

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

KATEDRA ČINOHERNÍHO DIVADLA

OBOR HERECTVÍ

DAMU

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC A STRACH

Vít Roleček

Vedoucí práce: PhDr. Štěpán Otčenášek

Oponent práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Datum obhajoby: 19. září 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE

ACTING PROGRAMME

DAMU

MASTER'S THESIS

ACTOR AND HIS FEAR

Vít Roleček

Leader: PhDr. Štěpán Otčenášek

Opponent: doc. MgA. Eva Salzmánová

Date of defence: 19. září 2016

Allotted academic title: MgA.

Prague, 2016

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Herec a strach“ vypracoval zcela samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 18.8.2016

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 jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci pojmenovávám původy a projevy strachu v herecké profesi. Vycházím přitom ze svých dosavadních jevištních zkušeností před a při studiu činoherního herectví na divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze a také ze svých prvních zkušeností v profesionálních souborech v kamenných divadlech po České republice. Má práce je podložena odbornou literaturou, se kterou jsem se seznámil v rámci výuky na akademii a je inspirována rozhovory a konzultacemi s lidmi pohybujícími se v uměleckém prostředí. Ve své práci reflektuji své psychické pochody, stavy a bloky nejen při jevištní tvorbě, ale i ve svém osobním životě. Domnívám se, že strach může herce ovládat a způsobovat jeho mylné herecké jednání, proto jsem se rozhodl pro volbu tohoto tématu.

ABSTRACT

In my master thesis, I am trying to name the origins and signals of an actor's fear. I have come from my own existing stage experiences previously and whilst studying classical acting at the Dramatic Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague, and also from my first experiences with differing professional groups from theatres from around the Czech Republic. My thesis is supported by professional literature, with which one I have read during my studies at the Academy, and it is inspired by talks and by consultation with people who are active in an artistic field. In my work I reflect my mental processes, states and blocks, not only during stage creations, but also in my personal life. I think that a fear can rule an actor and cause stage fright. This is why I have decided to choose this subject for my thesis.

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování především patří panu PhDr. Štěpánu Otčenáškoví za vedení mé diplomové práce. Za inspirující rozhovory a přínosné konzultace k tématu děkuji pedagožce docentce Zuzaně Sílové, herečce MgA. Lucii Žáčkové, herečce MgA. Martině Longinové, scénografu MgA. Martinu Chocholouškovi, dramaturgyni MgA. Marii Novákové, spolužačce Evě Hacurové a BcA. Kristýně Kosové, filozofu Aleši Rolečkovi, rodilým mluvčím Marku a Lindě Bradshawovým.

Úvod	8
Strach a hra	10
Strach a tělo	14
Strach a hlas a text	18
Strach a Disk	22
Strach a profesionální divadlo	29
Strach a film	34
Závěr	37
Použité literární zdroje	40
Přílohy	41

Téma strachu u herců je silné a široké. Nacházím v něm mnohé kořeny různých nešvarů, komplexů, zkratk a nedorozumění v divadelním, filmovém i každodenním životě. Zajímá mě, co všechno je s námi herci obyčejná bázeň schopna udělat. Ve své diplomové práci se budu zabývat příčinami strachu v herecké profesi a při jejím studiu. Nemám ambici, aby má práce dospěla k nějakému novému objevu v chápání vlivu strachu na lidskou psychiku. Chci se spíše zamyslet nad tím, kdy a jakou roli přehnaná ostražitost hrála během mého studia na DAMU, a to nejen na katedře činoherního divadla, ale i při navštěvování katedry autorské tvorby a pedagogiky u profesora Ivana Vyskočila. Tedy lehce zrekapitulovat svůj život a “pobyt” na škole a podívat se, jak se ke strachu staví starší zkušenější kolegové herci.

Chci nalézt fenomén strachu, který nás ovládá, poněvadž se domnívám, že když to, čeho se bojím, vyzvu na souboj, můžu s tím něco udělat a změnit své směřování. Domnívám se také, že už pouhou artikulací toho, čeho se bojím, co mi nahání hrůzu a co mě blokuje, se zmenší propast mezi břehy pohody a děsu.

Pouštím se do tohoto školou zadaného úkolu nejen proto, aby vznikla diplomová práce, ale především proto abych se zamyslel, co uplynulé roky pro mě znamenaly. Budu reflektovat vlastní zkušenosti a konfrontovat je s názory a poznatky jiných autorů.

Rozhodl jsem se rozebírat hercův strach z hlediska hlasu, těla, psychiky, lidské hry, v odvětví divadelním, filmovém, přičemž čerpám z vlastních zkušeností studenta herectví a z mých prvních profesionálních zkušeností. Již předem musím poznamenat, že se možná budu opakovat, avšak například psychosomatická odvětví psyché-fysis a hlas jsou natolik propojená a zrcadlí se v sobě, že jedno bez druhého nedává smysl. Vycházím z literatury, kterou mi doporučili pedagogové a studenti i jiných kateder a fakult akademie.

Má práce je napsána vzhledem k tématu bez členění na praktickou, teoretickou a metodickou část. Teoretické úvahy se snažím vždy spojit s konkrétním probíraným tématem.

Mé motto:

Strach vzniká jenom u nás v hlavě, je to důkaz bohatosti naší
fantazie a obrazotvornosti.

Když jsem se rozhodoval kým začít, kdo nejlépe, jednoduše a základně vystihl pojmenování strachu, sáhnul jsem po jednom z nejstarších - Aristotelovi: *„Bojíme se toho, co jest strašné, tím pak jsou, prostě řečeno, zla; proto také bázeň bývá vymezována jako očekávání zla. Bojíme se tedy všeho zlého, na příklad hanby, chudoby, nemoci, opuštěnosti, smrti, ale přece se zdá, že člověk není statečný vzhledem k tomu všemu; báti se totiž něčeho jest i slušné i krásné, nebáti se jest ošklivé, například hanby; kdo se té bojí, jest dobrý a má stud, kdo se jí nebojí, jest beze studu. Netřeba se pak báti chudoby ani nemoci ani vůbec něčeho, co není ze špatnosti nebo vlastní vinou.“* (Etika, str. 59) Je to samozřejmě široce obecné pojmenování strachu, nicméně v jádru pravdivé a aplikovatelné i v herectví.

Rád bych se v této kapitole věnoval hře, tedy lépe řečeno obavě dospělého člověka potažmo herce, profesionála z obyčejné hry a hravosti, která je podle mého názoru v divadle nezbytná. Vycházím z četby Finkova textu Oáza štěstí.

