AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Překonávání psychosomatických bloků v herecké tvorbě

Ihor Krotovych

Vedoucí práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Oponent práce: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Datum obhajoby: 19. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Overcoming Psychosomatic Blocks in Acting

Ihor Krotovych

Supervisor: doc. MgA. Jakub Korčák

Opponent: doc. MgA. Tomáš Töpfer

Date of Defence: 19. 9. 2018

Academic Degree: MgA.

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Překonávání psychosomatických bloků v herecké tvorbě

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

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Ve své magisterské práci se zabývám tématem psychosomatických bloků. Pokouším se najít a pojmenovat příčiny, které mají zásadní vliv na jejich vznik. Věnuji pozornost sociálním aspektům stejně tak jako nedůvěře ve vlastní psychosomatický aparát a herecké předpoklady. Dále uvádím, jaký vliv mají na vznik bloků špatné pracovní návyky, nedůslednost a nedisciplinovanost. Sleduji chronologii svého vlastního profesního vývoje a na jeho základě popisuji způsoby, jakými jsem vlastní tvůrčí bloky překonával. Součástí práce je hledání herecké psychotechniky, která má podle mého názoru zásadní vliv na překonávání bloků v herecké tvorbě. Velmi důležité je rovněž téma soustředění a pozornosti a jejich správného nasměrování, kterému se ve své práci důkladněji věnuji. Celá práce je provázená potřebou hledat jevištní pravdu a víru, jejichž přítomnost pro mě byla vždy indikátorem správné cesty.

ABSTRACT

In my diploma these I address the topic of psychosomatic blocks. I try to determine and describe the factors within the blocks which majorly influence their development. The focus will primarily concentrate on the social aspects as well as the lack of trust in one's own psychosomatic apparatus and acting assumptions. On the other hand while addressing the negative influence of bad working habits, inconsistency and lack of discipline. The work follows the chronology of my own professional development, and describes the different ways used to overcome my own creative blocks. The research is concerning the search for a suitable psychological technique which can, in my opinion, provide help of capital importance in overcoming creative blocks in acting. I applied a thorough criticize on the topics of concentration, attention and mainly how to focus them in the right direction. Throughout the thesis I follow the need to search for the stage truth and faith, the presence of which has always worked for me as an indicator of the right course.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych poděkoval docentu Jakubu Korčákovi za odborné vedení mé diplomové práce, za trpělivost, cenné připomínky a rady, které mě v mnohém inspirovaly a pomohly mi při psaní této práce.

Dále bych chtěl poděkovat vedení našeho ročníku za profesionální, zároveň však také lidský přístup, a za mnohé zkušenosti, které měly zásadní vliv na náš herecký, i osobní růst.

V neposlední řadě chci poděkovat své rodině, přátelům, kolegům a mnohým dalším, kteří mi při psaní této diplomové práce byli velkou oporou.

OBSAH

1. Úvod 8
2. Pravda a pravdivost 9
2.1. Pravda, víra a herec 9
2.2. „Magické kdyby“ 11
3. Psychosomatický blok 14
3.1. Strach 15
3.2. Příčiny vzniku zablokování 17
4. Vliv sociální 18
4.1. Vztahovačnost a kolektivní tvorba 18
4.2. Já a postava 19
4.3. Herecká profesionalita 20
5. Vliv hereckého aparátu 22
5.1. Tělo a pohyb 23
5.2. Hlas a mluva 24
5.3. Paměť 25
5.4. „Okruh pozornosti“ 26
6. Vliv pracovního přístupu 28
6.1. Vnitřní povolenost 28
6.2. Hledání techniky 29
7. Vývoj psychotechniky 32
7.1. Pozornost a soustředění 32
7.2. Vidění 33
7.3. Terč 34
7.3.1. Terč X Cíl 35
7.3.2. Terč X Úkol 35
7.4. Přítomnost 37
7.5. *Roberto Zucco* 37
8. Překonávání bloků v DISKu 43
8.1. *Ritualní vražda George Mastromase* 43
8.2. *Povídky z vídeňského lesa* 44
8.3. *Opilí* 45
8.4. *Racek* 47
Závěr 55
Použitá literatura 57

1. Úvod

Rituál, kterému herec po tisíciletí slouží, mu propůjčuje moc nad prostorem a časem. Na oplátku si žádá pouze jediného: pravdy. Otázce přirozenosti a pravdivosti v herecké tvorbě se věnuji dlouhodobě. Dlouhodobě se též pokouším porozumět mechanice přirozeného tvůrčího procesu, od kterého se přirozenost a pravdivost odvíjí. Vnímám přirozený tvůrčí proces jako základní rozpoložení těla a ducha, ke kterému by se měl umělec snažit dospět.

Jako téma své magisterské práce jsem si vybral situaci, kdy vnitřní rozruch a narušení harmonie mezi tělem, vědomím a citem herce brání v navození tohoto rozpoložení a brání mu tak do jisté míry ve svobodné herecké tvorbě. V průběhu své práce se pokusím vystopovat vlivy, které měli v mém případě velký podíl na vznik tvůrčího bloku. Zajímá mě, kde a jak vzniká ono zablokování, jaký má vliv na tvorbu a především jak se takových bloků zbavit. Rozhodl jsem se věnovat tomuto tématu, jelikož jsem se sám ve svém hereckém vývoji určitou dobu s tímto psychosomatickým zablokováním potýkal a do jisté míry stále potýkám.

Fascinuje mě genialita určitých hereckých a divadelních autorit, které se rozhodly podělit se se světem o své techniky a metody, jejichž význam při překonávání bloků je klíčový. Neberu si však za cíl v této práci jednotlivé herecké techniky zvlášť popsat a dopodrobna rozebrat. Pokusím se spíše chronologicky sledovat svůj vlastní herecký vývoj a způsob jakým tyto techniky mou tvorbu ovlivňovaly.

Pro mě osobně je tato práce shrnutím mého dosavadního uměleckého/profesního vývoje a zároveň rekapitulace a formulace dlouholetého bádání v herecké metodice a ve způsobu překonávání vnitřních zábran. Především je však upřímným svědectvím o hledání jevištní pravdy a víry.

2. Pravda a pravdivost

„V životě je pravda to, co je. Na scéně je pravda to, co není, ale co by se mohlo stát. Na scéně jde o hru a ne o skutečnost. Ve skutečnosti vznikají pravda a víra samy od sebe. Na scéně si musíme pocit pravdy a víry nejprve vytvořit.[1]

K. S. Stanislavskij

Čím jiným lze začít upřímnou myšlenku, nežli pravdou. Aby se tak stalo, musí se úsudek a tvrzení shodovat se skutečností. Snaha o pozorování, porozumění a definování skutečnosti, života a světa kolem nás je lidstvu vlastní již od úplného počátku naší civilizace. Jedinými nástroji jsou mu pouze smysly a důsledné logické myšlení.

Život, jeho poznávání, porozumění a pojmenovávání, je ústředním tématem všech forem umělecké tvorby. Interpretace života tudíž vyžaduje hledání a uchopení pravdy jako výpovědi o skutečnosti, která dovede přenést život na jeviště.

Pravda v umělecké tvorbě je podle mě ten nejdůležitější prvek, ke kterému se může umělec upnout. Hlavní cíl herce ve službách umění je vnést do divadla život, nebo alespoň poznatek, záznam a dojem o životě a skutečnosti. Umělecká pravda je prvek, který tento cíl zprostředkovává. Proto začínám svou práci snahou vysvětlit, co pro mě osobně umělecká pravda a víra znamená.

2.1. Pravda, víra a herec

V prvním ročníku nám v rámci herecké propedeutiky byl zadán úkol nonverbálně zpracovat ve dvojicích situaci z Marivauxovy hry *Spor*, v níž se poprvé setkávají odlišná pohlaví a začnou se navzájem objevovat a poznávat. Mou hereckou partnerkou v tomto cvičení byla Eva Hacurová. Eva, jako bývalá studentka konzervatoře, byla na rozdíl od nás ostatních v mnohém napřed, co se týká hereckých zkušeností. Především na rozdíl ode mě, já jsem neměl absolutně žádné.

I když mohla Eva ze začátku působit trochu zastrašujícím dojmem, brzy se ukázalo, jakou je profesionálkou. Její lidskost a nadhled mezi námi dokázaly

[1] Lukavský, R., ed. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, str. 42

vytvořit zdravou a tvůrčí atmosféru. Pracovat s ní pro mě bylo velmi inspirativní výzvou a možností se něčemu přiučit a herecky se posunout.

Začali jsme naše zkoušení improvizací. Pokoušeli jsme se najít způsoby, jakými na sebe mohou dva jedinci reagovat, když se vidí poprvé. Důležitou okolností bylo, že ani jedna z postav nikdy neviděla jedince opačného pohlaví. To vneslo do tvorby zajímavý aspekt. Naše postavy začaly objevovat nejen to, v čem jsou si vzájemně podobné, ale také to, v čem se liší. Celé cvičení stálo pouze na fyzickém jednání, což mi velmi vyhovovalo, protože vyjadřování se tělem je pro mě přirozenější, než vyjadřování se slovem.

Naše etuda začala vzájemným objevováním a zrcadlením postav. Obě postavy jsou v té samé situaci, snaží se rozpoznat to, co před sebou vidí. Říkají si „Co to je? Jsem to já? Je to můj odraz?" Navzájem se opatrně poznávají, aniž by tušily, jaké intimity se dopouštějí. Pak se ale spojení přeruší a zmocní se jich obou opatrnost a strach: „Přece jenom je jiný, je zvláštní." Pokusí se k sobě navzájem přiblížit, ale bojí se. Je to vstup do neznáma. Jak jednoduché je zůstat u toho bezpečného a známého. Začínají se od sebe distancovat, ale vzpomínka na intimní chvíli zrcadlení je znovu sblíží. Najednou se vnitřně promění v děti, jejich vnitřní svět se zvětší, pojmou do něj svého nového partnera, akceptují se, a tak začne vznikat nová intimní chvíle, nyní však již vědomá. Naše postavy se navzájem přijmou.

Tato etuda, ačkoliv krátká svým rozsahem, pro mě měla obrovský význam svým obsahem. Pocítil jsem poprvé na vlastní kůži hluboké vnitřní propojení mezi dvěma herci. Prostřednictvím našich postav jsem cítil vnitřní blízkost vůči mé herecké partnerce. To, že jsme měli k dispozici pouze hrubý koncept a ne přesný úkol vymezený dramatickým textem, pro nás vytvořilo prostor k improvizaci. Jakákoliv akce vyvolala reakci. Probouzelo to ve mně energii a veškerá má pozornost směřovala k jemným nuancím a pochodům mé partnerky. Pokaždé, když se objevila špetka pravdy, začali jsme ji posilovat, až nás kompletně pohltila. Pocit pravdy dal vzniknout víře v danou situaci a začal podle ní přetvářet prostor a čas, ve kterém mohly naše postavy existovat.

"Je to tato citová pravda, již mám na mysli, hovořím-li o pravdě v divadle. Je to jevištní pravda, kterou potřebuje herec ke své tvůrčí práci. Není opravdového umění bez takové pravdy a víry!"[2]

Prožitek pravdy a víry přináší radost z tvorby a vnitřní očistu. Nebylo to poprvé, kdy jsem tento pocit pravdy a víry prostřednictvím umělecké tvorby pocítil. Bylo to ale poprvé, kdy jsem něco takového prožil spolu s hereckým partnerem. Dříve jsem se umělecké tvorbě věnoval individuálnějším způsobem, prostřednictvím recitace a zpěvu. Až teprve na DAMU jsem začal tvořit kolektivně a teprve prostřednictvím této etudy jsem si uvědomil, jak může být prožitek jevištní pravdy a víry silnější a hlubší, pokud je sdílen.

2.2. „Magické kdyby"

Začínajícímu herci by snad stačil jen jeden jediný poznatek, aby hrál jako dítě. Aby hrál bezprostředně a důvěřivě. Aby se pokusil ve své tvorbě aplikovat Stanislavského „magické kdyby"[3], které je pro dítě tak přirozené. Ale hrát si jako dítě a hrát jako herec, v tom je velký rozdíl. Dětskou hru nikdo nerežíruje a nehodnotí, a tak vzniká a končí naprosto intuitivně a neočekávaně. Nemá problém se přizpůsobit a přibrat dalšího hráče, dokáže improvizovat.

Snad každý herec se ve svých začátcích odebere ke způsobu herectví, který je mu blízký a dává mu logiku. Tou "technikou" (jestli mi odpustíte to pojmenování) je dětské „jako kdyby". Donnellan tvrdí, že herectví pro člověka *„není žádná „druhá přirozenost", je to „první přirozenost""* [4]. Učíme se chodit, mluvit a fungovat ve společnosti napodobováním a přehráváním. Řídíme se tím, co funguje, co nám přináší kladné výsledky, a tím se posouváme dál.

Mým prvním úkolem v herecké tvorbě na DAMU bylo zpracovat postavu Borkina z Čechovova Ivanovova. Naším hereckým pedagogem v prvním semestru byl Marek Němec. Zpracovávali jsme začátky prvního a druhého dějství. Pro mě osobně byl Borkin důležitou rolí pro začátek mého studia a dalo by se říct i hereckého života.

Pudové chování Borkina mi dovolilo probudit mou vlastní pudovost a expresivitu a skrze něj ji vyjádřit. Koneckonců i moje herectví bylo v té době samo o sobě

---

2 Stanislavskij, K. S. (1946). *Moje výchova k herectví.* Praha: Athos, str. 203
3 Stanislavskij, K. S. (1946). *Moje výchova k herectví.* Praha: Athos, str. 74
4 Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, str. 13

pudové. Nezatížen žádnými předchozími znalostmi a zkušenostmi jsem se řídil svým nejlepším úsudkem a citem. Nicméně divadlo má své zákonitosti a taje, které je třeba odkrýt a porozumět jim, aby naše herectví mělo nějaký smysl.

Začal jsem se učit novým termínům, jako je fixace, chápání a vnímání prostoru, vnímání hereckého partnera, práce s rekvizitou, práce na roli a mnohé další, to vše za pochodu a najednou. Marek Němec se mnou měl zkrátka spoustu práce, než se mi podařilo všechny tyto poznatky vědomě ovládnout.

Především napojování na mé herecké partnery mi ze začátku dělalo určitou obtíž. Nebyl jsem zvyklý pracovat v kolektivu a měl jsem v tomto směru určité zábrany, které bylo zapotřebí překonat. Začal jsem se znovu učit spoléhat se na druhé a naopak dopřávat ostatním, aby se mohli spolehnout na mě. Má to mnoho společného s nabízením a přijímáním a s akcí a reakcí vůči kolegům.

Marek Němec vždy zahajoval zkoušku krátkým cvičením nebo hrou, aby nám pomohl k uvolnění a vzájemnému vnitřnímu propojení. Pomáhalo mi to především rozbít vnitřní zábrany, rozproudit krev a vrhnout se do herecké tvorby s čistou hlavou.

Postupně jsem si na sobě začal všímat dalších podstatných nedostatků. Jednalo se především o soustředění, důslednost a disciplínu. Nevěděl jsem proč tomu tak je. Studium herectví pro mě bylo splněným snem a chtěl jsem mu obětovat vše a odnést si z něj, co nejvíce jsem mohl.

