wendy Jo nebyla. Rozhovor je víc a víc napjatý až vyvrcholí prudkou fackou z reverendovi strany přímo proti Ariel. Ta jen šokovaně zalapá po dechu a v tichosti odchází do svého pokoje. Reverend zůstává se svou ženou, která všemu přihlížela. Je sám sebou překvapený. Nikdy přece nikoho neuhodil.

Začíná další hudební číslo („*Až ve svém srdci objevíš odpuštění*“), které zpívá Vivien. Zpívá svému muži, že nemůže svou dceru držet pod zámkem a musí si vzpomenout, že býval také mladý. Píseň volně přechází v dialog mezi nimi o tom, že reverend nikdy neslučoval smrt svého syna s chováním vůči Ariel. Zde se vlastně poprvé dozvídáme, že Ariel přišla o bratra. Vivien potlačí slzy a řekne mu, že to byl přece i její syn. Za tímto dojemným dialogem se zároveň odehrává kruté setkání Chucka s Ariel. Chuck je velice opilý a hned jak Ariel spatří, proti ní použije násilí.

Mladá dívka je tedy během krátké chvíle fyzicky i psychicky raněna dvěma pro ni velice blízkými osobami.

Náhle se díky stříhu ocitáme na starém vrakovišti, kde se sejde spřízněná parta Renových kamarádů a snaží se vymyslet jak uspořádat již zmiňovanou taneční zábavu, o které Ren mluvil na konci první půlky. Ren se zdá být bezradný, protože ví, že většina města je proti němu a nikdo mu neposkytne prostory. Začíná rytmické číslo na barelech, do kterého všichni chlapci začnou rapovat řeč, kterou by si mohl Ren připravit, až půjde s žádostí o povolení zábavy na radnici. Když rap skončí, stále se Renovi nezdá, že by mohl zvítězit a vypadá to, že se rozhodne vše vzdát. Willard je ale velice pohotový a snaží se kamaráda povzbudit tím, že mu dává za příklad moudra své matky, kterých se sám drží. Ostatní chlapci se mu smějí, protože jeho vyprávění o matce už velice dobře znají. Začne se jedno s nejoblíbenějších hudebních čísel („Máma ví „), ve kterém Will popisuje rady a názory jeho maminky.

Do závěru celého čísla vletí jako střela udýchaná Rusty s tím, že Chuck právě zmlátil Ariel. Všichni chlapci se ve vteřině rozčílí a rozhodnou se, že mu to oplatí. Překazí jim to ale právě přicházející zraněná Ariel se slovy, že už dnes nechce další problémy, ať nikdo nikam nechodí. Ren se na ni ustaraně dívá a ptá se, zda nepotřebuje do nemocnice. Ariel stroze odpoví, že ne, že potřebuje být sama. Rusty hned pochopí a snaží se ostatní vypoklonkovat, aby nechali mladou dvojici o samotě. Když všichni odejdou, zůstane Ren s Ariel o samotě. "Nechceš společnost?" zeptá se Ren. "Ne!" odsekne Ariel a má se k odchodu. Je moc unavená a bolavá a má strach si někoho dalšího připustit k tělu. Když si ale všimne, že Ren zůstává i přes její odmítnutí na místě, řekne mu, že chce jeho společnost. Pochvíli přeruší jejich samotu hluk příjíždějícího vlaku. Ren s Ariel na sebe spiklenecky mrknou a odbíhají na blízký most.

Hned jak stojí na mostě se spontánně a pevně obejmou a začnou hlasitě křičet. Je jim spolu moc dobře. Rena překvapí spousta nápisů všude po mostě. Ariel mu vysvětluje, že je to tady něco jako její soukromý deníček, píše sem různé verše, které jsou věnované Bobymu. Ren se zarazí a trochu žárlivě se jí zeptá, kdo je vlastně Boby? Ariel mu prozradí, že je to její bratr, který zemřel právě při té osudné autonehodě před lety. Ren začne všemu rozumět, i chování reverenda. Když pozná, jak hluboce se mu Ariel otevřela, svěří se jí, že ji má moc rád a myslí na ni každý den. Rozhovor se překlene do romantického duetu („*Anděl lásky* „), ve kterém si dvojice vyjeví své city a zároveň Ariel Renovi prozradí jak vyžrát na městskou radu

při jeho žádosti o uspořádání tanečního večírku. Donese mu totiž otcovu bibli, ve které mu zatrhne poznámky, které může citovat ve své řeči. Ren je velice překvapen a moc Ariel děkuje. Píseň končí zamilovaným polibkem na mostě.