Samotná hra je velmi důležitým aspektem našeho života, bohužel je v dnešním světě u dospělých jedinců velmi opomíjena a není jí přisuzována taková důležitost, jakou doopravdy nese. V průběhů staletí neměla hra lepší podmínky pro svou existenci než v dnešní společnosti. Máme hřiště, máme hračky, máme možnosti, avšak neuvědomujeme si dostatečně samotnou podstatu hry, nechceme jí porozumět.

Finkem byla hra shledána jako důvěrná a běžná věc z našich životů, kterou všichni velmi dobře známe. Nejvíce si ji můžeme pamatovat z dětství. (I já při čtení textu jsem se často v myšlenkách vracel ke svým prázdninám u babiček

a uvědomoval si, jak bezelstně jsem si hrával.) Následuje otázka: Hraje si jen člověk nebo i zvíře? Je zřejmé, že si zvířata hrají, avšak do jaké míry je to vědomá činnost a od kdy je to již jejich přirozené uvolněné chování. Tuhle spontaneitu hraní by člověk mohl zvířatům závidět, na druhou stranu to, že my o hře víme a žijeme v ní, neposouvá nás to do ještě vyšší dimenze světa? Nejlépe a nejznáměji si hrají, jak jsem již zmínil, děti. A tak tedy hra bývá považována za okrajový fenomén života. Funkce hry je pak dospělým chápána jako chvilkové uvolnění, příležitostná „přestávka“ v dennodenním režimu či krácení času. Jako opačný pól stresu, napětí a hektického způsobu života. A navíc dospělí říkají, že si nemají kdy hrát. Nechtějí si nalézt čas a prostor pro hru. Mají strach z toho, co by tomu řekli ostatní. Přitom by jim to velmi pomohlo například i při produktivitě v práci, k očistění jejich duše a kreativity.

Hra obsahuje veškeré aspekty lidského života, není jen zábavou a potěchou, je v ní i rutina, zaměstnání, tragédie, smrt. Hra nás připravuje k žití, pomocí ní si zkusíme různé životy, různé situace a jevy. Nemusíme se bát dopadu reality. Při hře musíme být otevření a nehledat cíle. Samotná hra nemá úkol ani cíl. Ovšem má smysl, tak jako my máme smysl existence, a tím se naše hra liší od hry zvířat a rostlin. Snažíme se nějakým způsobem uchopit interpretaci světa, hledáme konečný cíl, jenže konečný cíl je pouze smrt. Ve hře si můžeme dovolit cokoli a právě to nám napomáhá si uvědomit, že následně v důležitých otázkách bytí a hraní nám nepomůže žádná vyšší moc, ale pomůžeme si sami. Tak jako ve hře vyšší mocí jsme my. Důležité také je, že hra je teď a tady. Neexistují v ní časové hodnoty ani reálná konkrétnost místa. (Při vzpomínkách na sebe ve hře, ať už dětské či v improvizacích, si uvědomuji, jak nesmírně dlouho mi daná hra vydržela a co vše jsem v ní stihnul. Byl jsem hrou unesen.) A tehdy pocítíme světlejší, lehčí možnost existence, bez tlaku a spěchu. Záhubný je moment cíle a účelnost hry.

Při hře se člověk uchvacuje rozkoší, nadchne se pro smyšlené dimenze. Ví, že nic není reálné a tak se do role opravu ponoří a zplna si ji vyzkouší. Důležitý

je smysl hry, aby hrou nebylo pouhé hraní si s tukaním prstů o stůl. Pohyb musí být provázán s myslí. Hraní je jízda na volný styl. Můžeme jet sami či v páru nebo ve skupince, pravidla se dají měnit během a forma je čistě na aktuálním pocíťovaném smyslu. Můžeme mít i hračku. Hračka sama nese velkou roli. Daný předmět vůbec nemusí mít podobu věci v naší hře, naše fantazie nám pomůže a předmět k tomuto účelu dotvoří, to bravurně zvládají děti. Hra je naším experimentem a my si v něm zkusíme náš opravdový svět. Výhodou ještě je, že my nemusíme být přímo účastni celého dění a schováme se za roli, tím pádem jsme poté schopni reflektovat jednání oné role. Proč o hře nepřemýšlet? Charakter hry je prvoplánově jednoduchý, avšak začneme-li o něm přemýšlet a konstruovat ho, zamotáváme se do spletité sítě naší fantazie, hra se nám tedy stává problematičtější a záhadnější. Přitom hra je volnost a lehkost, nemá kategorie, jsme v ní absolutně svobodní a odbourává strach, protože na něj není čas.

Pro hru tak důležité a jednoduché zdání a představa nejsou jako ve skutečnosti tak banální. Fink zdání přirovnává k bytí. Myšlení ve hře vede hloub a hloub. Celá konstrukce hry je pouze opřena o tvorbu, o fantazii, o naše duševní schopnosti. Ve hře pozvedáme určité hodnoty běžného světa mnohem výše a to do důležitějších vrstev. Ve hrách se často ukazují elementy úprku momentálního věku (většina se stále na něco těší do budoucna a chce být už starší a větší, ovšem neuvědomují si, co je teď. Tento jev hry je dle mého zdání u každého člověka a proto mi nikdo nemůže tvrdit: „Ale já si přece už nehraju, jsem dospělý!“). Hraní zobrazuje skutečné chování, není to faleš, je zrcadlem. A odtud plyne tendence určit ze hry smysl bytí, protože hra je určitý zveličený, zrychlený/zpomalený, rozkreslený a rozpracovaný vzorec světa, symbolicky ho reprezentuje. Tedy díky hraní bychom se mohli posouvat až k nadlidským dimenzím a být schopni se hrou dotknout podstaty světa. Díky těmto možnostem bychom konečně mohli lépe dospět ke své vlastní podstatě, tak nezbytné pro následný jevištní život.

Hra pro nás tedy symbolizuje onu Oázu štěstí, ve které se člověk nemusí bát ničeho a hlavně ani sebe.

Tolik pro mě základní otázka herectví pocházející z dětské hry nepočítající se strachem.

Fysis nám o momentálním rozpoložení a náladě člověka mnoho napoví. Každý člověk má svůj soubor pohybů, svých gest. Jsou mu naprosto přirozené, pouze situace je určitým směrem posouvá a deformuje. V okamžiku, kdy se herce zmocní strach třeba při zkoušce, jeho tělo jako by náhle nebylo jeho tělem, nýbrž pouze svázaným uzlíkem neschopným jediného přirozeného pohybu, dokonce i obyčejná chůze může být náhlým problémem.

U těla existuje zaručeně jeden jednoduchý lék, jak jej očistit. Začít pozorovat dech, to je jediný přirozený proces v těle, který se nezastaví a má rytmus. Samozřejmě, strach dech ovlivní, může být zrychlený, mělký, přerušovaný, ovšem tím, že na něho převedeme pozornost se uklidní a prohloubí. Můžeme zde sledovat stejný princip, jako když se lidem v hysterickém záchvatu přikládá k ústům pytlík a oni do něho dýchají.