Ze začátku jsem si myslel, že je to způsobeno špatnými návyky a rychle jsem se je snažil změnit. Až později jsem si během studia uvědomil, že nejspíš trpím nějakou formou poruchy pozornosti. Mluvil jsem o tom se svými rodiči. Řekli mi, že si toho všimli již v mém dětství, dokonce i moji učitelé jim prý radili, aby mě vzali k psychologovi, který by mi mohl diagnostikovat nějakou formu dyslexie a poruchy pozornosti. Moji rodiče s tím nesouhlasili. Nechtěli, abych se cítil jakkoliv omezen, a nechtěli především, abych si zvykal na jakékoliv úlevy.

Pro herectví to znamenalo určitý handicap, který jsem se musel v průběhu studia naučit vědomě překonávat. Obrovský význam pro mě v tomto směru měla kniha Declana Donnellana *Herec a jeho cíl*. Pomohla mi porozumět principům soustředění a pozornosti, jejichž dysfunkci jsem se začal učit uměle opravovat. A to jak v herecké tvorbě, tak v běžném životě. Ale to bylo až o nějakou dobu později.

Ještě o dvou aspektech je třeba se zmínit, než je začnu v dalších kapitolách podrobně rozebírat. Těmi aspekty jsou tělo a hlas. Nástupem na DAMU jsme se dostali do procesu dekonstrukce a následné rekonstrukce psychosomatického aparátu.

Byli jsme svěřeni do rukou vynikajících specialistů: pana docenta Martina Packa a paní Reginy Szymikové, kteří měli nelehký úkol objevit dysfunkce a chyby v našem pohybovém a hlasovém aparátu a následně tento náš „stroj" opravit. To se lehko řekne, ale těžko provede, především proto, že uvědomování si vlastních chyb a nedostatků vyvolává u běžného člověka vztahovačnost, ztrátu sebedůvěry a s tím spojený strach. Od strachu už je to jen pár kroků k psychosomatickému zablokování. Vyžaduje to obrovskou míru profesionality, a určitou míru netečnosti, aby člověk dokázal produktivně přijmout kritiku a nenechal se jí zničit.

Všechny tyto aspekty hrály významnou roli v mém hereckém vývoji. Díky roli Borkina jsem byl s těmito vlivy poprvé konfrontován. Některé z nich jsem si v té době uvědomoval více, jiné méně. Trvalo ještě nějakou dobu, než jsem se naučil rozumět překážkám, kterými bylo moje tělo a vědomí prostoupeno. Ještě delší dobu trvalo, než jsem se naučil účinně a vědomě tyto překážky překonávat.

Uvědomil jsem si, že dětské „hraní si" se od herectví liší především v jedné podstatné věci. Dítě „si hraje" samo pro sebe, i když někoho do hry přibere. Herec, který naplňuje své poslání a slouží umění, hraje vždy pro druhé. Abychom mohli druhým dát něco cenného, kvůli čemu má pro diváka smysl do divadla jít, musíme nejprve rozvinout a zdokonalit řadu psychosomatických předpokladů, které s herectvím souvisí. Musíme se naučit specifickému způsobu práce, který zahrnuje podrobné studium dramatu a role. A v neposlední řadě, musíme se podílet na vytváření zdravé tvůrčí atmosféry, která nastartuje přirozený tvůrčí proces a připraví živnou půdu ke vzniku inspirace. Dětské „jako kdyby" pak vnáší do vytrénovaného a zdokonaleného hereckého aparátu a techniky nezbytný pocit pravdy a víry.

3. Psychosomatický blok

V minulé kapitole jsem se zabýval jevištní pravdou a vírou. Myslím si, že hledání a objevování jevištní pravdy a víry a schopnost navození tvůrčího stavu, je pro uměleckou tvorbu zásadní. Otázkou zůstává, jak může být tvůrčí stav negativně ovlivněn a jak se můžeme s tímto ovlivněním vypořádat.

Není jednoduché definovat umělecké zablokování. U každého herce se může zablokování projevovat jiným způsobem a může mít jiné příčiny. Já osobně psychosomatické bloky chápu jako něco, co narušuje mou hereckou tvorbu. Nikoliv náhodně a nárazově, nýbrž systematicky a pravidelně. To nám dává příležitost bloky stopovat a nalézt příčinu jejich vzniku.

Co je ale ono herecké zablokování? Jak vzniká? Proč vzniká? A konečně, jak ho můžeme překonat? Nemůžeme za zablokování považovat pouhý nedostatek hereckého talentu? Nebo je to přechodná dysfunkce psychosomatického aparátu a hereckých předpokladů?

„Často se říká, že herec X má větší talent než herec Y. Přesnější je ale tvrzení, že X má méně zábran než Y."[5]

Přirozený tvůrčí stav napomáhá herci svobodně a inspirovaně tvořit. Psychika a somatika je propojená a vědomí může tvořit bok po boku s podvědomým. Odpozoroval jsem na sobě, že tvůrčí blok tyto svazky narušuje a brání svobodě vyjadřování. Nemluvíme tedy o nedostatku talentu nebo hereckých předpokladů. Našemu organismu nic nechybí, naopak, objevuje se v něm něco navíc, čeho se musíme zbavit.

Ve svých hereckých začátcích jsem o zablokování vůbec nepřemýšlel, prostě jsem hrál, protože jsem cítil, že chci hrát a hrál jsem tak, jak nejlépe jsem uměl a věděl.

Čas od času se ve svých vzpomínkách vracím k přijímacímu řízení na DAMU. Zkušenost, kterou jsem si z nich odnesl, je velikou součástí a především začátkem mého hereckého vzdělávání. Zadání byla jasná: vybrat si monology, básně a písně, důkladně je prostudovat, naučit se je a samozřejmě nakonec před komisí ztvárnit.

---

[5] Donnellan, D. (2007) *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, str. 16

Vzpomínám si jakou svobodu a radost jsem při tomto ztvárňování pociťoval. Samozřejmě jsem měl trému jako každý, ale divadlo pro mě bylo pořád nové. Neznal jsem žádnou divadelní terminologii, neznal jsem různé způsoby herectví, prostě jsem hrál.

Velmi výrazný pro mě byl především okamžik, když mě komise požádala, abych jim zahrál monolog Lenského z Evžena Oněgina, který pronáší těsně před tím, než se pustí s Oněginem do souboje a zemře. V ten moment jsem cítil pocit pravdy a víry, který mě prostupoval a naplňoval. Každá věta pro mě měla význam a cítil jsem, jak se pravda přelévala od jednoho obrazu k druhému skrze slova.

Je to už mnoho let a stále se snažím objevit to samé. Ten samý pocit pravdy a víry, který jsem cítil tehdy v tom krátkém monologu. Ve všem, čemu se věnuji, ať je to hudba, malba nebo herectví, pořád hledám tu samou pravdu a víru.

Tehdy jsem neměl problém se zablokováním, nevěděl jsem ani pořádně, co to zablokování je. Samozřejmě jsem měl svoje nedostatky, každý je má. Ale nevěděl jsem, jaký mají tyto nedostatky vliv na moji tvorbu, a tudíž jsem jim nevěnoval pozornost.

Profesionální herectví však vyžaduje, abychom své nedostatky poznali, pochopili a naučili se s nimi pracovat. A tak jsem se s nimi začal s příchodem na DAMU seznamovat. Začal jsem zjišťovat, jaký mají na moji tvorbu vliv, a tím se zaselo i první semínko pochybností a nedůvěry v mé schopnosti. Tato pochybnost a nedůvěra začala vyvolávat strach z odmítnutí a nedostatečnosti a to samozřejmě mělo vliv na mou výslednou tvorbu.

3.1. Strach

"V dimenzi "tady a teď" strach neexistuje… Strach vládne budoucnosti pod jménem Úzkost a minulosti jako Pocit viny."[6]

Declan Donnellan

Pakliže se ve své práci mám věnovat překonávání bloků, nelze jinak, než se zmínit o strachu. Osobně si myslím, že velké množství bloků, které mohou ovlivňovat naši tvorbu, vzniká za pomoci strachu.

[6] Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, str. 42

Jedna z největších chyb, které jsem se v herectví dopouštěl, bylo, že místo toho, abych připravoval živnou půdu pro inspiraci, jsem skrze výčitky a falešný úsudek utratil spoustu energie na to, abych připravil živnou půdu strachu. Strach hledá slabé stránky naší osobnosti a útočí skrze ně, podvědomí se před strachem schová a přirozený tvůrčí proces tak nemůže vzniknout.

Máme strach z minulosti a nedůvěřujeme tomu, co jsme na zkouškách objevili. Bojíme se, že jsme nevěnovali práci dost úsilí. Máme strach z budoucnosti, nedůvěřujeme našemu psychosomatickému aparátu nebo nějaké jeho části. Bojíme se, že nás zradí. Bojíme se partnerů, bojíme se na ně spoléhat a bojíme se také toho, kdo nás na jevišti uvidí a jak to přijme. Bojíme se odmítnutí a toho, že nás bude okolí považovat za primitivní a hloupé. Strach může dojít i do takových absurdit, že se začneme bát hrát "správně". Nechceme si připustit do svého nitra postavu, se kterou hluboce nesouhlasíme, a kterou odsuzujeme, protože se bojíme, že nás budou ostatní považovat za to, co ztvárníme.

Pakliže strach překoná formu obyčejné trémy, je potřeba vyhledat pomoc. I herec potřebuje jakousi formu „vnitřní hygieny" a ne vždy je jednoduché se někomu svěřit a požádat o pomoc. Nechceme, aby nad námi mněl kdokoliv moc. V takovém případě může herci velmi pomoct určitý typ literatury, která je zaměřená na otázky hereckých technik a bloků.

V přítomnosti strach existovat nemůže. Nemůže existovat v přítomném myšlení herce. Když herec myslí v přítomnosti, myslí v situacích a především v postavě. Teprve když začne uvažovat o budoucnosti, či o minulosti, dostává se zase zpět k sobě a tak může vzniknout strach.

V průběhu poznávání různých hereckých technik se mi zdálo, že všechny tyto techniky propojuje proces uvádění herce do přítomného stavu. Možná, že to je ten dotyčný tvůrčí stav, který si herec musí umět navodit. Dokonce i Stanislavského „službu umění", o níž pořád mluví, chápu jako způsob, jak herce naučit, aby nepřemýšlel v divadle o sobě, ale aby se věnoval především roli a jejímu ztvárnění. Jeho „okruh pozornosti"[7] je způsob, jakým izolovat podněty, které by nás donutily přemýšlet o sobě samých. Donnellanův „terč" [8]

[7] Lukavský, R., ed. (1978). *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství

[8] Donnellan, D. (2005). *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books

zprostředkovává tu samou izolaci, ale zbavuje se představy o okruhu. Místo toho využívá samotný příběh k hledání terčů, vytváření izolace, zpřítomňování a odblokování herce.

Strach může být dobrým pomocníkem. Zavčas nám může podat zprávu o tom, v čem je problém a na čem je třeba pracovat. Nicméně herec mu nesmí dovolit ovlivňovat samotné představení. Bojovat s ním lze jen tak, že porozumíme tomu, na jakém principu funguje. Musíme si uvědomit vlivy, které napomáhají jeho vzniku, a s těmito vlivy uvědoměle pracovat. Teprve když vrhneme na strach světlo poznání, začne ztrácet svou moc.

3.2. Příčiny vzniku zablokování

V rámci herecké sebereflexe jsem se snažil vystopovat původ vzniku svých bloků. Věřím, že příčiny zablokování mohou být u různých herců velmi rozmanité. Nicméně, při důkladném pozorování svého hereckého vývoje jsem objevil tři hlavní vlivy, které měly zásadní podíl na vzniku strachu a zablokování v mé tvorbě.

Byl to vliv sociální: uvědomění si toho, že jsem pozorován a souzen a že můj osud závisí na tom, jaký výkon předvedu. Vliv hereckého aparátu: uvědomění si defektů a nedostatků v těle a hlase, které mohou mou tvorbu ovlivnit. A v neposlední řadě vliv pracovních návyků: začal jsem si uvědomovat, že musím začít přistupovat k práci uvědoměle a důsledně, protože pocit nepřipravenosti je také jedním z vlivů vzniku psychosomatických bloků a vycházel z mé nedisciplinovanosti a roztěkanosti.

4. Vliv sociální

Dá se říct, že počátky mého hereckého života na DAMU byly ověnčeny určitou mírou diletantismu. Netrápil jsem se přílišným teoretizováním a termíny jako přirozený tvůrčí proces, psychosomatický blok nebo průběžné jednání. Prostě jsem hrál, jak nejlépe jsem uměl a snažil jsem se poučit z chyb, které jsem dělal.

Bylo to období sbírání praktických zkušeností. Řekl bych, že snad ani nemělo smysl hned po nástupu na akademii běžet do knihovny a pročítat si Stanislavského, Donnellana a Čechova, protože bych těmto informacím stejně nerozuměl.

To nejdůležitější, co nám studium na DAMU poskytovalo, byl prostor pro chybu a profesionální vedení. Pakliže jedinec cítí, že se může dopustit beztrestně chyby, začíná vznikat zdravá tvůrčí atmosféra, ve které strach nemá prostor k existenci. Z chyby vzniká osobní zkušenost, kterou nelze nahradit teoretickými znalostmi. Určitě je ale dobré, aby si jedinec své chyby uvědomoval a nedopouštěl se jich znova a znova.

4.1. Vztahovačnost a kolektivní tvorba

Jedna z nejpodstatnějších chyb, které jsem se dopouštěl ve svých začátcích, a ve větší či menší míře také později, se ani tolik netýkala hereckých kvalit, jako spíš těch osobních. Tou chybou byla přemíra vztahovačnosti. Vztahovačnost ubíjí hereckou profesionalitu. Odvádí pozornost od postavy, kterou tvoříme, a zaměřuje ji na nás. Bojíme se, co na sebe prozradíme. Bojíme se odmítnutí. Chceme si vytvořit silný a kvalitní sociální status a chceme, aby mu ostatní uvěřili. Nedej bože, aby někdo objevil slabé stránky naší osobnosti.

Herecká práce do jisté míry vyžaduje poznání a přijetí sebe sama, abychom se následně mohli od sebe odpoutat a svobodně tvořit. Abychom mohli vyvolat přirozený tvůrčí stav.

Divadlo je kolektivní tvorbou. Nejsme malíři, kteří mohou hledat pravdu skrze tvorbu sami a v pohodlí svého ateliéru. Jsme jedním jediným ozubeným kolečkem v obrovském mechanismu a kolektivní úspěch závisí na každém z nás. Nejde tedy jen o to hledět si svých vlastních kvalit, ale je nutné umět správným způsobem ovlivňovat a nechat se ovlivnit i ostatními.

Kolektivní tvorba je postavena na komunikaci a na neustálé konfrontaci myšlenek a názorů spolutvůrců. Může se zdát, že tvořit sám je v tomto smyslu mnohem jednodušší. Nemusíme naše vlastní myšlenky upozaďovat vůči myšlenkám druhých. Nejsme nikým omezováni a pravda, ke které se dopracujeme, je naším vlastním objevem. Nicméně konfrontace a kolektivní tvorba umožňuje hlubší bádání a společný růst.

Umět přijmout kritiku a zároveň zprostředkovat konstruktivní kritiku je nejenom hereckou etikou, ale především povinností. Jenom tak lze vytvořit živou tvůrčí atmosféru, díky které můžeme společně dosáhnout přirozeného tvůrčího procesu a tím pádem i silné a uvědomělé kolektivní pravdy. Pro vztahovačnost v tomto vesmíru neexistuje místo.