Z mostu se oba dva vydají rovnou na radnici, kde se právě koná zasedání kvůli žádosti o taneční zábavu. Ren s Ariel dorazí jako poslední, takže jsou na ně při příchodu upřeny všechny oči. Posadí se a snaží se začlenit do vzniklého zasedání. Zprvu nechtějí dospěláci pustit Rena vůbec ke slovu, ale nakonec nemají na výběr, jelikož za ním stojí celá škola, včetně Arieliny maminky Vivien. Ren spustí připravenou řeč a odcituje i připravené pasáže z bible. Studenti nadšeně jásají a skandují. Když ale přijde na odhlasování schválení taneční zábavy, všichni členové rady včetně reverenda zamítnou. To Ariel velice raní, jelikož ve skrytu duše doufala, že otec není stejný jako ostatní členové rady. Nechává Rena o samotě a odchází s Vivien pryč. K Renovi se připojí jeho matka Ethel a snaží se mu promluvit do duše, ať nic nevzdává, že reverend je pouze stejně tvrdohlavý právě jako on sám, a že určitě vše domluvili s radou ještě před začátkem schůze. Pobídne ho k tomu, aby za ním zašel osobně a promluvil s ním. Renovi je tato myšlenka chvíli proti srsti ale nakonec to přece jen zkusí a objeví se před reverendovým domem, který právě přemýšlí na verandě.

Reverend je velice překvapen, že mladý muž přišel přímo k němu domů po tak nepříjemném odmítnutí. Snaží se ho od sebe odehnat s tím, že chce být sám. Ren mu ale odpoví, že sám už je dávno. Začnou si spolu pochvilí opravdu od srdce povídat. Ren se mu svěří se svou bolestí z otcova nenadálého odchodu a ze strachu ze sebe sama. To reverenda obměkčí a uvědomí si, že kdysi býval stejný právě jako Ren. Nakonec se přátelsky rozloučí a reverendovi zůstává celá noc na utříbení myšlenek. Překvapí ho ale ještě jedna osoba, která celý rozhovor sledovala zpovzdálí, a to Ariel. Dojatá se otci svěří s tím, že neví, jestli věří naprosto všemu, čemu věří on sám ale, že věří jemu. Ví, že má těžké období a ona není typ člověka, který by mu to ulehčoval ale má ho moc ráda. Krátce se obejmou a reverend zůstane sám.

Druhý den ráno na bohoslužbě začne reverend dlouhým monologem, kde se všem svěří se svou velkou bolestí po synovi, ztrátou, která postihla jak jeho, Vivien, tak jejich dceru Ariel. Uvědomí si, že nelze něco zakazovat, aby zabránil neštěstí. A rozhodne se, že taneční zábavu mladým dopřejí, že je to vlastně dobrý nápad. Šibalsky mrkne po své ženě, chytí ji do náručí a začíná finální číslo celého

představení. Je to vlastně již zmiňovaná taneční zábava, kde se všichni skvěle baví a hlavně tančí. Ren s Ariel se od sebe nehnou na krok a užívají si zábavu plnými doušky. Celé představení končí stříhem, když je zábava v plném proudu - zhasne světlo a rozsvěcí se celý sál.

8.1.2 Zkoušení

Na zkoušení jsem se velice těšila, jelikož v inscenaci s námi spolupracovala spousta profesionálních herců, kteří mě velice inspirovali. Zejména Ján Jackuliak, který hrál reverenda Moora, čili mého otce. Přirozeně jsem měla během prvních zkoušek trému, jelikož jsem věděla, že Ján je členem národního divadla Brno a také velice oblíbeným hercem na Slovensku. Počáteční napětí ale po pár zkouškách opadlo, a naopak zkoušky právě s ním a spolužačkou Lucií Jagerčíkovou, která hrála Vivien, patřily k mým nejoblíbenějším. S Lucií jsme musely rozlousknout také celkem tvrdý oříšek, jelikož co se týče věku, tak je Lucie dokonce ještě o tři roky mladší než já, a to hrála mou maminku. Tím, že jsme ale přirozeně blízké přítelkyně a ne jen spolužačky, jsme nakonec vše zvládly a troufám si tvrdit, že divák ani věkový rozdíl mezi námi nevnímal. Abychom společně pronikly i do větší hloubky vztahu mezi matkou a dcerou, byly jsme s Lucií asi na dvou sezeních s výborným psychologem a pedagogem panem Jiřím Adamcem, který s námi dělal různé relaxace a cvičení, díky kterým jsme měly lépe proniknout do svého nitra.