Ovšem strach dokáže tělo nastavit do velmi funkčního modemu. Dobře to věděl docent Martin Pacek. Jeho postoj při hodinách tréninku byl lehce neosobní a příkrý. Častoval nás všelijakými pojmenováními hraničícími s nadávkami. Dovolím si citovat, často jsme byli: „pytle sraček“ či „kyselé píči“. Toto arogantní jednání vzbuzovalo směsici strachu, rozhořčení, ale i snahu ukázat, že na to máme a že se nedáme. Takový přístup následně člověka vybíchoval k mnohem většímu výkonu a výdrž, protože bič ponížení, létal těsně nad hlavami.

Rád bych zde připomenul Packovu neoblomnost v pozdních příchodech. Stačila minuta po začátku hodiny a opozdilec si již nezacvičil. Což skvěle fungovalo a drželo morálku hodiny a autoritu pedagoga. Opačnou zkušenost mám u některých jiných pedagogů, kteří nechávali pozdě přichozí studenty,

třeba i o půl hodiny, účastnit se tréninku. Chuť a vybičování celkové nálady kolektivu se postupně vytratily.

Stojí za to připomenout i druhou stranu mince Packova odstupu a zastrašování. Byl jsem často v křeči, ještě k tomu znásobené mou extrémní snaživostí a strachem z toho, že udělám něco špatně anebo ne na sto dvacet procent. Měl jsem již přece za sebou studium na KATaPu, kde jsem pohybovou přípravou procházel. Často jsem byl tvrdý, trvalo mi se v některých pohybech uvolnit. Doslova jsem šílel a ztrácel schopnost racionálně uvažovat v okamžicích, kdy se na diagonále ukazovala nová kroková variace. Trpěl jsem panickou hrůzou, že se ji nestihnu naučit, chtěl jsem vše ovládat okamžitě a dokonale a odmítal jsem přijmout fázi učení a procesu cesty. K tomu strach z toho, že by to někdo z mých spolužáků mohl umět rychleji a dokonaleji. Měl jsem pocit, že je ohrožené mé vlastní já, že v ten okamžik upadnu v nemilost všech a následně mě vyhodí. Když se na to dívám dnes, je to nesmyslná spirála myšlenek vybudovaná jen mnou samým, poněvadž můj strach podporoval bohužel i mou planou snahu. Velký zlom pro mne nastal v banální Packově větě na jednom tréninku při trénování točení po kruhu: „Ty do toho dáváš strašně moc energie, flákej se! Ty seš stejnej, jak já.“ Konečně jsem měl pocit, že mě někdo vidí, moje psychika se odblokovala. Následně už šlo všechno na jeho hodinách s ohromnou lehkostí.

Eva Kröschlová ve své knížce *Ladění* píše: „*Vědeckými výzkumy je také podložena praxe vycházet v tělesné výchově z celkového uvolnění psychiky a svalstva. Tělesný cit je vázán na svaly v relaxovaném stavu, na fázi protažení a odpočinku.* (Glaser) *Uvolněný, protažený sval má větší význam tam, kde se jedná o smysluplnost, životnost a výrazovost než sval napjatý, stažený.*“ (Kröschlová, str. 73)

Připravené tělo je v divadle nezbytnost. Pro herce není výhodné, aby měl ve svém těle překážku. Jeho tělo by mělo být schopno maximálního rozsahu pohybů a pro svou postavu vybrat ty nejhodnější, když budu volně parafrázovat

Declana Donellana. Zásadní pro něho je prostor a pozice zaujímaná v něm, herec by měl odhalit hranice a příležitosti, jaké mu dané místo, potažmo jeviště, potažmo scénografie skýtá, a neměl by se bát to ve fázi zkoušení řádně prověřit. V Donnellanově knize Herec a cíl je zaznamenáno, že prostor si herce vždy najde, i když herec o něm neví, a že je s hercem v neustálém konfliktu. Stačí se tedy rozhlédnout a řádně uvidět, strach z toho, že neví, co bude na jevišti dělat, zmizí. Vždyť i v úplně prázdném prostoru je tolik věcí, co provokují, třeba ono prázdno samo.

Tělesné vědomí sama sebe. K tomuto účelu fungují východní pohybové filosofie jóga, thai-či, či-kung, feldenkrasova metoda... Poštěstilo se mi a mohl jsem si vyzkoušet a po dobu studia se věnovat různým těmto směrům. Zprvu jsem byl dost zmatený a přistupoval jsem k nim s evropskou snahou o pochopení a o jasný logický rozbor. Po několika letech jsem se však naučil nechat pochody v těle plynout a užívat si je. Kombinovat si je dle aktuální potřeby, nebýt fanatickým vyznavačem pouze jednoho směru, být otevřený různým cestám, protože všechny vedou ke stejné metě – otevřenému tělu, jež je poté funkční i na jevišti (viz výše citovaná Kröschlová).

Ještě jeden specifický pohybový strach bych chtěl zmínit. Je to ten, když lektor akrobacie Petr Pachtl poprvé řekne: „Teď se rozeběhni a skoč!“ A já jsem takhle stál před dírou na doskoky salt, na kraji splavu divoké řeky na Vltavě, nebo jen na rovné neodpružené zemi při skákání přemetů. Je to ten strach pramenící z pudu sebezáchovy. A nelze proti němu učinit nic jiného, než jej překonat. Věřit svému tělu, že má pohyb zautomatizovaný a nenechat strach tělo ovládnout, poněvadž tohle už jsou extrémní situace a zaváhání může mít fatální důsledky.

Dle mého pozorování se na těle tedy strach pouze projevuje, z těla nevzniká. Jeho zrod je v psychice a v nedostatečné důvěře ve vlastní nejen

fyzické schopnosti. Tělo vystrašeného herce na jevišti se velmi snadno pozná, většinou jde o nějaký spasmus, stažení, či izolaci, nevědomosti a neovladatelnosti části těla. Divák toto zrcadlově cítí i na svém těle, ovšem neví přesně odkud taková nepohoda tryská, ví jen, že něco není v pořádku, což přejde jednoduše řečeno v nelibost hercova výkonu.

Vystrašené tělo následně ovlivňuje i další herecké vyjadřovací prostředky, jako je například hlas - o něm v další kapitole.