Nechci se dopustit ve své práci banalizování určitých aspektů, které měly na mou tvorbu vliv. A tudíž považuji za svou povinnost se tématu vztahovačnosti věnovat. Nechci sklouznout k popisování pouhých na oko důležitých prvků, které ovlivňovaly mou tvorbu. Myslím si, že je důležité pojmout tuto práci komplexně se všemi aspekty, které měly zásadní vliv na moji psychiku. A podat tak autentické a pravdivé svědectví, které mě dovede k cennému závěru.

4.2. Já a postava

V prvním semestru studia jsem byl obsazen ve scénické tvorbě hned do tří rolí. Bylo to období, kdy jsme si hledali místo v kolektivu a bylo pro nás velmi důležité, jak nás vnímají ostatní. Měli jsme v tomto kolektivu strávit čtyři roky, a to není málo. V takovém období každá maličkost něco znamená, a tak se můžeme dopustit toho, že se soudíme skrze oči někoho jiného, aniž bychom věnovali pozornost tomu, zdali je tento úsudek pravdivý. Byl jsem obsazen do role Jepichodova (*Višňový sad*), Soleného (*Tři sestry*) a Tělegina (*Strýček Váňa*).

První chybou, které jsem se dopustil, bylo to, že jsem začal uvažovat, na jakém základě jsem byl do těchto rolí obsazen. Všechny tyto postavy pro mě vykazovaly známky určitého outsiderství, nižší sociální inteligence a zoufalství. A tak jsem začal přemýšlet, zda mě takto vidí i ostatní. Nechtěl jsem si připustit, že takový jsem. Vytvořil se ve mně negativní vztah k samotným postavám. A začal se ve mně formovat čistě osobní strach z nepochopení a nepřijetí. Vztahovačnost ovlivňovala každý aspekt mé scénické tvorby, od práce na roli, až ke konečnému ztvárnění.

Má pozornost byla odvedena od postavy ke mně samotnému. Bál jsem se naplnit tyto role, protože jsem podvědomě sledoval své vlastní zájmy. Nevědomě jsem sám sebe sabotoval. Nepracoval jsem na roli důsledně a mé herectví se tak stalo kusovité a nesouvislé. Přirozený tvůrčí proces nemohl vzniknout a já jsem se čím dál tím víc od svých postav vzdaloval. Je to naprosto neprofesionální přístup, ale profesionalita bylo něco, co jsem se měl teprve naučit.

Čím víc jsem se snažil postavu pochopit a přiblížit se jí, tím víc jsem se bál, že takový skutečně jsem, nebo že mě někdo může takto vnímat. Nemůžeme se bránit postavám, se kterými nesouhlasíme, které jsou nám protivné, nebo u kterých se bojíme, že na nás něco prozradí. V herectví nejde o nás, o naše osobní kvality a nekvality. V konečném důsledku jde pouze a jen o postavu. Jestli nám k jejímu ztvárnění mohou napomoci nějaké naše osobní pocity, zkušenosti a poznatky, tak ať. V jiném případě nesmí herec stát postavě v cestě.

4.3. Herecká profesionalita

Herec musí dovolit postavě, aby mohla vstoupit do jeho těla a vědomí. Musí pečlivě trénovat svůj psychosomatický aparát, aby byl tvárný a mohl tak v celé šíři vyjádřit charakter herecké postavy, a ne ji bránit ve vyjádření fyzickým nebo psychickým zablokováním. Musí se zachovat jako profesionál a umět vnitřně přijmout každou postavu, která je mu svěřena. Pochopil jsem, že pokud chci být herecký profesionál, mé tělo a vědomí tu není jenom pro mě. Musím se naučit se o ně s postavou podělit.

Vím, že se téma vztahovačnosti může zdát jako banální, ale je třeba si uvědomit a přiznat, jak moc tento prvek ovlivňuje naši profesi. Již za dobu studia jsem si všímal nejen u sebe, ale také u jiných herců, jak jsou někdy nespokojeni s postavami, které jim byly svěřené.

Snad každý umělec cítí niternou potřebu skrze svou tvorbu vyjádřit, kým je. I herecká tvorba vyžaduje vyjádření citů, myšlenek a vnitřního života umělce. Nicméně, při tvorbě herecké postavy je potřeba mít velkou míru pokory. Nejdůležitější by měla pro herce být výpověď celého dramatu a ne jen postavy, kterou má za úkol ztvárnit.

Tato zkušenost pro mě byla velmi přínosná. Začal jsem díky tomu rozlišovat mezi mnou a postavou, kterou jsem měl za úkol ztvárnit. Začal jsem si uvědomovat, jakým způsobem může vztahovačnost ovlivňovat mou tvorbu. Pochopil jsem, že

herecká postava nedefinuje, kým jsem. To, kým jsme, definuje výpověď představení, které společně tvoříme. Herecká postava je součástí příběhu, o kterém si myslíme, že je třeba jej odvyprávět.

Pravdivost a výpověď příběhu úměrně závisí na pravdivosti, se kterou uchopíme postavu, která nám byla svěřena. Herec by v takovém případě měl opustit své vlastní zájmy a věnovat se pouze zájmům postavy. Měl by přejímat z poznatků, které se k němu dostanou, jen to, co jeho tvorbu posune dál. A poznámkám o jeho osobě nevěnovat tolik pozornosti.

Úsudek o tom, jak je dotyčný vnímán okolím, ať už je falešný či pravdivý, může způsobit buď přemíru pochybností, nebo naopak povýšenost. A ani jedno nepovažuji za dobré. V takové chvíli se vytrácí z herecké tvorby jakákoliv profesionalita.

5. Vliv hereckého aparátu

Jeviště je zvětšovací sklo, od první chvíle, co na něj vstoupíme, se všechny detaily zvýrazní. Všechny naše kvality, osobní i duševní, ale i nedostatky začnou vyzařovat směrem k hledišti. Na jednu stranu je herec pod drobnohledem mikroskopu podroben lidské kritice. Na straně druhé, je to on, kdo má v rukou moc nad prostorem a časem.

Dříve jsem si myslel, že tvůrčí zablokování je zapříčiněno nedostatky v mém hereckém aparátu. Špatnou mluvou, povoleným tělem nebo špatnou pamětí, ale s postupným opravováním těchto nedostatků jsem si uvědomil, že bloky neodcházejí, naopak jsou někdy dokonce i silnější.

Nejsou to nedostatky samotné, které ve mně vyvolávají zablokování. Problém je spíš v mém vnímání těchto nedostatků, které nakonec odvádějí moji pozornost na scéně od toho, co je skutečně důležité, a nutí mě se kontrolovat a posuzovat.

Samozřejmě, že je důležité na sobě pracovat, rozvíjet tělesné předpoklady a mluvu, zdokonalovat způsoby vyjadřování, techniku a mnohé další. Když jsme ale na scéně, předkládáme divákovi dílo, zatímco ho v tu samou chvíli vytváříme. Nesmíme dopustit, abychom se při tom nechali zmást. Musíme být na scéně přítomni. Jakmile se začneme příliš zabývat sami sebou, začne to odvádět naši pozornost.

Co když je ale situace taková, že se nám nedaří odvést od sebe samých pozornost, ať se snažíme sebevíc? Možná, že právě to je definicí zablokování. V takovém případě je zapotřebí psychotechnické metody. Musel jsem najít způsob, jakým můžu svou pozornost zaměřit a ovládat, abych mohl jednat v situaci a nemusel se zabývat sám sebou.

V mnohém mi ze začátku pomáhal Stanislavskij a jeho „okruhy pozornosti" a „veřejná samota", až postupem času jsem se dostal k Donnellanovi, který pro mě byl jaksi bližší a jeho způsob zaměřování pozornosti mi přišel srozumitelnější a daleko víc bezprostřední.

Než se ale začneme zaobírat rozdíly mezi Stanislavským a Donnellanem, rád bych se na chvíli pozastavil a blíže prozkoumal několik hereckých předpokladů, které mi v průběhu studia na DAMU působily potíže. Budu se věnovat jenom těm, které měly v mém případě velký vliv na vznik tvůrčích bloků.

5.1. Tělo a pohyb

Jestli jsem někdy naprosto důvěřoval nějaké části svého psychosomatického aparátu, bylo to tělo. Již před nástupem na DAMU jsem se věnoval pohybu a tanci a tato průprava byla, podle mého názoru, pro studium velmi přínosná. Vím o sobě, že jsem velmi ohebný a obratný, na druhou stranu často jsem ve svém těle povolený a hrbím se. Tyto nedokonalosti si následně přenáším i do herecké tvorby. Nejvýrazněji se tato povolenost projevuje, když mám hrát například postavy, které ovládá nějaká společenská konvence.

Ve druhém semestru studia na DAMU jsme dostali za úkol pracovat na dílčích kusech dramatického textu konverzační a situační komedie. Tyto žánry vyžadují velmi specifické svižné tempo, navazování a dobré vnímání partnerů. Jak už jsem se zmínil, na začátku studia herectví se vynořilo mnoho aspektů, které jsem do té doby neznal a musel jsem se je rychle naučit. Jednou z věcí, které mi dělaly ze začátku velký problém, bylo fixování a propojování pohybu a mluvy.

Jak je nejspíš z jejich pojmenování jasné, konverzační komedie stojí převážně na mluvním jednání, zatímco situační komedie převážně na jednání pohybovém.

Důvod, proč se v rámci těla a pohybu zabývám konverzační komedií je ten, že kusovitost mého pohybového jednání se mnohdy do značné míry odrážela od náročnosti textu. Druhý důvod je samotná role, která po mě vyžadovala určitou změnu v mém tělesném nastavení.

Pod odborným vedením Ladislava Mrkvičky jsem byl v herecké tvorbě obsazen do role Lorda Goringa z Ideálního manžela od Oscara Wilda. S touto postavou si teď zpětně spojuji i postavu Jeana ze Slečny Julie. Velmi zajímavým aspektem, který je typický pro obě tyto role, je určitá míra společenské konvence, kterou musí obě postavy dodržovat, a která je spojena s vysokým společenským postavením postav. Zatímco Lord Goring tento sociální status přirozeně má a umí se v rámci něj chovat, Jean o tento status teprve usiluje a snaží se k němu dopracovat.

Práce na těchto rolích, a především spolupráce s Ladislavem Mrkvičkou, pro mě byly výbornou průpravou k propojování těla a mluvy, fixování a především k vyrovnávání se s tělesnou povoleností.

Byly to role naprosto odlišné od role Borkina, kde jsem mohl dovolit své pudovosti volný průchod. Tělesná povolenost u Borkina nebyla natolik patrná, protože jeho ztvárnění nevyžadovalo konvenční chování, které je typické pro Wildovy hry. Role Goringa naopak vyžadovala určitou formu odměřenosti, strojenosti, ale zároveň elegance, které jsem se musel naučit a aplikovat tak, abych se v těchto konvencích cítil přirozeně.

Při hledání postavy Lorda Goringa jsem se nejdřív snažil najít jeho fyzický postoj. Pokoušel jsem se chodit vzpřímeně a vykonávat takto vzpřímeně všechny běžné činnosti. Uvědomoval jsem si však, že to není to konvenční chování, které má být pro Wildeovy hry typické. Potřeboval jsem si držet tělesnou formu a zároveň v ní být volný a elegantní.

Velký vliv na moji práci měly i zde soustředění a pozornost. Buď jsem se příliš soustředil na tělesnou stylizaci a opouštěl mě text, nebo jsem se naopak příliš soustředil na text a mluvu a nedařilo se mi udržet tělesnou formu. Čím více jsem se soustředil na jedno, tím více jsem dělal chyb v tom druhém. Pan Mrkvička mi často říkal, že mám mít bystřejší myšlení, což jsem si následně vyložil jako potřebu se ještě více soustředit.

Čím více jsem se však snažil soustředit, tím pomalejší jsem byl. Místo abych jednal v akci, musel jsem si nejprve každou akci promyslet a soustředit se. Soustředil jsem se však na jednotlivé aspekty, které měly charakterizovat postavu, a ne na situaci samotnou. Mnohdy jsem pak na zkouškách hrál automaticky a vnitřně prázdně. Byl jsem čím dál tím víc uzavřen v sobě. Všímal jsem si často, jak a co vykonávám, což pohlcovalo mnoho vzácné energie, kterou bylo třeba věnovat hereckým partnerům a úkolům na jevišti.

Neuvědomoval jsem si tehdy, jakým způsobem se správně pracuje s pozorností a soustředěním. Herecká práce je provázena dualitou myšlení a je velmi důležité si umět uvědomit, kdy je potřeba myslet v postavě a kdy mám myslet sám za sebe. S tím souvisí i způsob zaměřování pozornosti a soustředění.

5.2. Hlas a mluva

Konverzační komedie je především o dialogu. Je třeba umět v ní rychle navazovat a přitom umět udržet myšlenku daného tématu. Navíc role Lorda Goringa vyžadovala stejně tak eleganci a konvenci v mluvě jako v tělesné formě.

Když se upřímně zamyslím nad tím, jaká je příčina zablokování mého mluveného projevu, musím nejprve prozkoumat svůj vztah k samotnému slovu. Jelikož jsem vyrostl v bilingvní rodině, cítil jsem odjakživa obrovské výhody v tom, že mohu vnímat svět ve dvou jazycích, česky a ukrajinsky. Na druhou stranu jsem ale ani jeden jazyk nikdy neuměl perfektně.

Sice na první poslech není poznat, že čeština není můj rodný jazyk ale způsob řeči, který jsme si doma vytvořili (ukrajinskočeský), vytvořil v mé mluvě mikrodefekty, o kterých jsem se podrobně začal dozvídat poprvé na DAMU. V běžné konverzaci tyto mikrodefekty většinou nikdo nerozpozná. Jakmile jsem se však dostal do styku s hlasovým profesionálem, ať to byla paní Szymiková nebo pan Klezla, překvapilo mě, jak přesně dokážou tyto defekty odhalit.

Čtyři roky jsme s paní Szymikovou s těmito defekty urputně zápasili. Myslím si, že se nám po takové době podařilo dosáhnout určitého pokroku, což mě velmi těší, je mi však jasné, že k udržení tohoto pokroku je zapotřebí tréninku, kterému v poslední době nevěnuji tolik času, kolik by bylo třeba.

Co se postavy Lorda Goringa týče, stále jsem se teprve učil dialogickému jednání a tak jsem s tím měl velké problémy, každá malá okolnost mě rušila a odváděla mou pozornost, byl jsem nesoustředěný a to způsobovalo, že můj herecký partner musel často čekat, co ze mě vypadne. Toho jsem si byl vědom, znervózňovalo mě to a nakonec ze mě nevypadlo nic, prostě jsem zapomněl. Přitom si nemyslím, že bych měl nějaký výrazný problém s pamětí. Mnohdy jsem si dokonce po zkoušce vybavoval spoustu detailů, ale když jsem měl něco ihned zapracovat, nervozita mi to překazila.

Řekl bych, že tato nervozita byla způsobena strachem z nedostatečného zvládnutí textu a také nedůvěrou v mé schopnosti vyjádřit se slovem. A obavami z toho, jak mě bude soudit můj herecký partner a jak mě bude vnímat můj pedagog.

5.3. Paměť

Uvědomování si řečových defektů mělo za následek změnu způsobu, jakým jsem se učil text. Na přijímacích zkouškách jsem při ztvárnění Lenského viděl obrazy a pomocí těchto obrazů jsem procházel dějem. Takovým způsobem jsem se kdysi učil text, nad každým slovem jsem přemýšlel z hlediska obrazu a tyto představy jsem si potom v hlavě skládal. Když jsem se pokoušel text znovu vyvolat, nebyl

to problém. Vybavil jsem si dotyčné obrazy, s nimi přišel nenuceně i text a znovu jsem se těmito představami nechával pohltit.