O poznání větší problémy jsem měla ovšem po pěvecké stránce. Roli Ariel byl totiž přirozeně přidělen vždy vyšší hlas a já jsem alt, takže to byl pro mě celkem oříšek. Hned ze začátku zkoušení jsem ale začala mít velký problém s hlasivkami a musela jsem navštěvovat foniatra. Obtíže stále trvaly a já si nevěděla rady. Až mi paní doktorka poradila, že by to chtělo vyzkoušet jiného pedagoga zpěvu, že zřejmě používám techniku, která mému hlasu nevyhovuje. I na radu vedoucí našeho ateliéru paní Janěkové jsem tedy přešla k paní Haně Horké, která učí zpěv na JAMU a zároveň hraje v městském divadle Brno, takže má stále praxi v oboru. Již po několika týdnech bylo slyšet zlepšení. Najednou mě přestalo bolet v krku a věděla jsem, jak položit hlas ve vyšších polohách. Samozřejmě, že jsem s písněmi bojovala i nadále ale mám pocit, že jsem se výrazně, co se techniky zpěvu týče, posunula dál. V neposlední řadě chci také zmínit zkoušení s Markem Kolářem, který hrál Rena. Byla to jeho první velká role a musím podotknout, že velice náročná. Protože postava

Rena byla jak tanečně tak pěvecky velice náročná, nemluvě o herecké složce. Jsem velice ráda, že jsme společně tuto příležitost zahrát si spolu dostali, jelikož nás to spolu sblížilo mnohem více i jako lidi. Poznala jsem konečně Marka i z jiné stránky, než jak jsem ho znala doposud. Zjistila jsem, že je to velice citlivý a vnímavý člověk, ač se tak na první pohled nejeví, což potvrdila i krize, která u něho propukla těsně před premiérou. Bylo toho na něho příliš a psychické vyčerpání bylo tak veliké, že si myslel, že to nezvládne. Nakonec vše samozřejmě dobře dopadlo. Semkli jsme se všichni společně, jak je naším zvykem a Marka řádně podpořili.

Samotná práce na postavě Ariel pro mě byla velice náročná. Nedokázala jsem ji velice dlouho najít. Bojovala jsem i sama se svou vlastní fyzickou postavou, natož s další cizí, kterou vlastně skoro neznám. Připadala jsem si stále příliš vysoká a výrazná, nepohyblivá a tak dále. Neustále jsem si podkopávala sebevědomí. Byla jsem nervózní i z toho, že Lucia je mnohem menší než já a to hraje moji matku. Potom jsem ale začala přicházet na to, že Ariel mi je vlastně hodně podobná a postupně jsem se v ní začala nacházet. Vždyť i moje vlastní maminka je mnohem menší než já, i svého otce jsem přerostla, tak proč by právě taková nemohla být i Ariel? A postupně jsem se začala s Ariel sžívat a zamilovala si ji. Její spontaneitu, veselost, hravost, citlivost, sílu a odhodlání. Každé zkoušení pak pro mě byla velká radost a moc jsem se na něho těšila.

8.1.3 Konečně na jevišti

Jakmile jsme začali zkoušet na jevišti, což bylo poprvé ještě divadelní studio Marta, dostala pro mě celá inscenace nový a opravdovější nádech. Prostor, světla a kostýmy ještě podpořili celkovou atmosféru inscenace. Rekvizity tvořily především velké modré barely, dva bytelné stoly a židle. Jinak nebyla scéna ničím zbytečně přeplněna. Vždy se barely i stoly přizpůsobily situaci, která se právě odehrávala. Především venkovní a studentské akce byly podpořeny modrými barely. Kostýmy byly pestrobarevné vzhledem k mladé generaci. Arielin kostým byl především z džínoviny a obtáhlých triček. Zprvu jsem si na kostým také nezvykla hned. Jeho hlavním prvkem byl totiž džínový korzet. Musela jsem si zvyknout na pohyb v něm a také dech při jednotlivých choreografiích nebyl najednou tak lehce zvladatelný. Ale naštěstí zkoušení v něm mi pomohlo přivyknout a naučit se s ním pracovat. Pamatuji si na první celkovou projížďčku i se světly a kapelou. Všichni jsme hráli jako o

život. Každá situace pro mě najednou ještě zintenzivněla a prohloubila se. Jediné místo, kde jsme stále měli problém, byly dialogy s Renem. Nedokázali jsme se uvolnit, pojmout je hravě a rozverně, což bylo paradoxně oběma hrdinům, Renovi a Ariel, přirozené. Věřili jsme ale, že do premiéry vše zvládneme a možná i přítomnost diváků umocní naše jednání.