Začnu citací z knihy Louise Jouveta *Nepřevtělený herec*: „*Herec musí najít fyzický stav, aby mohl říci repliku.*“ Stav našeho těla se přímo odráží na našem hlase. Dobré nastavení těla umožní herci volný dechový sloupec a tím pádem přirozený hlasový projev. Veškerá nepohoda, nesrovnalost duševního stavu se nejdříve a nejrychleji projevuje na hlase. Hlasivky, sval jemný a citlivý, dokáží okamžitě reflektovat vnitřní rozpoložení. Proto je hlas/zvuk nejsignifikantnějším poznávacím znakem hercova strachu. (Uvažuji-li v mezích herectví divadla vycházejícího z kontextu vývoje západní kultury.) Příznaky mohou být různé. Například u mě samotného to bývá skok o tři tony výš v mluvním projevu a někdy se dokonce stane z mého plného sytého basbarytonu jakýsi křečovitý neposlouchatelný tenor.

Rozeberu-li si, čím je tento jev zapříčiněn, bývá to většinou strach z neznámého prostředí. Zmocní se mě neodůvodnitelná potřeba být hodný a milý, a z toho důvodu nasadím mluvní polohu výše. Ani nemohu říct, že by mi v ní bylo nějak příjemně. Stáhne se mi hrdlo a nemohu se dostat níž, uvolnit se, opřít se, uvěřit tomu, co říkám. Když jsem si tohoto jevu všimnul, snažil jsem se uměle svůj hlas tlačit níž. Tím docházelo k hlasové křeči a tlaku na hrtan, či - což bývalo velmi zábavné - k hyperkorektní výslovnosti. Zmocnil se mě pocit a ten mě vlácel. Postupem času jsem s tímto jevem začal pracovat. Lépe řečeno, naskytla se mi možnost na škole cvičit s různými hlasovými lektorkami (poněvadž, dle mého názoru, je ovládání hlasu jediná disciplína, která se dá na škole vysloveně naučit, vše ostatní jen člověk rozvíjí a formuje). Bylo pro mě velice zajímavé pozorovat, jak jedna z nich říká: „Všechny máme stejný cíl, jen k němu máme každá svou cestu.“ Dnes snad už můžu konečně říct, a toužím po tom, že ještě ke svým předepsaným hodinám v učebním plánu jsem si potajmu přibíral setkání s jinými pedagožkami školy a účastnil se různých workshopů se

zahraničními hosty. To, co ale vždy bylo hlavní, a zmiňoval jsem to již v předchozí kapitole, byl dech. Dýchej! Protože dech uvolňuje veškerá spazmata nejen v okolí hlasivek. Volný dechový proud a opora.

Hlasová cesta na škole byla velice dlouhá a klikatá. Hlasem člověk projevuje velikou část své osobnosti, a na jevišti to platí obzvlášť. Poněvadž zrcadlové neurony, jak jejich použití pro divadlo rozvinul profesor Vostrý, fungují na základě přenosu informací nejen pomocí zraku, ale i pomocí sluchu. A tak si herec musí uvědomovat, že z poloviny je role jím tvořená vymodelována hlasem. A pomocí plnohodnotného hlasu a důvěry v to, co říká, ať už se jedná o jeho osobní názor či repliku postavy, jeho slova nepadají na neúrodnou půdu. Zbaví se strachu z hlasového projevení. Já jsem si k tomu uvědomil, že také není třeba na vše hned bez rozvahy reagovat.

Regina Szymiková mi předala velice důležitou řemeslnou radu, aby člověk nepropadl povrchnímu hledání intonací a pouhému hledání, jak danou repliku říct/hrát. Je třeba klást argumenty, vést dialog a zabývat se myšlenkovým jádrem. Je to jednoduchá rovnice:

„CO + PROČ + KOMU + KDE = JAK“

K tomu bych doplnil Jouveto: „...jde o *MOŽNOST VYSLOVIT repliku, ne o ÚČIN, který vyvolá.*“ (str. 103)

Dalším častým hercovým strachem bývá zapamatování si textu. Postup je přesně takový, že dokud si ta písmenka na papíře interpret nepřeloží do své řeči, není schopen si text zapamatovat a má z něho strach. Neví přesně, o čem doopravdy pojednává. Každou chvíli se obává, že mu vypadne a následně se už nezabývá ničím jiným než jen odříkáváním nějakých vět. Najednou jsou na místě Hamletova slova: „...když nějaký narvaný hulvát v paruce huláká...“ V ten moment je extrémně důležitá domácí příprava, neučit se text, ale myšlenky a situace, aby byl člověk s to reagovat. Pozorně číst, co je opravdu napsáno, a ne okamžitě interpretovat a dosazovat své já místo postavy a tím ji úplně vymýtit.

Velkým trenažérem paměti pro mě bývá umělecký přednes, interpretace delších textů z paměti. Moment, kdy se interpretovi dostane příběh pod kůži, už nemusí myslet na text, pouze vypráví a sděluje autorovu myšlenku, se kterou souhlasí nebo také ne, se stane velkým pokořením strachu z nefunkční paměti. Všeobecně mi přijde recitování jako velmi užitečná forma, kdy celý výkon stojí a padá pouze na aktérovi a na jeho vybavenosti. Mezi hlavní prostředky hercova projevu patří hlas, mluva a schopnost usebrání se pro předání myšlenky.

Recitační přehlídky mi v průběhu času velmi pomáhali při překonávání strachů a najít sebejistoty ve výpovědi. Samozřejmě jsem si plně vědom Vostrého tvrzení, že: „... *potřeba artikulovat jisté emocionální obsahy a dát*



jim určitý řád se v příslušném věku projevuje právě recitováním.“ (Vostrý, str. 242) Velkou výhodou přednesu je, že protagonista si je vlastním dramaturgem, režisérem i scénografem a může se tedy zabývat tématy, které jsou čistě jeho osobní.

Samozřejmě velikým úskalím u mnoha herců, a to nejen v přednesu, bývá až přehnaná citová angažovanost. CIT-CÍTĚNÍ všeobecně není dobrým hercovým vládcem a pocit už vůbec ne. Ostatně o této problematice existuje mnoho knih, a z řady z nich vycházím i při psaní své diplomové práce.

Zpěv, noční můra mnoha herců. Dovolím si malé okénko: Při vybírání videí do videoprojekce na Koulení (rozlučkový ceremoniál s akademií pořádaný na konci sezony v Disku) jsme také narazili na videozáznamy z klauzur ze zpěvu ze třetího ročníku. Shodou okolností jsme se na tyto záznamy začali dívat beze

zvuku. Museli jsme se smát, jak se každý z nás podivným způsobem pitvoří, avšak zároveň z něho doslova tryská přirozenost vlastní jeho osobě. Byli jsme v přeneseném slova smyslu nazí, nahlížení okem kamery. V tu chvíli bylo na každém jasně čitelné, jak bojuje s tím podivným strachem z publika, ze zpěvu, ze sebe. Proč to zmiňuji. Stresem a strachem ze zpěvu si prošel snad každý herec a při tom vůbec o nic nejde. Nejčastější připomínka Eduarda Klezly: „O nic nejde, vykašlete se na všechno, buďte svůj! Zpěv není váš nepřítel. Prostě to řekněte a jste tam.“ A měl pravdu. Stačí odvést pozornost na to, co se zpívá, proč, komu a kde a neřešit to jak. Samozřejmě mluvím o zpěvu hereckém.