S obrazotvorností jsem tudíž problém neměl, ale začal jsem se od jejího využívání vzdalovat. Když jsem se učil text, myslel jsem na to, abych dotyčná slova vyslovoval správně, snažil jsem se naučit text čistě foneticky a tak jsem se vzdaloval od svého vlastního přirozeného způsobu práce.

Navíc jsem se bránil vytvoření nějakých přesných představ a obrazů, protože jsem se obával, že mi budou při aranžování překážet. Že mi budou překážet při fixaci. Což byla hloupost, protože jiné aranžmá nemusí překážet obrazům, které si při nastudování textu vytvoříme, naopak je může posilovat. Zaznamenáváme mnohem více paměťových stop a obrazů, které nám mohou napomoci se postavě přiblížit a vžít se do ní.

Ve vyšším ročníku jsem se k tomuto způsobu znovu vrátil. Velmi mi k tomu napomohl i Donnellanův „terč", který je takovým hledáním obrazů přímo na scéně. A tak jsem se zase vrátil k tomu, co kdysi fungovalo a bylo mi přirozené a začal jsem tento způsob používat uvědoměleji.

Při ztvárňování Lorda Goringa jsem ještě Donnellana neznal, za to jsem se začal seznamovat se Stanislavského Systémem herecké práce, kde jsem objevil „okruh pozornosti"[9]. To mě zaujalo, protože pozornost byla jedním z prvků, se kterými jsem měl problém. Tak jsem okruh pozornosti ve své práci začal aplikovat.

5.4. „Okruh pozornosti"

Cítil jsem potřebu se nějakým usměrněným způsobem na jevišti izolovat, abych nabyl jevištní pozornosti, ale abych při tom stále vnímal svého hereckého partnera. Objevení techniky okruhu pozornosti bylo v tomto ohledu pro mě zásadní.

Pokoušel jsem se tedy uplatnit své poznatky. Při hraní jsem se soustředil pouze na to, co bylo v mém malém okruhu pozornosti (zrcadlo, zavazování kravaty, dopis). To odvedlo mou pozornost od pedagoga a tak jsem přestal při hraní skrze jeho oči pozorovat a posuzovat, jak vypadám a jak mluvím.

[9] Stanislavskij, K. S. (1946). *Moje výchova k herectví.* Praha: Athos, str. 131

Ne vždy se mi dařilo takovýmto způsobem ovládnout svou pozornost, ale zkoušel jsem to pořád znovu a znovu. Začal jsem zaměřovat svou pozornost na úkoly, které jsem na scéně vykonával, a skrze ně jsem se nechal ovlivňovat. Zavazoval jsem si kravatu, tak jak to Lord Goring dělá každý den. Jakmile jsem se začal izolovat od okolí, začal jsem si podrobněji všímat akcí, které jsem vykonával. Začal jsem si víc „hrát" s rekvizitami, najednou jejich použití vyvolávalo myšlenky a obrazy, které jako by nebyly moje, ale Goringa.

Součástí mého okruhu pozornosti byl na začátku scény i sluha, který mě informoval o denním plánu, jenž mě rázem ovlivnil a vytvořil prostor pro vnitřní změnu a vývoj situace. Změna okolností vytvořila prostor pro další akci. Uvědomování si těchto návazností mi pomáhalo fixovat situace a v mé tvorbě se tak pomalu začala objevovat celistvost.

Protože okruh pozornosti se také musí trénovat, aby bylo jeho použití účinné, stávalo se, že byla má pozornost čas od času stále odváděna pryč od situace na jevišti. Místo toho jsem začal znovu pozorovat svůj hlas a tělo.

Vždy jsem se v takovou chvíli znovu snažil zmenšit svůj okruh pozornosti. Důležité bylo, že jsem začal více vnímat to, co se na scéně odehrávalo, vytvářelo to ve mně další a další představy a vyplňovalo absenci obrazů, ke které došlo špatným učením se textu. Začal jsem méně zapomínat a více jednat, získával jsem postupně víc a víc sebedůvěry a objevila se konečně i Goringova fyzická forma, kterou jsem od začátku hledal.

Můj výkon samozřejmě nebyl dokonalý, asi jsem se konverzační komedii nepřiblížil natolik, kolik se ode mě chtělo, ale pro mě osobně to byl důležitý proces. Začal jsem chápat základy dialogického jednání, začalo se mi dařit fixovat, uvědomil jsem si, jakým způsobem můžu ovládat pozornost a především, začal jsem být přítomný na jevišti.

6. Vliv pracovního přístupu

Při hledání příčin, které mají vliv na vznik psychosomatických bloků, nelze opomenout i špatné pracovní návyky, které si jedinec v průběhu života osvojí. Špatné pracovní návyky mohou mít v konečném důsledku stejný vliv, jako sociální aspekt nebo nedůvěra ve vlastní herecké předpoklady.

Po prvních dvou semestrech studia na DAMU jsem si začal uvědomovat, že hraji intuitivně a nahodile. Začínal jsem rozumět tomu, že potřebuji ke své práci systematický přístup, nějakou techniku či metodu. Rozkouskovanost a roztříštěnost mého jednání na scéně byla neúnosná a za její příčinu jsem považoval neurčitý způsob tvorby a neusměrněnou mysl. Bylo nutné se této nahodilosti zbavit a najít techniku, která mou práci ustálí, bude organická, a ke které se budu moci vracet, abych ji mohl zdokonalovat a rozvíjet.

6.1. Vnitřní povolenost

Myslím, že hlavní příčinou špatného pracovního přístupu byla vnitřní povolenost, na kterou jsem si v průběhu života navykl. Tělesná povolenost, o které jsem se v minulých kapitolách zmínil, je jedním z jejích projevů.

Začal jsem si uvědomovat, jakou má vnitřní povolenost vliv na mou hereckou tvorbu, ke které jsem chtěl samozřejmě přistupovat zodpovědně. Z této vnitřní povolenosti pramení nedůslednost a nedostatek disciplíny. Špatný pracovní přístup, na který jsem si navykl, ovlivňoval nejen mě, ale také mé kolegy. Nedůslednost měla za následek slepá místa v charakterizaci postavy a neúplné pochopení dramatu. Z nedostatečného porozumění jak postavy, tak dramatu vznikala nedůvěra a nejistota ohledně výsledné podoby mé tvorby, z toho vyplynul i strach z odmítnutí a vznikal blok.

Bylo nutné, abych se s touto povoleností vypořádal, a jediné, co mi k tomu mohlo napomoci, bylo důsledné hledání a rozvíjení herecké psychotechniky, která by mi umožnila systematicky formovat vnitřní život postavy.

Potřeba ucelit můj herecký projev, který byl do té doby kusovitý a roztříštěný, mě donutila důkladněji studovat Stanislavského. Už jsem měl za sebou první herecké zkušenosti, začínal jsem do určité míry rozumět divadelní terminologii a mohl jsem si tak začít spojovat poznatky, které jsem nabyl praxí, s těmi, o kterých jsem se dočetl v patřičné literatuře.

Hledal jsem vlastní způsob jakým pracovat na roli a objevovat vnitřní život postavy. Právě ten byl pro mě tím nejdůležitějším vodítkem při hledání psychotechnické metody. Uvědomoval jsem si, že role, které jsem ztvárňoval v prvním ročníku, nebyly dostatečně vnitřně naplněny, což bylo způsobeno mou nedůsledností.

Ano, cítil jsem čas od času prožitek pravdy a víry, ale nakonec jsem se na jevišti vracel sám k sobě. To vše bylo umocněno tím, že jsem byl v období rozkladu mého psychosomatického aparátu. Začal jsem si uvědomovat, jaké mám nedostatky, co se týče mluvy a těla, a tyto nedostatky jsem se snažil vědomě sledovat, kontrolovat a opravovat i v průběhu herecké tvorby. Často jsem tak z role vypadával a sklouzával k pouhému přehrávání citů a deklamaci, namísto prožívání.

Měl jsem představu, že pokud zásadně posílím vnitřní život hereckých postav a budu důslednější a konkrétnější v jejich charakterizaci, jejich celistvost mi napomůže ve směřování mého vědomí a pozornosti v rámci postavy a podaří se mi tak odpoutat se od sebe samého. Proto najít způsob, jak důsledně a systematicky objevovat a rozvíjet vnitřní život postavy, pro mě bylo v tu chvíli nejdůležitější.

6.2. Hledání techniky

Druhý ročník studia na DAMU jsme zahájili studiem Shakespeara. Byla to pro mě výzva, protože Shakespeare je především postaven na slově a verši. Ale přestože jsem měl určité potíže s mluvou, k poezii jsem měl vždy velmi kladný vztah, a tak jsem se na tuto práci těšil. K tomu ještě přispělo, že jsem byl obsazen do velmi zajímavé role, totiž Richarda III., kterého jsem měl zpracovat pod vedením paní profesorky Jany Hlaváčové.

Jak už jsem řekl, Shakespeare je především postaven na slově a verši. Překvapilo mě, když jsem začal zjišťovat, že mi verš vyhovuje v herecké tvorbě daleko víc než próza. Uvědomil jsem si, že kouzlo poezie užité v dramatickém textu je v její obrazotvornosti. Pakliže obrazy, které jsou prostřednictvím slov zprostředkovávány, jsou výrazem představ, které jsou živé a herec jim zcela věří, je takovým způsobem zprostředkovávána i pravda, a co víc, vytváří to obrazy v myslích diváků, a tak není třeba pro Shakespeara zbytečných kulis.

Paní Hlaváčová mi dala za úkol, abych při práci na roli začal hledat Richardovo tělesné postižení. Mělo se jednat o jakési fyzické pokřivení, které mělo být metaforou jeho duševního pokřivení a mělo se následně prolnout i do textu a Richardovy mluvy. Uvědomil jsem si, že možná tohle je ten přístup, který musím užít, abych dosáhl konkrétnější charakterizace postavy, a začal jsem tak ze střípků skládat její vnitřní život.

Začal jsem si zkoušet různé typy postižení. Do školy jsem chodil pěšky nebo spíše jsem se tam dokulhával, jako bych měl špatně srostlou nohu. Zkoušel jsem si různé typy skoliózy a pokoušel jsem se v nich vydržet co nejdéle a vykonávat s nimi běžné denní úkony. Několikrát jsem se dokonce pokoušel si vědomě umrtvit celou pravou ruku a paži. Soustředil jsem se a představoval jsem si, jak moje duševní ruka ustupuje k ramennímu kloubu, zatímco fyzická ruka zůstává tam, kde je. Zkoušel jsem se obléknout, vyčistit si zuby a posnídat, aniž bych s rukou pohnul. Takovýmto způsobem jsem se snažil sbírat pocity, které by mi mohly pomoci definovat, kdo Richard je, co cítí, jak jedná, jak se chová, a proč se tak chová.

Zároveň jsem se snažil definovat Richardův prostor. Snažil jsem se definovat si prostor, jaký je pro něj typický. Je to hrad? Věž? Nebo snad nějaká kobka? Je to světlé nebo tmavé místo? Snažil jsem se použít všechno, co by mi mohlo pomoci. Postava vznikala na základě segmentů dialogů, monologů a jednání, které jsem převzal z dramatického textu, připomínek pedagoga a mých vlastních citů, představ a dedukcí.

Tato „technika" (jak jsem ji tehdy vnímal) se začala formovat přirozeně sama od sebe. Měl jsem potřebu vědět o postavě víc, než co mi bylo zprostředkováno skrze dramatický text, a tak jsem si ji začal představovat v různých prostředích a situacích a sledoval jsem, jak při tom jedná. Prostřednictvím této „techniky" jsem začal objevovat předobraz vnitřního života mé postavy a zároveň předobraz jejích vnějších znaků. Postava se začala formovat někde v koutku mé mysli v prostoru, který jsem pro ni vytvořil.

Představy o prostoru, ve kterém se děj odehrává, jsem se snažil ve své hlavě krystalizovat a fixovat. Následně jsem začal sám s postavou vstupovat do kontaktu. Občas jsem ve svém běžném životě nechával postavu, aby ovládla mé tělo a nechal jsem ji, aby vykonávala jednoduché úkony. Takovým způsobem pro mě krystalizoval její vnitřní život, její touhy, motivace a obavy.

I na zkouškách jsem se snažil dovolit této postavě vstoupit do mého těla a mysli a svobodně jednat. V takovou chvíli jsem se pokoušel odebrat do pozice pozorovatele. Někdy se stávalo, že mě samotná postava začala překvapovat a jednat tak, jak jsem to neočekával. Začal jsem pociťovat emoce, které nebyly mé a přicházely jakoby odjinud.

Ne vždy se mi však tato proměna dařila. Kdykoliv něco narušilo pocit pravdy a víry, postava jakoby se stáhla a na jevišti jsem se znovu ocitl sám za sebe. Ale byl to jakýsi pokrok, věděl jsem, že směřuji správným směrem. Cítil jsem, že má tvorba je celistvější, že začíná dostávat pevnou formu a strukturu. Cítil jsem, že věnuji více pozornosti postavě a méně sobě samému. Přestal jsem se při hraní tolik pozorovat a kontrolovat. Veškeré soustředění jsem se snažil věnovat situaci.

Důsledná práce na roli dokáže v herci vytvořit ucelený předobraz díla, které na scéně tvoří. Zodpovědnost, s níž herec k práci přistupuje, vytváří velmi důležitý pocit sebedůvěry, který mu napomáhá překonat bloky, odpoutat se od sebe a věnovat svou pozornost tvorbě.

Generální zkouška se nakonec povedla líp, než samotné klauzury, na kterých jsem se znovu začal ze strachu pozorovat. Tím jsem se ale tolik netrápil. Důležitý pro mě byl způsob práce, který jsem za ten půlrok objevil a těšil jsem se, až ho budu moci v následujících semestrech dále rozvíjet.

7. Vývoj psychotechniky

Do této chvíle jsem se snažil pojmenovat a rozdělit vlivy, které jsou příčinou vzniku psychosomatického bloku. Nelze je však od sebe jednoduše oddělit. Určitým způsobem jsou na sobě závislé. Samotná nedůvěra v naše schopnosti nevytvoří zablokování, teprve její kombinace se sociálním prvkem ano. Nedůslednost v práci pouze prohlubuje pochybnosti o díle a tím i zablokování.

Všechny tyto vlivy se vyznačují špatně zaměřenou pozorností a soustředěním. Herecká tvorba je provázená dualitou myšlení: „reálný je člověk, kterého zobrazuje, a stejně reálný je on sám jako materiál"[10]. Je tudíž pochopitelné, že v herecké profesi může vzniknout problém se zaměřením pozornosti daleko přirozeněji, než ve většině jiných profesí. A může mít daleko ničivější účinek.

Postupné rozvíjení herecké techniky mi začalo pomáhat nejen k celistvosti herecké postavy, ale začal jsem se učit také uvědoměle pracovat se soustředěním a pozorností. Začal jsem si díky herecké technice uvědomovat jak tyto prvky ovládnout a správně nasměrovat.

7.1. Pozornost a soustředění

Ve svých teoriích se Donnellan často věnuje polaritě termínů. Hledá prvky, které se mohou navzájem vylučovat. Ani jeden z těchto prvků nezavrhuje, ale polemizuje nad jejich přínosem v herecké tvorbě. Nakonec nás nechá, abychom si podle svého nejlepšího vědomí a svědomí mezi těmito prvky vybrali. Pro mě osobně byla velmi přínosná a důležitá jeho definice termínů pozornost a soustředění.