8.1.4 Premiéra a následný vývoj inscenace

Premiéra v divadelním studiu Marta byla mnohem vypjatější než premiéra v divadle Na Orlí. V Martě to byla opravdová premiéra se vším všudy. Bylo to vůbec i poprvé, kdy jsme Footloose hráli před lidmi. Samozřejmě, že tréma sehrála velkou roli. Nebyla jsem tak uvolněná, jak bych chtěla být. Ale ohlasy byly úžasné. Především lidé ocenili nasazení a energii, se kterou jsme hráli. Footloose samotný má to kouzlo vyburcovat všechny herce k velikému nasazení. Když mohu porovnat premiéru v Martě a v divadle na Orlí musím přiznat, že v divadle Na Orlí se mi hrálo lépe. Určitě zde sehrálo velkou roli i časové rozmezí prázdnin, kdy se Footloose nehrál a měla jsem tedy spoustu času na lehké odstoupení od role a současně reflexi. Opravdovou Ariel jsem ale našla až v únoru tohoto roku. Sama jsem byla překvapená, jak jsem se uvolnila, vnímala podstatu slov, které postava na jevišti říká a pochopila podobnost mezi Renem a jí. Oba jsou vlastně úplně stejní jen každý jiného pohlaví. S Markem jsme se i několikrát sešli a přišli na nové věci, nebo vymysleli nové reakce. Určitě na kvalitu mého hraní zafungoval hlavně čas, možnost tolika repríz a uvědomění si.

Zprvu mě ovlivnila i první recenze, ve které jsem se dočetla, že jsem sice talentovaná ale příliš velká, tak že budu mít zajisté problém najít uplatnění v oboru oproti mým spolužačkám. Naštěstí se toto zvláštní subjektivní proroctví paní kritičky nevyplnilo a od července začnu zkoušet v hudebním divadle Karlín v Praze. Ale musím říct, že jsem se pěknou chvíli kvůli této kritice trápila, kritička bohužel uhodila hřebík na hlavičku. Všechno zlé je ale k něčemu dobré a uvědomila jsem si, že ne každý mě vnímá takto jednostranně. Proto držím palce i ostatním ženám výraznějšího vzezření jako jsem já sama, aby věřily hlavně sami v sebe a ve svou vnitřní sílu.

Muzikál Footloose byl tedy pro mě po mnoha stránkách velice přínosný. Jak po stránce řemeslné, což se třeba zpěvu týče a práce se svým tělem, tak i po stránce

osobního růstu, což znamená věřit sama sobě a tomu co dělám, naučila jsem se mnohem větší pokoře, lásce a trpělivosti. Také jsem vděčná za krásné přátelství, které vzniklo mezi mnou a Markem. Za vzájemnou podporu mezi všemi spolužáky i studenty z konzervatoře a dospělými zkušenými herci.

9. Použitá literatura a zdroje

- *Black Maria* – First movie studio, Classicfilmtheater.com, online text. (<http://classicfilmtheater.com/Page4.html>), ověřeno k 6.6 2013
- ČECHOV, Michail: *O herecké technice*, Divadelní ústav, Praha 1996
- DUŠEK, Karel; VEČEŘOVÁ – PROCHÁZKOVÁ, Alena: *Diagnostika a terapie duševních poruch*, Grada Publishing, Praha 2010
- HAVERS, Richard; EVANS, Richard: *Marilyn v textech, fotografiích a písničkách*, Nakladatelství Jiří Buchal, Praha 2010
- *History of Hollywood* – hollywoodfilmoffice.org, online text (<http://www.hollywoodfilmoffice.org/history.php>), ověřeno k 6.6 2013
- LUKAVSKÝ, Radovan: *Stanislavského metoda herecké práce*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978
- MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20.storočia*, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, Bratislava 2003
- MORIN, Dan: *Lee Strasberg*, Jason Bennet Actor Workshop, on-line text (<http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/leestrasberg.html>), ověřeno k 6. 6. 2013.
- *Pioneers* – Lumieres Brothers, Earlycinema.com, online text (http://www.earlycinema.com/pioneers/lumiere_bio.html), ověřeno k 6. 6. 2013
- *Pioneers* – W. K. L. Dickson, Earlycinema.com, online text. (http://www.earlycinema.com/pioneers/dickson_bio.html), ověřeno k 6. 6. 2013.
- SHEVEY, Sandra: *Skandál jménem Marilyn*, IRIS, Praha 1992
- STRASBERG, Susan: *Marilyn a Já*, Vydavatelství Erika, Praha 1994