V hlase se zrcadlí osobnost. Můžeme na něm vyzorovat míru angažovanosti herce. Herec se nesmí snažit, musí se svým hlasem zacházet jako kdyby nic a být si v něm jistý, jak říká pěvkyně a pedagožka KATaPu Libuše Válková: „Snaha nezní!“ Herec nesmí strachu dovolit, aby ho ovládl, musí ho přijmout a vyzvat na plnohodnotný souboj, v opačném případě je to slyšet.

Disk skýtal velká překvapení, plnil a vyvracel očekávání. Mladí, nezkušení, začínající herci přicházejí na divadelní scénu. Co si o nich kdo pomyslí? Budou mít nějaké uplatnění? Co chtějí říct divákovi? Zopakují své výkony pokaždé, jako na premiéře? Takové a další byly otázky, které zněly nejen mezi námi, nastupujícím ročníkem do školního divadla Disk. Musím přiznat, že strach tou dobou fungoval jako skvělý motor. Ve strachu a nejistotě je skryta spousta energie, kterou když herec dokáže dobře využít, vynese ho k překvapivým výkonům.

Velký diskový poznatek byl reprízování a publikum. Obojí může nahánět strach. Obojí spolu úzce souvisí. Reprízování by se dalo nazvat setkáváním s dalším a dalším publikem. Důležité je si uvědomit, že herec, potažmo celý inscenační tým, hraje svou inscenaci s publikem a zároveň na publikum. Sdělují názor a pohled na dané téma. V tu chvíli je podstatné, aby herec jen neprožíval sám sebe a věděl, že je nositelem příběhu, divákovi pozornosti a že rozvíjí divákovu fantazii. (Přenos pozornosti jsem si výborně vyzkoušel v narativní části inscenace Rituální vražda Gorge Mastromase v režii Adama Svozila.)

Samozřejmě se v Disku vyskytla u všech inscenací otázka schopnosti a úrovně reprízování. A strach: „...už nikdy to nebude takové jako...“ Našel jsem velmi rychle lék proti těmto zhoubným myšlenkám. Zacílit svou mysl na příběh, na sdělení myšlenky a na hereckou hru, na to, že si opět budeme hrát. Ne nadarmo nám režisér diskové inscenace Racka Ivan Krejčí říkal: „Herectví je skvělý povolání. Celý dopoledne si na zkoušce hraješ a večer ti za to lidi ještě zaplatí!“

Diváci a strach z nich je vůbec jedno velké specifikum. Mohou herci velice pomoci, dají-li mu okamžitou zpětnou reflexi na jeho jednání svojí

bezprostřední reakcí. Tento dialog mezi jevištěm a hledištěm podporuje hercovu hru a odbourává jeho trému. Trému chápu jako strach z vystupování.

I když jsme si to nechtěli přiznat, vždycky jsme byli nervózní, seděl-li někdo profesně důležitý v publiku. Vždyť tihle lidé nám mohou nabídnout práci a těm se musíme zalíbit, ovšem postupem času člověk zjistil, že i tihle lidé jsou jen lidé a vůbec není třeba z nich mít strach. Když se herci podaří přetvořit takový strach v energii, se kterou následně tvořivě hraje, je to zážitek pro celé publikum.

Největší zkouškou bývají pro herce rodinní příslušníci, oni přece nejvíce a nejlépe vidí, že na ně daný představitel hraje divadlo. Pamatuji si, jak jsem při premiéře Povídek z vídeňského lesa v režii Josefa Kačmarčíka uslyšel upřímný smích svých rodičů až na jeviště a v tu chvíli ze mne spadl obří balvan s radostí, že i oni se mnou/námi hrají tu hru. Divadlo je vůbec taková hra: divák předstírá, že věří herci, který předstírá, že je někdo jiný.

Zvláštní nejistota panovala u obsazování. Každý herec bývá rozrušen po přečtení obsazení. Velmi skrytý strach vyskytující se hluboko uvnitř snad každého herce je strach z přeobsazení. Já jsem jej pociťoval zejména při prvních čtených zkouškách, kdy jsem dle mého pocitu nebyl schopen poskytnout odpovídající záruku, že danou roli opravdu zvládnou. Opustil mne většinou poté, co jsem pro postavu něco učinil a dal jsem jí tím jasnější směřování. Zvláštní je, že se nikdo o přeobsazení nezmiňoval, jen já jsem měl stihomam: Ten a Ten by to přece zvládnul také a možná ještě lépe. Ovšem byla to vždy také hluboká studnice energie. Nejspíš ve mne tato zvláštní pohnutka zůstala z dob prvního a druhého ročníku, kdy nám naši pedagogové neustále připomínali, abychom kontinuálně pracovali, jinak s námi nebudou spolupracovat a budeme vyloučeni. Tenhle strach byl děsivý, ale účinný. Herec si nemá nikdy žít v úplné pohodě a jistotě, chce-li podat výkon. Má mít radost z díla a ona lehká nejistota ho podporuje v tvůrčím stavu. Ovšem nerad bych, aby toto tvrzení vyznělo jako, že se má herec

udržovat v permanentním přepětí a má se trýznit a doslova se vyžívat ve svých bolestech.

Po první diskové premiéře mi Marta Ljubková, dramaturgyně ND, řekla: „Vy jste velice talentovaní, ale nemáte rádi sami sebe. To je taky potřeba k tomu, abyste byli dobří.“ Říká se tomu, že se herci vyhrají, nabydou sebejistoty..? Během sezóny v Disku, jsme každý z nás udělali velmi znatelný pokrok a staly se z nás mladé začínající osobnosti. Teď už bude jen na každém z nás, jak bude kontinuálně pracovat a nakládat se svým talentem a jak bude - slovy Jaroslava Vostrého - šlechtit svůj půvab dál.

Se svým strachem z přeobsazení jsem snad válku vyhrál, díky přijmutí svého typu a uvědomění si skutečnosti, že jsme všichni a každý zvlášť jedineční, tvůrčí, že nejsme stejní.

Nyní bych se chtěl pozastavit z hlediska hereckých obav u jednotlivých inscenací, které jsme nastudovali v Disku v sezóně 2015/2016.