Dříve jsem mezi těmito pojmy neviděl podstatný rozdíl. Věděl jsem, že moje roztěkanost ovlivňuje tvorbu, a snažil jsem se jí zbavit urputnějším soustředěním. To ovšem mojí situaci nepomáhalo.

Čím více jsem se soustředil, tím víc jsem dělal chyb, začal jsem zapomínat text, nevnímal jsem kolegy a byl jsem čím dál tím méně přítomný. Místo, abych jednal v akci, musel jsem si nejprve každou akci promyslet. Zdálo se, že na zkouškách hraji zautomatizovaně a vnitřně prázdně. Byl jsem čím dál tím víc uzavřen v sobě.

[10] Lukavský, R. (1985). *Být nebo nebýt: monology o herectví.* 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, str. 97

Všímal jsem si často, jak a co vykonávám, což pohlcovalo mnoho vzácné energie, kterou bylo třeba věnovat hereckým partnerům a úkolům.

„Pozornost se zaměřuje na cíl, soustředění na mě. Když se velmi usilovně soustředím na vnější objekt nebo na jinou osobu, dojde k něčemu zvláštnímu. Postupně to venku vidím stále méně a méně a nakonec už prostě vidím jenom to, jakým způsobem vnímám tu druhou osobu. Jinak řečeno celá záležitost skončí u mě.“[11]

Toto rozdělení, kterého se Donnellan dopouští, se může zdát zjednodušené. V herectví přece potřebujeme soustředění stejně tak jako pozornost. Ani jeden z těchto prvků není na překážku, naopak oba jsou zapotřebí a záleží především na tom, kam jsou nasměrovány. Nicméně toto zjednodušení mi osobně pomohlo odpoutat se od sebe a zaměřit svou pozornost výhradně na podněty, které jsou na scéně.

7.2. Vidění

S jevištní pozorností je úzce spjaté „vidění“[12], které Donnellan často používá ve spojení s terčem. Umět na scéně skutečně „vidět“ a ne jenom předstírat, že „vidíme“, je možná to nejdůležitější, na čem stojí pravdivost jevištního jednání. „Viděním“ není myšleno pouze vidět očima, ale také slyšet, cítit a dotýkat se. „Viděním“ tedy v tomto smyslu definujeme naše vnímání okolí na jevišti prostřednictvím smyslů.

Donnellan v tomto ohledu navazuje na Stanislavského, který často zdůrazňoval, jak je důležité „naučit se dívat se a vidět na scéně“[13]. Stanislavskij také ve své práci upozorňuje, jaký je rozdíl ve skutečném „vidění“ na jevišti a v jeho přehrávání. Pouhé přehrávání „vidění“ je spojeno s nepřirozeností a přebytkem napětí. Oproti tomu skutečné „vidění“ je spojeno s uvolněností a pravdivostí jevištního jednání.

Potřeba účelně a pravdivě „vidět“ mě dovedla od okruhu pozornosti k Donnellanově terči. Ten ve mně dokázal lépe dráždit cit a tím způsobem bezprostředněji lákat mou pozornost. Tato technika posilovala mou představivost a umocňovala prožitek jevištní pravdy a víry.

---

[11] Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, str. 37
[12] Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, str. 31
[13] Stanislavskij, K. S. (1946). *Moje výchova k herectví.* Praha: Athos, str. 125

7.3. Terč

Významem terče jsem se zabýval již ve své postupové práci. Tento termín definoval Declan Donnellan ve své knize *The Actor and The Target*. Terč se pro mě stal naprosto zásadním termínem. Především proto, že je tak těsně a neodmyslitelně spjatý s pozorností. Proto jsem k němu natolik přilnul, viděl jsem v něm řešení podstatných problémů, jak osobních, tak hereckých.

Má neovladatelně roztěkaná pozornost se kvůli negativním vlivům lehce přesměrovávala z postavy ke mně samotnému. To moji práci značně omezovalo a vytvářelo psychický blok. Přestože jsem již využíval techniku okruhu pozornosti, která mi pomáhala se do určité míry izolovat od vnějších vlivů, potřeboval jsem něco trochu jiného, něco co by bylo víc spjato s dějem a postavou.

Poprvé jsem se pokusil tyto poznatky vědomě aplikovat v klauzurní práci *Murlin Murlo*, kde jsem měl za úkol ztvárnit postavu Michala - agresora, který je upnutý na svou milenku Murlin, již využívá a snaží se ji kontrolovat.

Dal jsem si za úkol definovat v této inscenaci terče postavy a k těmto terčům jako herec neustále směřovat svou pozornost. Byl to pro mě takový experiment, řídil jsem se Donnellanovou knihou ve snaze zbavit se bloků. Dával jsem si pozor, abych si vždy konkrétní terč definoval správně, abych za terč nedosazoval samotné sloveso, všechno jednání mělo vyplývat z „vidění" terče a ten měl být konkrétní a mimo mě.

Použití terčů mi pomohlo racionálně ovládnout svou pozornost. Uznávám, že úplně takhle se to asi říct nedá, protože pozornosti vědomě poručit nelze. Lze ji však různými způsoby lákat a ovlivňovat. K tomu je podle mě vhodnější terč než okruh veřejné samoty.

Ve vztahu k Donnellanově technice zaměřování pozornosti používám pojem terč, který jsem si odvodil od anglického originálu. V českém překladu je uveden termín „cíl". Což pro mě bylo ze začátku zavádějící. Pokusím se vysvětlit proč.

7.3.1. Terč X Cíl

„The target is neither an objectiv, nor a want, nor a plan, nor a reason, nor a goal, nor a focus, nor a motive."[14]

Donnellan vysvětluje, co vše terč není. Především tvrdí, že není ani objectiv, tedy úkol, ani goal čili cíl. V českém jazyce může být i cíl vnímán jako terč, může být dokonce jeho synonymem. Avšak z nějakého důvodu Donnellan považuje za důležité tyto dva pojmy v originále oddělit a důvod tohoto rozdělení mě zaujal.

Myslím si, že důvod, proč autor pojem terč užívá, je bezprostřednost, kterou chce u svých herců vyvolat. Snaží se dát herci prostředek, na který může upnout svoji pozornost a odvést tak pozornost od sebe samého. Donnellan nás upozorňuje, jak důležité je, abychom terč „viděli" a ne ho vyplňovali jako úkol.

Dříve jsem termíny terč, cíl a úkol pletl dohromady. Ve své kreativitě jsem se začal pokoušet tyto termíny spojit. Měl jsem pocit, že jsou ve své podstatě jinou definicí toho samého. A tak jsem někdy mluvil o cíli jako o úkolu a hlavním úkolu dramatu, o kterém jsem se dozvěděl od Stanislavského, a jindy jako o terči, o kterém psal Donnellan. V rámci logiky, jíž jsem se řídil, mi spojení těchto termínů dávalo smysl. A ano, v určitém směru si jsou tyto pojmy blízké a navzájem se mohou do jisté míry ovlivňovat. Nicméně v mnohém se liší a vykonávají jinou funkci.

7.3.2. Terč X Úkol

Jak jsem již řekl, důvod, proč jsem se začal zaobírat terčem, byla potřeba „zkrotit" svoji pozornost, umět ji správně usměrnit a takovým způsobem dosáhnout průběžného jednání. I když jsem přibližně chápal, jakým bezprostředním způsobem Donnellan terč používá, pomocí dalšího pátrání jsem objevil „hlavní úkol dramatu", který definoval Stanislavskij, a určitým způsobem se mi zdály tyto dva termíny na první pohled provázané.

Uvědomil jsem si, že pokud definujeme hlavní úkol postavy, můžeme se pomocí dedukce propracovat k těm nejmenším bezprostředním úkolům, které provázejí jednání postavy. Všechny tyto mikroúkoly jsou nějakým způsobem závislé na hlavním úkolu dramatu. Buď směřují k hlavnímu úkolu postavy, nebo k takzvané „vložené tendenci", která může od hlavního úkolu postavu usměrněně odvádět.

[14] Donnellan, D. (2005). *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books

Hlavní důvod, proč jsem začal výše zmíněné termíny spojovat, byla snaha pochopit logiku v hledání terčů a pochopit z čeho vzniká kontinuita průběžného jednání. Oba tyto prvky jsou autory uváděny ve spojitosti s průběžným jednáním. Tím pádem pro mě byly oba dva tyto termíny, terč i úkol, jedním a tím samým.

I když se mohou tyto termíny zdát na první pohled podobné, zásadní rozdíl vidím v tom, že zatímco hlavní úkol napomáhá najít strukturu, jíž se následně herec může nechat vést, terč, ačkoli může z této struktury vyplynout, má za cíl se od ní oprostit a napomoci tak nejen úkol naplnit, ale skutečně v přítomnosti jednat.

Hledání a objevování úkolu je tudíž součástí hercovy přípravy na roli, zatímco „vidění" terče je součástí hereckého jednání. Což ovšem nevylučuje, že jako herec se snažím vyplnit dílčí úkoly a směřovat k hlavnímu úkolu dramatu. Herecké jednání by však podle mě nemělo být pouhým vyplňováním úkolu, ať už hereckého, či úkolu postavy.

Ve scéně, kde se Michal pohádá s manželkou, zbije jí a odchází na chodbu, aby se uklidnil, za ním přijde Alexej, aby ho konfrontoval. Začíná moralizovat, chce Michala změnit, chce napravit celé město. Jeho úkolem je sebezdokonalování. Michal chce opak, chce, aby Alexej odjel a aby se věci vrátily do původního stavu. Do stavu, kdy ho Murlin poslouchala a on jí mohl kontrolovat a využívat. Chce se Alexeje zbavit. Úkolem Míši je získat znovu kontrolu a moc.

Dílčím úkolem je tedy v této scéně vystrašit Alexeje. Pro mě jako herce to však neznamená vyplnit úkol, ale najít si terč, který s úkolem souvisí. Když Michal stojí na schodech, bezprostředně před tím, než dojde ke rvačce, nevidí v Alexejovi úkol, ale terč.

Já jako herec musím vidět terč, nikoli úkol. Vidím člověka, kterého nenávidím, je mi nepříjemný a který mojí situaci komplikuje. Vidím čelist, kterou je třeba zlomit. V tu chvíli jsem cítil obrovské herecké osvobození, protože jsem přestal plnit a začal „vidět". Veškeré jednání přestalo být nucené a začalo pro mě být pravdivé, jakoby vyplynulo samovolně. Snad bych dokonce mohl říct, že vyplynulo jako jakýsi „vedlejší produkt" pravdivosti.

Nebylo to poprvé, kdy jsem něco takového cítil, ale bylo to snad poprvé, kdy jsem k tomuto došel vědomě. Do této doby se pravda dostavovala náhodně a intuitivně. Konečně jsem začal rozumět tomu, jak na jevišti zaměřit pozornost

a přitom být vnitřně uvolněný a nevyčerpávat se přepětím a soustředěním se na sebe.

7.4. Přítomnost

Ještě jeden poznatek byl pro mě velmi užitečný a důležitý předtím, než jsem začal „terč" vědomě používat ve své tvorbě. Tím poznatkem je chápání času v kontextu herectví. Donnellan tvrdí, že hercova mysl musí fungovat v přítomnosti. Zabloudí-li do minulosti či do budoucnosti, vzdaluje se tak od terče a může vzniknout zablokování. I když terč existuje stále, naši pozornost na něj zaměřujeme v přítomnosti.

Už dříve jsem mluvil o myšlení v přítomnosti v kapitole o strachu. Celá technika užívání „terčů" stojí především na přítomném myšlení. Pokud na jevišti myslíme skutečně v přítomnosti, nemáme dostatečnou kapacitu na to, abychom uvažovali o sobě.

Myslím si, že autenticita a pravda může vzniknout, i když zrovna nejsme na jevišti v postavě, ale sami za sebe, musíme však neustále směřovat k terči. Samozřejmě, je to jen moje nadsázka, a velmi záleží na roli a druhu stylizace. Když budu v Ivanovovi směřovat k terči sám za sebe a ne jako Borkin, bude to uvěřitelnější, než když něco takového provedu s Lordem Goringem, kde je zapotřebí určitá stylizovanost těla a kde by mě moje tělesná povolenost prozradila.

Pro mě nejdůležitější poznatek je tedy to, že kapacita vnímání je omezená. Když se toto omezení naučíme v herecké práci využívat, může to pro nás mít obrovský přínos. Technik a pomůcek, které napomáhají vnímání ovládat, existuje spousta. Stačí si vybrat, co komu sedne.

7.5. *Roberto Zucco*

Jednou z rolí, která pro mě byla v průběhu studia na DAMU velmi zásadní, byla role Roberta Zucca. Svým rozsahem i obsahem pro mě byl Zucco tou nejobtížnější, ale zároveň nejdůležitější postavou, kterou jsem měl ztvárnit před příchodem do DISKu. Pracovali jsme na této stejnojmenné hře od Bernarda-Maria Koltése v rámci studia absurdního dramatu. Naším hereckým pedagogem byl v tomto semestru Marek Němec. Tato role mi poskytla možnost ucelit a použít

poznatky, které jsem získal v uplynulých letech, a posunout tak svou tvorbu o krok dále.

Přiznám se, že ze začátku pro mě nebylo snadné postavě Roberta Zucca plně porozumět. Cítil jsem v sobě vůči této postavě jakýsi blok. Na jednu stranu mi přišla velmi zajímavá. Zucco je zahalen do jakéhosi oparu tajemství a odkrývat jeho motivace a cíle bylo pro mě celkem vzrušující. Na druhou stranu jsem se bál, že nebudu schopen ho na jevišti ztvárnit. Mnohdy jsem s ním nesouhlasil. Jeho vraždění mi přišlo nemorální a nepochopitelné. Proto jsem pochyboval, zda budu schopen si tuto postavu pustit do svého těla a vědomí.

Snažil jsem se nějakým způsobem v sobě tuto postavu zformovat. Hledal jsem znaky, které by mi daly nějakou nápovědu o Zuccově vnitřním životě. Přijímal jsem jeho fyzickou surovost, ale se surovostí se v Zuccovi objevuje zároveň i neuvěřitelná vnitřní jemnost. V jeden moment mluví o krásných obrazech zasněžené Afriky a v ten druhý tvrdí, že zabít rodiče je normální.

Ptal jsem se: Jaké jsou jeho motivace? Proč zabil otce a proč zabije i matku? Kam směřuje, co chce, jaký má úkol, jak vnímá svůj život a jaký má vztah ke smrti? Co vyvolává ten zdánlivý rozpor v jeho jednání a myšlenkách? Chce žít, nebo chce zemřít? Spousta věcí pro mě byla nesrozumitelná. Básně, které Zucco recituje. Jeho postoj ke společnosti. Chce být její součástí, nebo se z ní chce vyloučit? Jaký je jeho vztah k ženám? Říká, že je miluje a potřebuje, ale zároveň nijak zvlášť nestojí o intimní kontakt. Vycházejí jeho činy z racionálního úsudku, nebo jsou projevem spontánní pudovosti?

Už na první pohled mi bylo jasné, že Zucco není obyčejným vrahem. Nezabíjí pro peníze ani pro potěšení. Je svým způsobem filozofem a jeho vraždy nevycházejí z pouhé pudovosti, i když spontaneita a pudovost hrají v jeho případě velkou roli. Zucco se mi tudíž nejevil jako negativní postava. Zároveň jsem ale cítil, že není správné glorifikovat vraha, a tak jsem se snažil hledat nějakou střední cestu. Potřeboval jsem pochopit, proč dělá to, co dělá. Bez toho bylo mé jednání na scéně pouhým vyplňováním hereckých úkolů, což mi nepřinášelo žádné potěšení z tvorby.

Nevěděl jsem, kde jsem, proč tam jsem, co dělám a co říkám. Co ho nutí zasahovat takovým způsobem do okolního světa. Navíc jeho něžná stránka si

s takovým jednáním naprosto protiřečí. Touží po klidu, po neviditelnosti, ale nemůže tohoto stavu dosáhnout, protože na sebe neustále strhává pozornost.

Pokoušel jsem se najít hlavní úkol postavy. Nabízel by se útěk. Tendence utéct jinam je v této hře velmi patrná. Zucco o tom neustále mluví. Říká, že chce utéct, ale přitom se nezdá, že by skutečně utíkal. Sám sebe neustále brzdí. Dívce tvrdí, že chce utéct do Afriky, ale přitom místo zrealizování tohoto útěku jde rovnou do bordelu. Navíc postavy, které po cestě zabije, mu nijak zvlášť v útěku nebrání, tudíž jeho vraždy neplynou z této motivace.

Proč tedy neustále mluví o útěku? Mohlo by se zdát, že utíká před policií. Z textu je však jasné, že s policií si velké starosti nedělá. Cítí potřebu utéct od lidí. Chce se od nich izolovat. Proč se chce izolovat? Nechce už nikomu ubližovat? Je si vědom, jakou má nad ním jeho pudovost moc? Je tedy jeho hlavní úkol útěk? Není to málo? Navíc se zdá, jakoby Zucca ovládaly dvě tendence. Na jednu stranu cítí, že do této společnosti nezapadá, a chce utéct. Na druhou stranu velmi touží se společností splynout a ztratit se v ní. Hrozně rád by se stal součástí systému. Je si ale vědom toho, že vystupuje z řady.

Bylo pro mě velmi složité pochopit, co cítí, když vraždí. Především, když vraždí svou vlastní matku. Nejdříve jsem si myslel, že Zucco nemůže cítit vůbec nic, a proto je schopen vraždit tak chladnokrevně. Považoval jsem ho tedy za psychopata. Taková interpretace je nejspíš možná, ale rozhodně to nebylo pojetí, ze kterého bych chtěl vycházet. Daleko zajímavější pro mě bylo uvažovat nad vývojem duševně zdravého jedince. Jak se dostal do takovéto situace? Co přiměje zdravého člověka k takovýmto činům? Přemýšlel jsem nad tím, jak se člověk změní, jakmile jednou překročí určité zakázané hranice. Zajímalo mě, jak si dokáže tyto závažné činy ospravedlnit sám před sebou.

S Markem Němcem jsme se snažili najít způsob Zuccova vyjadřování, často jsme mluvili o „tónu" postavy a představení. Shodli jsme se na tom, že se Zucco vyjadřuje velmi úsporně, co se týče výrazu i slov. Všechno, co Zucco říká, má svůj důvod a smysl. Je patrné, že slovo pro něj má obrovský význam. Rozčiluje ho, když vidí, že pro společnost slovo není závazné. Nikdo nedělá to, co skutečně chce, to, na co skutečně myslí. Jenom Zucco dává své pudovosti volnost. Osvobozuje také skrze sebe pudovost ostatních. Naslouchá slovům a jako nástroj mění tato slova v činy.

Považuje tedy Zucco sám sebe za nástroj? Je to rozhodně jedna z možností, jak interpretovat jeho činy. Zucco se zbavuje zodpovědnosti za své činy, když koná na základě tužeb jiných. Určitě lze najít i jiné interpretace, pro mě však měla smysl tato, protože je úzce svázaná s Zuccovým vztahem ke slovu. Navíc, slovo versus čin je podle mě velmi důležitým tématem tohoto dramatu.

Řekl bych, že způsob, jakým jsem chtěl Zucca ze začátku vnímat, byl velmi racionální. Chtěl jsem k roli přistupovat důsledně. Vědomě jsem se snažil vysvětlit si všechny jeho činy a motivace. Ale přesto všechno jsem stále necítil, že bych měl v rukou nějakou ucelenou formu postavy. Necítil jsem, že je ve mně postava přítomná. U Richarda III. jsem to už trochu cítil. Později u Jeana ze slečny Julie jsem to cítil ještě víc, ale u Zucca vůbec. Necítil jsem, že si ve své hlavě někoho nosím. Na zkouškách jsem hrál jen přibližně, plnil jsem aranžmá, byl jsem tam, kde jsem měl být, říkal to, co jsem měl říct, ale byl jsem to pořád jenom já.

Termín klauzur se blížil, pořád jsme zkoušeli a já se stále snažil uchopit postavu Zucca. Některé věci na zkouškách fungovaly, jiné zase ne a já jsem stále v sobě nenašel to, co jsem hledal. Vnitřně jsem nevěřil tomu, co dělám. Nevěřil jsem, že jednám jako Zucco, a této nedůvěry jsem se nemohl zbavit. Jakoby chyběl nějaký prvek, ale ten prvek jsem v sobě nemohl najít.

Snažil jsem se najít na scéně terč, zaměřit na něj svou pozornost a odvést tak pozornost od sebe, ale pořád se nedařilo. Nedokázal jsem skutečně tyto terče "vidět", jenom jsem předstíral, že je vidím.

V den klauzur jsem se probudil s horečkou. Říkal jsem si, že to mě přece nemůže zastavit. Oblékl jsem se a nějak jsem se dostal do školy. Když mě pedagogové v takovémto stavu viděli, odložili naše klauzury a poslali mě domů. Nevím, jestli to byl zásah mého podvědomí, které vyhodnotilo, že na to nejsem připraven. Je to dost možné. Taky mě to dost mrzelo. Vyčítal jsem si, že se už ani nejsem schopen ovládat. Na druhou stranu, taky to mohla být skutečná horečka.

Odklad termínu nám dal taky možnost ještě několika zkoušek. Když jsme se sešli a začali zkoušet, uvědomil jsem si, že se ve mně něco změnilo. Začal jsem víc věřit tomu, co dělám. Najednou mi jednání postavy začalo dávat větší smysl. Konečně jsem jakoby chápal, co mám "vidět". Konečně jsem začal „vidět" terče, nejenom předstírat, že je vidím.

Upřímně si nedovedu vysvětlit, co se ve mně za dobu nemoci odehrálo, nebyla to racionální změna, nebylo to vědomé uvědomění si nějakého faktu. Byl to spíš pocit, ke kterému jsem se přiblížil a který jsem v sobě objevil. Byl to pocit smíření se se smrtí, který prostupuje postavu Zucca a představuje jakýsi jeho „tón". Zucco má neustále před očima neustále představu smrti a ta představa je natolik silná, že se jí nemůže zbavit. Může se s ní jenom smířit. Proto ve skutečnosti nikam neutíká, protože ví, že je to stejně marné. Proto se stal nástrojem druhých. Možná cítí, že to je jeho jediné poslání. Tento pocit, který jsem v sobě našel, ať už správný, nebo ne, mi pomohl probudit víru v jednání a jevištní pravdu.

Myslím si, že klauzurní představení se nakonec celkem podařilo. Cítil jsem přítomnost Zucca. Cítil jsem, že je postava zformovaná a uchopená. Cítil jsem, jak jednám a vidím skrze něj. Avšak na to, že jsem k tomu dospěl až na poslední chvíli, nejsem pyšný. Uvědomil jsem si však něco velmi podstatného. Snažil jsem se tuto roli pojmout příliš racionálně a důsledně. Což je dobře, ale bylo pro mě velice zásadní, abych pochopil, co jsem a co nejsem a abych začal fungovat svým přirozeným způsobem.

Snažil jsem se být racionálním hercem, chtěl jsem si vše dopodrobna vysvětlit a z toho vycházet. Ale já nejsem racionální herec, nepomáhá mi tolik znát všechny podrobnosti o postavě a vysvětlovat si dopodrobna každý její čin. Takový přístup mě jenom mate, mám potom dojem, že si musím všechny tyto informace neustále na scéně hlídat. Samozřejmě rozbor postavy je důležitý. Musíme chápat, jaký je její záměr, její motivace a kam směřuje. Musíme znát hlavní úkol postavy, a hledat si na jevišti terče, na které lze upnout svou pozornost. Je ovšem také velmi důležité neopustit při tom svůj vlastní přirozený způsob práce. Myslím si, že nakonec je stejně zapotřebí se od všech těchto poznatků oprostit a prostě jednat, nejlépe v postavě.

Já jsem pudový herec a vždycky jím budu, řídím se instinkty. Při charakterizaci role je pro mě důležité hledat pocity, které postavu provázejí, nebo nějaký její „tón". To ve mně vyvolává víru a víra je spojena s pravdou. Takovým způsobem jsem si připravoval monolog Lenského. Z pocitů, které ve mně vyvolal text, se samovolně zrodily obrazy a představy, ke kterým jsem mohl následně směřovat. Takovým způsobem vznikla naše etuda s Evou. Neseděli jsme někde u kafe

a nevymýšleli to vědomě. Z improvizace a jednání v prostoru vznikaly pocity, kterým jsme se mohli poddat a stavět na tom.

Myslím si, že ani nejde úplně vědomě definovat charakter člověka, protože se vždy budeme dopouštět nějakého zobecnění lidské duše. V průběhu studia na DAMU pro mě bylo velmi přínosné, že jsem se naučil pracovat na roli racionálně. Naučil jsem se fixovat, jednat v prostoru a jednat s partnerem. Snažil jsem se zbavit vztahovačnosti a získat určitý standart profesionality. Zjistil jsem, jak ovládnout svou pozornost a soustředění, což pro mě byla obrovská výzva. Nicméně, také jsem zjistil, že se musíme naučit být tím, kým jsme, a přes toto všechno se nezbavovat svého přirozeného způsobu práce.

Myslím, že je v tomto ohledu velmi důležitá sebedůvěra herce. Je důležité si tuto vlastnost umět pěstovat a udržovat. Víra v sebe a ve své podvědomí. Umět důvěřovat svému psychosomatickému aparátu, že nás nezklame. Ano, můžeme se snažit do nekonečna zdokonalovat hlas, mluvu, tělo a mnohé další. Nicméně je velmi důležité umět věřit. Protože jestli si nebudeme důvěřovat, nikdy se nevypořádáme se svými bloky.

8. Překonávání bloků v DISKu

8.1. *Ritualní vražda George Mastromase*

První inscenace, kterou jsme uvedli do DISKu, byla *Ritualní vražda George Mastromase*. Jelikož to pro mě byla první zkušenost se skutečným divadelním prostorem, byl jsem paradoxně rád, že jsem dostal menší roli, mohl jsem si tak začít zkoušet fungování v prostoru na větším jevišti. Do té doby jsem byl zvyklý vystupovat pouze na učebnách DAMU a v komorní scéně Violy, kde jsme hráli *Staročeské vánoční hry* pod vedením režisérky Evy Kröschlové.

Způsob herectví, jaký po nás tato inscenace vyžadovala, byl jakousi kombinací vyprávění a komentování. Divák zde byl přiznán, ale stále jsme měli jednat, myslet a především cítit v postavách. Ne vždy jsme však měli hrát postavu. Někdy jsme měli hrát postavu, jindy chór a jindy kulisu (strom, sochu). Zatímco jednání v choru bylo postaveno převážně na pohybu a občas na slově, jednání v postavě bylo postaveno především na slově. Velmi příjemným aspektem bylo to, že jsme byli na jevišti celý ročník vždy spolu a tak jsme zahájili naše DISKové působení jako celistvý kolektiv.

Nemohu říct, že bych v rámci této inscenace trpěl nějakým zásadním zablokováním, k jeho vytvoření a působení tady nebyl ani prostor. A to především proto, že byla má role postavena z větší části na fyzickém jednání, a má náchylnost k zablokování, jak jsem si byl již vědom, se většinou projevuje skrze mluvu. Navíc díky soudružnosti kolektivu, jaký tato inscenace zvlášť vyžadovala, jsem se cítil na scéně velmi bezpečně a příjemně a tak mi nic nebránilo v tom, abych mohl přispět svým dílem do kolektivní tvorby.

Chtěl bych ještě dodat jeden poznatek. Překvapila mě obrazotvornost textu, která mi velmi připomínala obrazotvornost slova v Shakespearových dílech. Tato obrazotvornost dávala prostor čisté scénografii. Na scéně nebyly žádné kulisy. V podstatě jen jakési schody, které ale mohly být zároveň školními lavicemi, parketem nočního klubu, tribunou nebo vyhlídkou.

Zaujalo mě, když jsem po představení mluvil s několika přáteli, kteří mi nezávisle na sobě vypravovali o obrazech, které si vytvořili v hlavě, aniž by tyto obrazy skutečně viděli. Znovu jsem si tak uvědomil, jakou má divadlo sílu sugesce.

8.2. *Povídky z vídeňského lesa*

Čtvrtý a poslední ročník studia na DAMU jsme zahájili tématickou vyjížďkou do Vídně, kde jsme měli pochytit místní atmosféru ke ztvárnění Povídek z Vídeňského lesa od Ödöna von Horvátha. Čas, který jsme měli k nasátí vídeňské atmosféry, jsme patřičně využili. Hledali jsme místa, kterými se Horváth ve své hře inspiroval. Snažili jsme se vystopovat Valériinu trafiku, kabaret, do kterého měli přístup jen chlapci, i zámek ve Wachau, u kterého se Alfréd narodil.

Mám takový dojem, že tento studijní výlet měl především velký vliv na vytvoření velmi pozitivní a tvůrčí atmosféry zkoušení. Byl jsem v tomto představení obsazen do dvou rolí: bezprostředního pana Havlitschka a strhujícího mistra z Ameriky. Obě dvě role pro mě byly velmi přínosné a hrál jsem je s potěšením.

Role Havlitschka mi už od prvního přečtení nějakým způsobem připomínala postavu Borkina z prvního semestru, a to především svou zemitou pudovostí. A tak jsem měl opět možnost vyvolat v sobě to nejzákladnější a dát tomu volný průchod. Musím se přiznat, že hrát takovéto postavy mi přináší určité potěšení. Cítím v nich svobodu projevu, mám dojem, že si mohu skrze ně dovolit daleko víc než prostřednictvím jiných postav. Co se týče Havlíčka, uvědomil jsem si něco zvláštního, čím morbidnější a odpornější Havlíček byl, tím lépe se mi dosahovalo stylizace, která se po nás vyžadovala. Znovu jsem si uvědomil, jak jsou mi takovéto postavy, které jsou založené především na fyzickém jednání a pudech, v určitém směru velmi blízké.

I postava mistra z Ameriky je do určité míry pudová. Ale za jeho pudovostí stojí odlišná kultura a určitý společenský status, který se mistr z Ameriky snažil udržet a kterému by Havlíček nerozuměl. Je také mnohem výřečnější, strhující a okouzlující, ale na druhé straně něco skrývá a je zřejmé, že je nějakým způsobem pokřivený a zkažený. Nic mu ovšem nebrání naplno si užívat toho, že je ve Vídni originální a každý se s ním chce přátelit, protože on přece viděl svět.