Adam Svozil s Kristýnou Kosovu v Kellyho Rituální vraždě Gorge Mastomase nás donutili vystoupit z naší comfort zone (viz. příloha) a hrát mimo ni. Oprostít se od stereotypů, řešit situace jiným neotřelým komentovaným



způsobem. Hodně se hledalo. Na jevišti vznikala nejistota, co po nás vlastně chtějí. Navíc to byla první inscenace do Disku a všechny hnala ctižádost, aby se dílo vydařilo. Pronikali námi z dnešního pohledu malé a nicotné strachy, ovšem

tenkrát dosti zásadní. Abychom se všichni ukázali, aby každý měl svou roli, aby měl na co pozvat režiséry. Možná i to přispělo, že vzniklo tak výsostně kolektivní

dílo, poněvadž Kristýna s Adamem skvěle text rozdělili mezi jednotlivé postavy a vytvořili charaktery.

Nebudu říkat, že jsem neprošel velkým rozčarováním, když jsem si přečetl obsazení a u všech jmen mých spolužáků stálo minimálně jedno jméno postavy a mluvčí č. ... Když jsem se podíval na své jméno, bylo tam jen mluvčí č. 7 a poslíček (o kterém jsem z přečtení věděl, že má ve hře jeden úkol: přinést obvaz a odejít). Zmocnila se mě zloba, což byl ovšem spíš převlečený strach z toho, že nebudu mít co hrát. Klasická herecká ješitnost, ovšem podmíněná strachem a tlakem na absolvujícího studenta se ukázat. Později se ve mně vše uklidnilo, byl jsem schopen vnímat, spolupracovat a rozvíjet kolektivní hru. Důležité byly pro mne momenty osobních rozhovorů s Kristýnou a Adamem o tom, kdo jsme v příběhu nositelem jakého poslání. Oběma tvůrcům jsem plně věřil a získali mé nadšení pro hru a tím mi pomohli potlačit obavy.

Dvojrole Ericha a Ferdinanda Hierlingera v inscenaci Horváthových Povídek z vídeňského lesa režírované Josefem Kačmarčíkem byla dostatečnou živnou půdou pro strach z nedostatečného odlišení obou rolí, z možného nedostatku různorodosti hereckých prostředků. S Josefem jsme strávili mnoho debat nad rozlišením těchto postav a nad tím, jakou cestou chceme jít. Převážně jsme se spolu bavili o jejich původu, psychologii a morálních hodnotách. Důležitým klíčem byla



fyzická schopnost obou postav, v ní byli nápadně rozdílní. Začal jsem si s nimi tedy hrát přes pohyb, s Erichem přes prkenná, strojená a úsečná gesta vojínů a

Ferdinand si pohrával s těžištěm celého těla, které se pohybovalo velmi nízko v bocích. Díky tomu se vyřešila i otázka psychologie a rozdílnosti charakterů a zmizel i strach. Zásadní zkušeností pro mne bylo střídání rolí během představení. Vyskytly se momenty, kdy jsem měl jen třicet sekund na převlek a již vstupoval úplně jiný člověk přistižený dějem v nové situaci, kterou musí řešit.

Věčně opilé charaktery v inscenaci Vyrypajevovy hry *Opilí* v režii Alžběty Burianové stíhal strach z toho, aby používali stejné, či alespoň podobné prostředky pro vyjádření opilosti. Dlouhou dobu jsme hledali míru stylizace k vyjádření oné opilosti. Zásadní bylo, že každá postava byla opita něčím jiným a svým vlastním způsobem. Ovšemže všechny byli posilněny alkoholem, avšak některé k tomu ještě náboženstvím, jiná žárlivostí, další egoismem, mládím, láskou, prací. Důležité bylo, že každá z nich kladla nezvratné argumenty, přes které nejel vlak. A tak jsme poprvé zažili strach ze silných charakterů, které se neohnou. A pokud člověk nebude plně respektovat svou postavu, nebude



situace fungovat. Stalo se, že postava začala svůj monolog, se kterým se dalo souhlasit, ovšem následně si začala například protiřečit či tvrdit myšlenky, které herci mohli být nepříjemné. A

herec tato slova musí ze sebe vypustit jako vlastní a věřit jim, i když s nimi nesouhlasí. Byla to výzva, často jsme si říkali, jak to ten či onen může vůbec říct, ovšem na druhou stranu to bylo osvobozující moci se přenést do postavy a vyzkoušet si člověka urvaného ze řetězu. Poněvadž, jak nám říkal Ladislav Mrkvička: „Oni jsou opilí, oni mohou cokoli.“ Zásadní bylo v tento moment nebýt herecky ješitný a nezabývat se výhradně svou postavou, nýbrž věřit režisérce a

sledovat celou situaci a následně vyznění hry. Poněvadž vezmeme-li to z racionálního úhlu, postavy dávají smysl jedině v celém kolektivu. V této inscenaci padaly velké pravdy o dnešní generaci a my s nimi byli často konfrontováni, ovšem bylo na nás tento strach z krutosti výpovědi ustát a předat ho dál. Troufám si říct, že se nám dle ohlasů zadařilo.

Čechovův Racek a hostující profesionální režisér Ivan Krejčí. Dva velké podmínky pro vznik obav zda obstojíme. Světová klasika, kterou zná snad každý a každý ví, jak se nejlépe inscenuje a hraje. Navíc hra, která je založená na generačních rozdílech a ztvárňujeme ji my, posluchači jednoho ročníku, kdy největší věkový rozdíl mezi námi jsou tři roky... Naštěstí Ivan Krejčí chtěl tuto hru s námi dělat o postojích a vztazích, o pomíjení ideálů, o tvůrčím zápalu, o tom, co absolvující studenti, pomalu vstupující do divadelního světa cítí.

Zahrát si Trigorina byla velká výzva už jen proto, že jsem ho v prvním semestru prvního ročníku s Ladislavem Mrkvičkou na herecké tvorbě dělal. Tedy jsem na škole začínal a končil Trigorinem. Byl ve mě strach,



zda bude rozdíl mezi čtyřmi lety studia znatelný. Díky škole a všem pedagogům byl. To, jak jsem Trigorina znal do diskové doby, mi stačilo na první týden čtení a následně jsem mohl tvořit, rozvíjet dál. Pěkným zakončením bylo, když mi někdy na jedné z předposledních repríz Racka v Disku pan Mrkvička řekl: „To je neuvěřitelný pokrok, jaký jsi udělal od našeho prvního Trigorina.“ V tu chvíli student pocítí radost i nesmírnou lítost, že již škola končí, že se mu z ní nechce pryč, že tato životní etapa je pomalu za ním. Pojme ho úzkost a strach z budoucna. Ovšem oproti této obavě stojí vědomí, že těchto uplynulých pět let na DAMU mu nikdo nevezme a že jsou jen jeho.