Prostřednictvím těchto rolí jsem si mohl vyzkoušet spoustu nových věcí. Poprvé jsem si v DISKu mohl vyzkoušet obsáhlejší dialog a monolog. Pozoroval jsem, jakým způsobem dokážu hlasově toto divadlo obsáhnout. Problém vůbec nebyl v hlasu, ale ve výřečnosti. Musel jsem si zvyknout na větší prostor, než v jakém jsem doposud působil, a přizpůsobit svou jevištní mluvu prostoru DISKu. Paní Szymiková mi v tomto ohledu byla velkou oporou, jako ostatně celé čtyři roky,

a velmi nás podporovala, čehož si nesmírně cením. Navíc obě postavy byly syté a plné ve svém projevu, takže jsem se mohl bezstarostně a plně opřít i v hlase, což mě vnitřně velice posilovalo.

Velmi mi při hledání stylizace pomohl kostým. Havlitschek měl umělá ramena a mister z Ameriky umělé břicho. Vždy, když jsem si kostým oblékl, cítil jsem výraznou tělesnou změnu. Byl to podobný pocit, jako když si herec nasadí masku. Najednou jsem cítil změnu charakteru, a čím déle jsme hráli, tím se tento pocit prohluboval. Měl jsem dojem, že jsem za kostýmem schovaný. Postava mě vedla a já měl dojem, že do tohoto procesu skoro nijak nezasahuji.

Zajímavým aspektem tohoto představení byla také mohutná a na rozdíl od Mastromase komplikovaná scénografie. Kulisy jsme museli sami měnit a přesouvat, což může herce vyhazovat z role a odvádět mezi výstupy jeho pozornost. Nicméně představení v DISKu byla stále součástí výuky a tato okolnost nás svým způsobem učila, jak se rychle přeorientovávat ze situace a postavy na přesouvání kulis a znovu zpět do postavy. I v profesionálním divadle nás takováto okolnost může zastihnout, takže jsem to považoval za dobrou průpravu.

8.3. *Opilí*

Opilí od Vyrypajeva je velmi specifická hra, protože přímo definuje fyzický stav postav, kterým je opilost. Tento stav je ve hře všudypřítomný a prostupuje veškeré jednání na scéně. Bylo pro nás zajímavou výzvou zahrnout tuto okolnost do naší tvorby. S hranou opilostí na jevišti jsme již pracovali v kabaretu v *Povídkách z Vídeňského lesa*, tehdy to však nedosahovalo takového rozsahu jako v *Opilích*.

Opilost měla prostupovat veškeré jednání postav na jevišti. Dá se říct, že jednání postav ve velké míře vycházelo ze stavu opilosti a tak si dovolovaly říkat a dělat to, co by si za střízliva nedovolily. Jejich touhy a nutkání, ale zároveň i obavy, byly zbaveny zábran a ony tak získaly volné pole působnosti. Jejich jednání tudíž získávalo váhu kvůli bezprostřednosti a pravdivosti, které dávaly průchod, ale zároveň ihned tuto závažnost ztrácely, protože byly opodstatněné pomíjivým vlivem opilosti. To ovšem dovolovalo postavám, aby prohlašovaly svoje velké pravdy bez nějakého vyumělkovaného lživého patosu, protože ony přece tomu, co říkají, skutečně věří.

Zkoušení začalo hledáním nějaké formy a stylizace opilosti, která měla následně proniknout do fyzického jednání a vytvořit tak pro nás jakousi výchozí formu. Postupovali jsme tudíž formou ztělesňování. Hledali jsme fyzické znaky opilosti, které by byly pravdivé a dráždily by náš cit. Postupovali jsme tak zvenku dovnitř.

Ze začátku jsme tyto znaky opilosti velmi přeháněli a nechávali jsme se jimi vnitřně pohltit. To samozřejmě začalo výrazně ovlivňovat naši mluvu. Především pro mě osobně byla opilost podvědomě signálem k zapomenutí čtyřletého tréninku hlasového aparátu a technik jevištní mluvy. Bylo mi řečeno, že mi není rozumět, což byl samozřejmě problém. Jestliže mi nebylo dobře rozumět z první řady na učebně, nemohl jsem ani doufat, že někdo něco pochopí z poslední řady v DISKu.

Najít způsob jevištní mluvy, která by byla ovlivněna opilostí, pro mě bylo mnohem obtížnější než najít její fyzickou formu. Potřeboval jsem najít způsob, jakým se mohu prostřednictvím postavy srozumitelně vyjadřovat a zároveň si držet podtón opilosti.

V průběhu zkoušení jsem si uvědomil rozdíl mezi jevištní opilostí a opilostí skutečnou. Zatímco ve skutečnosti nás může stav opilosti pohltit do takové míry, že nám nebude absolutně nic rozumět, jevištní opilost a především opilost, kterou jsme měli ztvárnit v tomto představení, musela stále dovolovat herci přenést sdělení divákovi.

Postupně jsem si začal uvědomovat, že opilost, kterou po nás tato hra vyžaduje, vychází spíše z reakcí v situacích, tělesného nastavení a fyzického jednání, nikoli z dikce. Samozřejmě, do určité míry ovlivňuje i jevištní dikci, ale nejdůležitější je v tomto případě reakce na partnera a vnitřní procesy postavy.

Opilost nakonec vyplývala ze samotných situací. Když sedí Lora, Linda, Gustav a Karl u stolu a opíjejí se, veškeré jejich jednání vychází bezprostředně z opilosti. Vyrypajevův text je napsán a přeložen tak dobře, že projev opilosti v situacích vznikal skoro sám od sebe. Bylo to podobné, jako když jsem si oblékal kostým Havlitschka a mistra z Ameriky, který do určité míry fungoval jako maska. V této inscenaci se mi zdálo, že ten samý efekt vytváří text sám. Cítil jsem, jakoby text byl sám o sobě maskou. I když přiznávám, může to znít podivně.

Situace, k nimž dochází v tomto představení, vyžadují jednání, které je postaveno na bezprostředních rychlých reakcích a velmi dobré partnerské

spolupráci mezi více herci. Cítil jsem, že ve scéně u stolu, kde se děj posouvá velmi rychlým tempem, toto partneření funguje. To ve mně vyvolávalo velkou radost a příznivý herecký prožitek. Zjistil jsem, že nemusím mít strach z textu, který je ve mně někde hluboko zakořeněn.

8.4. *Racek*

Racek byl poslední inscenací, kterou jsme měli završit naše působení v DISKu a zároveň s tím i čtyřleté studium herectví na DAMU. Čechovem jsme kdysi na škole začínali a Čechovem také končíme. Navíc, když přišla zpráva, že hru bude režírovat Ivan Krejčí, trochu nás to zaskočilo, ale byli jsme rádi, že si budeme moci vyzkoušet profesionální vedení.

Vyvstal přede mnou obrovský úkol, a to ztvárnit postavu Trepleva. Přiznám se, že mě tato novina potěšila. Myslím, že jsem za dobu studia urazil dlouhou cestu. Od úplného hereckého diletantství jsem se snažil dopracovat k herecké profesionalitě. Nechám na jiných, aby posoudili, zda se mi to podařilo, či ne. Mohu však s čistým svědomím prohlásit, že sám na sobě cítím obrovský posun. Treplev byl pro mě možností, jak si tento posun dokázat.

Mnoho jsem se naučil a těšil jsem se, až všechny tyto poznatky a zkušenosti budu moci využít ke ztvárnění této role. Samozřejmě jsem také cítil obrovskou zodpovědnost. Věděl jsem, že mám ještě spoustu nešvarů, které zůstaly nedořešené.

Přes počáteční nadšení se ve mně ozvaly staré bloky. Budu pro tuto práci dostačující? Jsem již pro tak velkou roli připraven? Uvědomoval jsem si, že role Trepleva bude postavena především na slově. Nezapomenu text? Budu schopen tuto roli ustát? Na druhou stranu, už jsem měl nějaké zkušenosti s hraním v DISKu. To mi dodalo potřebnou sebedůvěru a začal jsem se tedy koncentrovat pouze na práci.

Věděl jsem, že mám problém pracovat průběžně. Zucco byl toho důkazem. Strávil jsem spoustu času hledáním postavy, ale výslednou formu jsem uchopil až na poslední chvíli. To není přijatelné, když pracujete s dalšími lidmi a ostatní na vás musejí čekat, aby mohli vykonávat svou vlastní práci. Bral jako to tudíž jako výzvu, že budu moci tyto aspekty konfrontovat v poslední herecké tvorbě. Měl jsem na paměti, že jsem stále v procesu hereckého studia a Treplev měl být

postavou, od které jsem se měl ještě mnohému naučit. Zařekl jsem se, že budu pracovat důsledně. Byla to moje povinnost, měl jsem jednu z hlavních rolí.

Velkou výhodou po čtyřech letech studia herectví bylo, že už jsem věděl, jakým způsobem pracuji. Věděl jsem, jaké mám nedostatky a jak s nimi pracovat. Už jsem znal svoje potíže s pozorností a byl jsem si vědom toho, jakým způsobem ji mohu usměrňovat.

Zkoušení s Ivanem Krejčím bylo velmi zajímavé. Poprvé k nám přišel někdo zvenčí a narušil tím naši "sektu". Nebylo nám to však nijak zvlášť nepříjemné. Myslím, že po tolika letech uzavřené práce jsme uvítali pana Krejčího jako závan čerstvého vzduchu a i on sám k nám přistupoval velmi lidsky, což mezi námi pomohlo zbourat prvotní zábrany a mohli jsme tak produktivně pracovat na díle. Navíc jsme měli šanci pracovat s někým, kdo je již v divadelní praxi velká autorita, a mohli jsme takovým způsobem získat spoustu zkušeností.

Práce s profesionálním režisérem však měla svá specifika. Krejčí již *Racka* dříve s úspěchem inscenoval, měl tudíž velmi jasnou představu, jak má naše inscenace vypadat. Tuto představu jsme museli následně naplnit. Do této doby jsme byli zvyklí hledat si formu a tvar inscenace spolu s režisérem. Najednou po nás někdo chtěl přesné vyplňování úkolů. Na jednu stranu pro mě bylo přínosné, že mi někdo zkušenější pomáhá pochopit motivace a záměry postavy. Na druhou stranu jsem také někdy cítil určité omezení tvůrčí svobody a měl jsem pocit, že jenom vyplňuji, místo abych tvořil. Nicméně je také jedním z úkolů herce umět vnitřně naplnit i aranžmá, které je už dané.

Velmi mi v tomto směru znovu pomohl Donnellanův „terč". Snažil jsem se najít si na scéně terče, které pro mě budou lákavé a budou dráždit můj cit, ale zároveň jsem se snažil udržet aranžmá, jež po nás Krejčí vyžadoval. Nemohl jsem tudíž nechat situaci spontánně ovlivnit moje jednání; místo toho jsem musel hledat a vidět terče tak, aby mě vnitřně ovlivňovaly v rámci daného aranžmá.

Druhým specifikem byla samotná komunikace. Za čtyři roky studia na DAMU jsme si na sebe se studenty režie zvykli. Znali jsme navzájem svoje přístupy a způsoby práce. Věděli jsme, jak spolu komunikovat a jak se navzájem obohatit. Trvalo nějakou chvíli, než jsme se s Krejčím pochopili a uvědomili si, co od sebe navzájem chceme.

Uvědomoval jsem si, že abych naplnil aranžmá, které po nás Krejčí vyžadoval, musel jsem pevně uchopit postavu Trepleva a naplnit ji životem. Jinak by se totiž mohlo stát, že bych sklouznul k prostému vyplňování hereckých úkolu, čemuž jsem se samozřejmě chtěl již od začátku vyhnout. Začal jsem tak své hledání Trepleva.

Když jsem se začal s postavou Trepleva seznamovat, začal jsem si všímat jeho silného vnitřního zápalu, který mi byl velmi sympatický. Trepleva ovládají sny a touhy, jimž urputně věří a jimž se poddává. Tato obrovská chuť žít byla pro mě jakýmsi Treplevovým „tónem". Ale součástí tohoto „tónu" byla také potřeba po dotyku. Začal jsem si všímat toho, jakým obrovským nedostatkem lidského kontaktu Treplev trpí. Všímal jsem si, jakým způsobem mluví se svým strýčkem, jak mluví o své matce a jak se chová k Nině. Jeho umělecké ambice byly podle mě také odrazem jeho touhy po lidském kontaktu. Neustálá potřeba hledání a snaha po dosažení něčeho, co se řízením osudu stále více vzdaluje, čím více po tom toužíme, pro mě představovaly velmi zajímavé téma, a velmi pravdivé. Pravdivost charakterů a situací je to, čím jsou Čechovovy hry tak významné. Tím větší blok ovšem může vzniknout ze strachu z nenaplnění takovéto pravdivé postavy.

Abych mohl postavu Trepleva uchopit, snažil jsem se v sobě tento „tón" najít. Treplevův vztah k Nině pro mě představoval hlavní linii, od níž se jeho jednání odvíjelo. Absenci lidského kontaktu se snaží zaplnit nejdříve láskou, když mu to ale nevychází, hledá tento kontakt jinde: nejdříve u své matky a později u široké veřejnosti prostřednictvím svých děl. Tuto prázdnotu se mu však nedaří vyplnit, a když nakonec zemře i poslední naděje, která ho držela při životě, umírá s ní i sám Treplev.

Místo toho, abych tyto pocity hledal primárně v sobě, nechával jsem se ovlivňovat dramatem samotným. Nevymýšlel jsem si aranžmá na základě představ o pocitech postavy, jak jsem to dělal dříve. Vzhledem k tomu, že bylo aranžmá dáno, zvolil jsem jiný postup a začal jsem postavu konfrontovat s hereckými úkoly, které mi byly zadány. Když jsem měl nějaký úkol vyplnit, přemýšlel jsem o něm v rámci postavy. Proč tam jde? Co by tam chtěl? Následně jsem si začal na scéně objevovat terče, které směřovaly mou pozornost v rámci postavy, a začal se mi vyjasňovat i Treplevův charakter a s ním vytanuly i pocity, které mě inscenací provázely.

Již od začátku zkoušení jsem měl velký problém s prvním dějstvím. S Jáchymem, který hrál Sorina, zahajujeme představení. Věděli jsme, že od toho, jak zahájíme, se bude odvíjet tempo a nálada celého představení. To mě poněkud znervózňovalo. Navíc Treplev již v prvním dějství patřičně rozkrývá, kým je. Tudíž velmi záleželo na tom, jak se mi podaří představit na začátku Trepleva divákovi. Od toho se samozřejmě odvíjí, jak bude divák reagovat na Treplevovy pozdější činy. Budou Treplevovi přát úspěch? Nebo ho budou považovat za otravného spratka a bude jim jedno?

První dějství pro mě tedy bylo ze všech dějství nejtěžší zahrát. Cítil jsem vždy nějakou úzkost. Ta úzkost se potom projevovala na mém těle. Pokaždé mi nějakou dobu trvalo, než jsem se na jevišti uvolnil. Měl jsem strach, že zapomenu text. Nebo že začnu blábolit nesmysly, kterým není rozumět. Přiznávám, to už je trochu absurdní představa, ale tento strach následně vnesl do mého těla napětí. Někdy se mi podařilo toto napětí zkrotit a využít a postavě to dodalo patřičný "drive", jindy mě to trochu semlelo a donutilo rychle a zautomatizovaně prolétnout textem. Snažil jsem se hnát děj rychle kupředu, abych se už už se dostal do dalších dějství, kde jsem se cítil daleko jistější. Musel jsem se vědomě zpomalovat. Nedůvěřoval jsem vlastnímu tělu a mysli. Bál jsem se, že mě může kdykoliv zradit. Zároveň jsem se však nechtěl kontrolovat.