Nicméně, abych se ještě vrátil k bázni, na kterou jsme narazili při zkoušení Racka. Byl jí režisér Ivan Krejčí. Doposud jsme zkoušeli pouze s našimi studenty režie a dramaturgie a občas jsme se účastnili mimoškolních projektů s různými režiséry. Nicméně náš ročníkový kolektiv byl zvyklý pracovat pouze uzavřeně, všichni jsme se navzájem znali, věděli, jak spolu máme komunikovat. A najednou přijde zpráva, že budete zkoušet s režisérem ověřeným cenami Alfreda Radoka, o generaci starším, profesionálním šéfem divadla. Takový člověk má u herců autoritu ještě před tím, než vstoupí do dveří. Navíc když herec zacítí, že by mohl dostat práci v prestižním českém divadle, je schopen všelijakých postojů motivovaných strachem o svoji budoucnost. Herec se zmocní obava, že se musí zalíbit a doslova prodat, a to může způsobovat bloky při zkoušení. Tedy tato snaha má přesně opačný účinek, než jaký herec chce, aby vzbuzovala. Šikovný herec tento tlak a nakumulovanou energii přetvoří v pomocnou sílu pro postavu. Naštěstí Ivan Krejčí brzy ukázal, že není nedostupný heroizovaný režisér, ale obyčejný člověk a začali jsme hledat cestu pro společnou komunikaci. Asi nejdelší čas zkoušení a nejvíce brzdící částí bylo právě ono sjednocování si slovníku a nalezení toho přesného sdělovacího kanálu. V okamžicích, kdy se to povedlo, byla spolupráce jasná, přesná a plodná. Musím ještě zmínit velkou práci naší dramaturgyně Kristýny Kosové, která často pomáhala oběma stranám s přetlumočením myšlenek a tím pádem přesným vyřešením mnoha situací. Jen jedině mne na pana režiséru mrzí, že nepřišel na žádnou reprízu a nemohl nám pomoci rozvíjet naši inscenaci s jeho nastavením dál.

Konečně je to tady. Mladý absolvent dostane první nabídku na hostování s tím, že je zkušební a uvažuje se o angažmá. Obavy z budoucnosti se rozplynou...? Nastává nová etapa hereckého života. Mladý herec musí přijmout svůj typ, už to nebude jako ve škole, že bude v rámci cvičení dostávat velmi různorodé charakterově, věkově i vzhledově odlišné role. Nyní musí přijmout to, jaký je on. Protože divadelní provoz již není škola, kde všichni dělali všechno a vypomáhali si. Najednou jsou v divadle na všechno lidi a ti musí dělat svou profesi co nejlépe. Samozřejmě, má-li herec štěstí, což je nezbytná podmínka pro tuto profesi, narazí na režiséry, kteří ho posouvají, rozvíjejí, dávají mu i protiúkoly.

Důležité je pro takového čerstvého a nebojím se říct divadelně nadřazeného herce, přijmout svůj úděl a pracovat s ním. Jak velice trefně poznamenává Louis Jouvet ve své knize *Nepřevtělený herec*: „*Dělat herce - je to lehčí, než by se zdálo. Herec dělá všechno, co kdy ' viděl, cítil, čeho se dotkl, s čím zacházel, čeho si všiml, nač se díval, co jedl, co pil, čeho dosáhl, čím se trápil, co zvracel, s kým spal, koho podezíral, pozoroval, miloval, nenáviděl, po kom hříšně toužil, koho se bál, koho nesnášel, koho obdivoval, koho si ošklivil a koho zničil...'* Herec dělají jeho snahy, touhy, ambice, sympatie a nesympatie. Herec dělá hlas, obličej, držení těla, povšechný vzhled, složený z více nebo méně sladěných rysů, tedy celkový zjev. Dar vzbuzovat sympatie. Schopnost nebo neschopnost zaujmout, vzbuzovat pozornost, být okouzlující nebo groteskní. Ale to všechno se proměňuje v talent teprve tehdy, když to bylo zušlechtěno a prověřeno dramatickými texty, rolmi, dlouhou praxí, při níž si herec uvědomoval sebe sama (což je ovšem velmi relativní); nejde tu o filosofii nebo psychologii, ale o umění vědomé a uvážené. Všechno jiné je pouhé tajrlictví a poskakování; takový

herec pak není ani loutka, ale lidský materiál, stejně pomíjivý jako papírové kulisy, v nichž se zmítá.“ (Nepřevtělený herec, str. 43.)

A nyní herec přijde do nového souboru na sice velké oblasti, avšak oblasti, v mém případě Ostrava či Mladá Boleslav. Kde vidí klasické složení souboru vykreslené skoro až pohádkově. Staří bardi, kteří přece vědí, jak jedinečně se hraje, generace čtyřicátníků a padesátníků, kteří již své ambice vzdali a nějak ten divadelní život „došaržují“ až k důchodu, třicátníky řešící, zdali se v daném městě mají usadit nebo ne, založit rodinu, ještě chvíli zůstat nebo jít zkoušet štěstí jinam a následná generace dvacátníků, která ještě chce změnit svět. Samozřejmě je nutno tento popis brát s nadsázkou, ale zase tak daleko od pravdy není. Je na každém herci, jak bude dál energický a schopný riskovat. Jestli přijme strach z nejistot, které herecké povolání skýtá, či propadne do hlubin pohodlnosti, lenosti, šarží, průměrnosti vedoucí ke slabému výkonu. Vždyť toto všechno mohou být i reakce vyvolané vlastním strachem o budoucnost, o rodinu, o finance. Je to začarovaný kruh. Mladý herec bojuje se strachem, že se do tohoto soukolí může dostat také, neví, jaká bude jeho herecká dráha... Myslím, že odpověď na tuto otázku jsem uvedl ve výše citovaném Jouvetovi.