Moji práci na roli Trepleva ovlivnil mimo jiné incident, k němuž došlo při jedné z repríz Opilých. Měl jsem výpadek textu. Bylo to ve scéně, kde Karl mluví o bohu před Lawrencem a Magdou. Karl začne o tom, jak skrze něj promlouvá bůh. Začíná pomalu stupňovat. Magda ho povzbuzuje. Obrátím se k nebi, a bum, prázdno. Podařilo se mi absolutně se na moment psychicky vyprázdnit. To je asi něco, čeho se bojí tak trochu každý herec, klasické okno, a mě se to podařilo. Následné uvědomění si, k čemu došlo, mi vlilo do žil velkou dávku adrenalinu, začal jsem pociťovat zoufalství a úzkost, chtěl jsem se chytit nějakého slova a pokračovat, ale všechna slova se zdála být pryč. Neměl jsem se čeho chytit, až konečně moji kolegové situaci jakýmsi způsobem zachránili.

Začal jsem pociťovat velký stud, a i když mi po představení nikdo nic nevyčítal a všichni to s humorem přešli, ten stud ve mně zůstal a znovu vyvolal nedůvěru v mou paměť a mluvu. Při každé další repríze jsem si musel opakovat text znovu a znovu, první před výstupem, poté dokonce v průběhu situace, a nakonec těsně před tím, než jsem onu repliku měl pronést a i tak jsem svému hlasu a mluvě

nedůvěřoval a s tímto pocitem nedůvěry jsem hrál. Tento blok se začal přenášet do ostatních představení a velkou mírou ohrožovat mou tvorbu.

Bál jsem se, že se toto zablokování a kontrola přenese i na Trepleva, a tak jsem si vytvořil před každým představením jakýsi "rituál". Vždy jsem přišel na představení asi o půl hodiny až o hodinu před všemi ostatními. Scéna už byla postavená a já jsem si v ní procházel svoje části do nejmenších mikrodetailů. Dá se říct, že jsem hrál jedno představení pro sebe a druhé pro diváky. Dodávalo mi to v *Rackovi* určitou míru jistoty, ale zároveň jsem tím jakoby o něco přicházel. Chápejte, že jsem si skutečně procházel celé představení, detail po detailu. Dokonce jsem hrál i s imaginárními replikami mých partnerů, kteří tam ještě nebyli. V hlavě jsem si jejich repliky přehrával. To už je samo o sobě přece důkaz dobré paměti. Moje paměť se však, jak se zdá, vždy zablokovala z přemíry stresu a stres byl vyvolán tím, že jsem se bál, že něco zapomenu. To je jak začarovaný kruh, ze kterého není cesty ven.

Řešení tohoto problému, jak jsem se z dřívějška poučil, spočívalo vždy v terči. Čím více jsem se věnoval terči a směřoval k němu svou pozornost, tím méně mozkové kapacity mi zbylo pro strach a přemýšlení nad mými nedostatky. Je zajímavé, jaké výhody poskytuje omezená lidská kapacita mozku.

Neustále mě však ovlivňovala počáteční nervozita a tělesné napětí, které mě nutily rychle přecházet z jednoho terče ke druhému. Myslím, že na prvních reprízách *Racka* Treplev působil trochu jako neurotik. Sice to také může být určité pojetí postavy, ale rozhodně to nebyl tak úplně můj záměr.

Ve druhém dějství byla určitá míra vnitřního napětí žádaná. Treplev zastřelil Racka a přichází konfrontovat Ninu, která už je zamilovaná do někoho jiného, což Trepleva užírá. Začíná dělat hlouposti a Ninu vystraší. Docela dobře se mi dařilo v této scéně využít přepětí z předchozího dějství a směřovat jej tam, kam jsem potřeboval. To ve mně vyvolávalo určitý pocit jistoty, který mi pomohl ve třetím dějství.

Scéna s matkou pro mě byla snad nejmilejší scénou, kterou jsem v *Rackovi* hrál. Vždy jsem se na tuto scénu těšil a určitá míra hereckého uvolnění, kterou jsem vždy nabyl z předchozího dějství, mi dopomohla vyvolat onu něhu, jež Trepleva prostupuje, když mu matka na chvíli věnuje pozornost a zavazuje mu rány na hlavě. Treplev se tak může oddat představám, které o své matce měl, když byl

ještě dítě. Následně ji však také konfrontuje, objevuje se vzepětí energie a stará bolest, která se však rázem přemění ve smíření a fragment upřímného pochopení a lásky, který si Treplev vždy přál pocítit, který však vydrží jen do příchodu Trigorina.

Poslední dějství se odehrává o dva roky později a prostupuje jej daleko umírněnější a ponuřejší nálada. Treplev už nepřekypuje mladickou energií jako kdysi, naopak je zmožen určitým zklamáním ze života. Není šťastný, ale věnuje se práci a je jakýmsi způsobem smířen s tím, jak věci jsou. Jako herec jsem už v této části necítil takovou nervozitu, jakou jsem cítil na začátku představení, a tak jsem se mohl této náladě úplně oddat a vnitřně s ní splynout.

Míval jsem často problém s částí, ve které Treplev hodnotí své psaní. Měl jsem pocit, že je vyumělkovaná, a ne vždy jsem jí věřil. „Sám jsem toho namluvil o nových formách a teď cítím, že už pomalu sklouzávám k rutině."[15] Ironií je, že jsem v této části mnohdy cítil přesně to, co Treplev říká, ale nebylo to v postavě. Dlouho mi trvalo, než jsem si k tomuto monologu vytvořil vztah a než se pro mě stal pravdivým.

Poslední příchod Niny vyvolá v Treplevovi znovu zápal energie. Je pro něj vysvobozením z jeho chmur stejně tak, jako byl často pro mě vysvobozením ze lži, které jsem se dopouštěl v předchozím monologu. Poslední naděje, stačilo by slovo a obě dvě tyto duše by zvrátily nepřízeň osudu a mohly by dožít svůj život "navěky šťastni". K tomu však nedojde a Treplev zůstává znovu opuštěn a zničen. Nemohl jsem jinak, než se v tomto okamžiku skutečně nechat pohltit naprostým zklamáním. Všeprostupující úzkost a chlad vždy podnítili můj cit. Tak jako pro mě byl předchozí monolog lží, Treplevovo zklamání z opuštění Ninou pro mě bylo vždy pravdou.

Za dobu, kterou jsem mohl strávit s Treplevem, jsem si k této postavě vytvořil vnitřní pouto. Možná nejsilnější, které jsem si kdy s nějakou postavou vybudoval. Stále mě však trápila nervozita a napětí, ke kterému docházelo vždy před začátkem představení a které zásadně ovlivňovalo první dějství a tím pádem i do určité míry celé představení. Nemohl jsem se také zbavit onoho důkladného způsobu přípravy, který jsem si nějak ritualizoval a o kterém jsem věděl, že jeho důslednost ovlivňuje určitým způsobem večerní představení. Měl jsem dokonce

[15] Čechov, A. P., přk. Suchařípa, L. (2015). *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. Praha: Artur, str. 59

dojem, že ta důkladnost přípravy jenom posiluje moji nervozitu, ale byl jsem na tom závislý a nedokázal jsem si pomoct. Nedokázal jsem tuto "rozcvičku" jen tak vypustit, a když jsem ji neudělal naplno, jak jsem byl zvyklý, taky jsem se cítil nesvůj.

Někdy však přijde řešení našich problémů znenadání a je provázeno určitým šokem. Jednou v neděli jsem se procházel na Černém mostě, když mi vzápětí zazvonil telefon. Produkce DISKu: „Kde jsi? Za hodinu hrajete *Racka*!". Nemusím snad ani popisovat, jaká se mě zmocnila panika. Nikdy jsem nezmeškal svoje vlastní představení. Vyběhl jsem tedy na metro, ve kterém jsem si ještě rychle připomínal text. Doběhl jsem na poslední chvíli k zadnímu vchodu do školy, kde už na mě čekal kostým. Jenom jsem se převlékl a hned mě „vyšoupli" na scénu.

Nervové vypětí, které mě postihlo těsně před představením, mě také paradoxně pomohlo se uvolnit. Najednou jsem v první scéně necítil přepětí ani nervozitu. Věnoval jsem svou pozornost terčům a mohl jsem svobodně v postavě jednat. Cítil jsem se uvolněně, ale zároveň nabuzeně a energicky. Najednou se všechno dařilo a cítil jsem, že scénou proplouvám přesně v tom temporytmu, o který jsem se tak dlouho usilovně snažil. Myslím si a není to jen můj názor, že se jednalo o nejlepší reprízu *Racka*, kterou se nám podařilo zahrát.

Pro mě tato zkušenost samozřejmě hrála velkou roli i v příštích reprízách a také v reprízách ostatních inscenací. Získal jsem potřebnou sebedůvěru. Uvědomil jsem si, že už nepotřebuji tak důslednou přípravu, jakou jsem před představením prováděl. Omezil jsem ji na základní připomenutí si textu a situací a na rozmluvení se a přestal jsem se zbytečně stresovat. Najednou jsem začal mít větší potěšení ze hry a začal jsem se cítit svobodnější v tom, co dělám.

Neříkám, že se od té doby vše dobře dařilo a už jsem neměl nikdy žádné problémy. Uvědomil jsem si však něco velmi zásadního. Nesmím se bát chybovat. Čím víc se bojíme chybovat, tím větší moc dáváme případnému strachu a zablokování a tím víc chyb nakonec skutečně uděláme. Je mi jasné, že se asi nikdy úplně nezbavím všech svých psychosomatických bloků, ale velký pokrok vidím především v tom, že jsem si jich vědom a dokázal jsem si i najít způsob, jakým jejich působení ovlivňovat a omezovat. Ne vždy jsem se však v této práci zabýval pouze psychosomatickým zablokování. Myslím si, že i nekvalitní způsob práce, na který jsme si bezděčně navykli, může podstatně ovlivňovat naši tvorbu

a časem vytvářet zablokování, nebo dokonce i hůř, může vyvolat nemoc, jak se mi možná stalo v případě Roberta Zucca.

Velký vliv má samozřejmě i sociální aspekt. Jenom příjemná a tvůrčí atmosféra dokáže vyvolat tvůrčí stav a dává vzniknout přirozenému tvůrčímu procesu. Ne vždy však máme možnost v takových podmínkách pracovat. V takovou chvíli je to otázka naší profesionality, jakým způsobem se necháme nepříznivými vlivy ovlivnit a jestli dokážeme naši přirozenou vztahovačnost umírnit. Také si v tomto ohledu myslím, že je povinností každého herce, aby k práci přistupoval s nadšením a napomáhal tak tvůrčí atmosféru vytvářet. Je to přece jenom kolektivní práce a úspěch jedince závisí na úspěchu všech. Jestli to je nebo není zavedená divadelní praxe, to už je jiná věc.

Do doby před začátkem studia jsem neměl možnost pracovat v kolektivu, takže to pro mě bylo vše nové a teprve jsem se to učil. Musel jsem se naučit věřit ostatním a respektovat jiné individuality. Dnes můžu upřímně říct, že neexistuje lepší pracovní prostředí než zdravý a silný kolektiv. Paní Hlaváčová nám na začátku našeho studia řekla jedu velmi důležitou pravdu: „Buďte pokorní". Jak výstižná je tato pravda ve světě divadla! Myslím, že kolektiv lidí, kteří k sobě cítí vzájemnou pokoru a úctu, se může nazývat skutečně šťastným kolektivem.

Závěr

Zucco: Nesmí se hledat, jak proniknout zdmi, protože za zdmi jsou zas další zdi, pořád je to vězení. Musí se utíkat po střechách, k slunci. Mezi slunce a zem nikdy žádnou zeď nepostaví.[16]

Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*

Zuccovu repliku vnímám jako přesnou metaforu tématu, kterému jsem se ve své práci věnoval. Zmínil jsem se o příčinách, které mohou mít vliv na vznik psychosomatických bloků. I když je zapotřebí se těmto příčinám věnovat, snaha o vyřešení nebo zdokonalení jednotlivých prvků nikdy nevyřeší celkový problém tvůrčího zablokování. Musíme směřovat výš a hledat jevištní pravdu a víru, které jsou krom jiného i ukazatelem cesty, již je třeba následovat. Jenom tak lze dojít ke svobodě projevu na jevišti.

Psychotechniké systémy napomáhají herci znovu získat důvěru v sebe a své herecké předpoklady. Tyto techniky však vyžadují, aby je herec používal s porozuměním. Ve své tvorbě by se neměl vzdát své vlastní přirozenosti, protože přirozenost je jedním ze základů pravdivé scénické existence. Uvědomil jsem si, že musím využít své vlastní přirozenosti v kombinaci s psychotechnikou. Žádná technika totiž nebude dostatečně nápomocná, pokud tvůrce nedokáže přijmout sám sebe.

Umělecká tvorba nemá definované objektivní mantinely, ve kterých může vznikat. Tyto mantinely si určuje a definuje umělec sám, podle svých vlastních schopností, dovedností a záměrů. Jelikož jsou umělecké profese hodnoceny a kritizovány širokou veřejností, strach z chyby bývá větší a ničivější, než u jakékoliv jiné profese. Nebylo pro mě vždy jednoduché přijmout kritiku. Naučit se přijmout a využít své chyby, učit se z nich a mít radost z jejich překonávání je však jednou z nejdůležitějších dovedností, které by se měl herec naučit.

Myslím si, že když se tvůrce více zaměří na svůj vztah k chybám, přestane je vnímat, jako něco stálého a definitivního, ale naopak jako něco, co je přirozené a co potřebuje ke svému vývoji. Jestliže přestane tyto chyby ze strachu ignorovat a přehlížet, ale naopak je začne vnímat a pracovat s nimi, začne vnímat stejným

[16] Koltès, B. (2006). *Hry*. Praha: Divadelní ústav, str. 230

způsobem případnou negativní kritiku. Bude kritiku přijímat jako prostředek poznání sebe samého, který mu pomáhá v dalším vývoji.

Zablokování vzniká, když jsou naše představy a očekávání větší, než naše důvěra v sebe samé. Teprve když jsem si uvědomil a přijal svou vlastní lidskou nedokonalost a začal jsem na ni pohlížet jako na výzvu a ne jako na nepřekonatelnou překážku, tak teprve tehdy jsem začal cítit skutečný přirozený tvůrčí stav. Ten dokázal povzbudit podvědomí, které se tak mohlo stát spolutvůrcem díla, bok po boku s vědomím.

Je přirozené mít strach. Je to důkaz toho, jak moc si vážíme svého života a odkazu, který za sebou zanecháváme. Není však správné a logické nechat se strachem ovládnout, přestat plně žít a tvořit. Potenciál našeho života a tvorby je přímo úměrný schopnosti přijmout své chyby a porozumět jim. Teprve přijetím svých chyb a nedokonalostí přijímáme své podvědomí a stáváme se úplnými a snad i šťastnými.

Použitá literatura

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. V nakladatelství Artur vydání druhé. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. Praha: Artur, 2015. D (Artur). ISBN 978-80-7483-043-3.

DONNELLAN, D. (2013). *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books.

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

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Hry*. V Praze: Divadelní ústav, 2006. Divadelní hry (Divadelní ústav (Praha, Česko)). ISBN 80-7008-206-2.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

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

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