Obava z nového kolektivu, strach, zda do něho zapadne, může vést u mladého herce k introvertnímu a zdánlivě arogantnímu chování. Je mi jasné, že možná i takto na mne bylo nahlíženo v obou stálých scénách, kde jsem začal hostovat a kam, do ostravské, jdu do angažmá. Avšak troufám si říct, že tento můj postoj je odůvodněný. Vždyť přece opouštím bezpečně známé prostředí svých spolužáků a jdu do neznámého drsného ostravského světa. Navíc, nerozumím tomu, proč bych s každým měl být hned nejlepší kamarád a chovat se k němu, jako že se známe spoustu let, když jsme spolu zatím vůbec nic neprožili. Bojuji také s tím, že jsem si zvykl na velice dobré spoluhráče-herce z Disku jako jsou „heroína“ Eva Hacurová, „rebel“ Adam Ernest, „charakter“

Matyáš Řezníček, emocionálně velká Jelizaveta Shvachko-Maximová či komediálně provokující Jáchym Kučera a vůbec všichni. A najednou budu patřit do souboru, jehož inscenace ve mně nevzbuzují nadšený údiv. Navíc rád vidím, jak říká i Marek Němec, že můj partner je dnes mimořádně energický a jde mu to, to pak člověk rád najede na jeho energickou vlnu. Musím si však přiznat, že to bude spíš strach a neochota přijmout nové cesty života. Nechce se mi loučit se s pohodlím svých známých, Disku a jistoty. Jenže, jak už jsem několikrát poznamenal, herec se musí rozvíjet dál a i práce v ostravském divadle mi bude skýtat dobrodružství a možnost dalšího rozvoje. A navíc ty čtyři roky katedry činoherního divadla mi nikdo nebere, naopak, je to má výhoda.

Chtěl bych uvést malý příklad zvládnání vlastních strachů, které dopomáhají profesionálnímu výkonu. Začnu citací profesora Vostrého: *„Dialog se ‚stínovými bytostmi‘ vlastního nevědomí, jejichž typovou obdobou jsou jungovské archetypy, není v rámci skutečného herectví prostředkem odreagování, ale součástí tvořivého procesu. Herectví tu slouží za příklad, jak může být každé obrácení k ‚vlastnímu stínu‘ plodné jen tehdy, nedá-li se naše vlastní persona tímto ‚stínem‘, respektive jeho zápornými možnostmi pohlit (byť například jenom po dobu představení), a pouze v tom případě, pokusíme-li se o jeho tvořivé zvládnutí. Vždyť sami stínové bytosti bývají dvojznačné!“* (O hercích a herectví, str. 235) Karel Dobrý v inscenaci Kamily Polívkové Den opričníka umí své vlastní strachy využít na jevišti mistrně. Otázkou ovšem zůstává míra vypuštěných ‚stínových bytostí‘ na jeviště. Není to už příliš velké ponoření..? Každopádně je to projev životního strachu, práce s ním a rozhodně nezapomenutelného využívání energie skryté v něm.

Strach z kuloárních řečí. Je-li herec jen trochu inteligentní bytost, zjistí, že z těchto klepů si nemůže nic dělat. Je to zbytečná ztráta energie. Herec má vždy zůstat samostatně zdravě uvažujícím člověkem, se schopností utvoření vlastního názoru. Lucie Žáčková mi po debatě nad divadelním životem a jakožto

začínajícímu mladému herci-kolegovi jdoucímu do Ostravy dala radu: „Nevěř všemu, co uslyšíš!“

U zkoušení autorských projektů s divadelní skupinou Tygr v tísni jsme se setkávali s obavami z přijetí daného díla diváky. Jednalo se o výsostně autorské inscenace, jako bylo Explosis Zuzany Burianové a Marie Novákové inspirované deníky, dopisy, poznámkami a tvorbou světově známého grafika Vladimíra Boudníka. Boudník ovšem paradoxně není skoro vůbec znám v českém širším povědomí. Rozhodli jsme se riskovat a svobodně tvořit. Neomezovat se striktními školně



naučnými informacemi. Chtěli jsme diváky provokovat, vytrhnout je z pasivního konzumování množství informací a donutit je, aby si obecné reálie, neznají-li je, vyhledali následně sami doma. O to větší je pro ně zážitek z představení, když mohou následně zjišťovat, že situace námi ztvárněné vycházejí z pravdy opravdu žitého života. Podobně to bylo při tvorbě site-specific inscenace o Bohuslavu Reynkovi se stejnou tvůrčí dvojicí letos v létě na polorozbořené tvrzi v malé vesnici jménem Lipka v Železných horách. Cílem bylo seznámit vesničany se zapomenutým českým básníkem ne školní a přednáškovou formou. My tvůrci



jsme v sobě museli potlačit strach z možnosti hanlivého nařčení „umělci z Prahy“, strach z toho, že naše tvorba takzvaně nepřejde přes rampu. Risk se vyplatil a ve vsi se strhl zájem o Reynka, ale i o netradiční divadelní tvorbu.

Obavy z diváckých reakcí jsme pocítili při inscenování Meyrinkova Golema ve Vile na pražské Štvanici. Režisér Ivo Kristián Kubák zvolil metodu imerzivního divadla. Strach z toho, jak budou diváci schopni a ochotni přistoupit na nutnost aktivního zapojení, nás nutila k velké obezřetnosti a citlivému vnímání celku po dobu celého představení. Nejtěžší asi bylo vystoupit ze hry následně po konci představení. Vzniklá pouta, náš zážitek a požitek z každého jednotlivého hraní (si) mezi skoro třiceti herci, byla neuvěřitelně přátelsko-bratrsko-partnersky silná. Projevem strachu z vystoupení do reality po představení bylo společné vysedávání na štvanickém baru a neochota odchodu zpátky do civilního života. Strach byl poháněn potřebou hry.

Při práci u filmu člověk neustále potkává nové lidi. Setrvání s nimi bývá mnohem kratší než v divadle, ovšem o nic méně intenzivní. Všeobecně si pomaleji zapamatovávám jména na první setkání, pokud s danou osobou nemám žádný zážitek ve formě řešení nastalé situace. Jsem tedy ve stresu z toho, kdo je kdo, cítím se trapně, občas raději nekomunikuji.

Natáčení je taková zkouška odolnosti herce. V něčem je to pozice velice příjemná, herec je na konci celého řetězce a všechno se dělá pro něho. Ovšem kolem stojí celý štáb, který čítá kolem šedesáti lidí a každý je na něco odborník, každý požaduje po herci, aby použil jeho dílo co možná nejlépe. Navíc herectví přece rozumí každý a může ho dělat každý. Není to pravda.



Musel jsem se smát, když mi scénograf Martin Chocholoušek vyprávěl o natáčení filmu Příběhy obyčejného šílenství, kde dělal kostýmy. Poprosili ho, zda by jim zahrál barmana. Souhlasil. Jeho popis, jak strašná záležitost to herectví před kamerou je, mě pobavil a přivedl na myšlenku, že se pro toto povolání musí člověk narodit. Popisoval, jak na něho navlékli kostým, který vlastně sám vymyslel, ale necítil se v něm, protože to najednou nebyl on, postavili ho na značku, musel vykonat přesný pohyb, zastavit se na další značce a přitom nedat na sobě nic znát, chovat se jako, že se mu přejít zrovna chtělo, nevylézt ze světla, nefunět, nehlučně pokládat skleničku, nesáhnout si do vlasů, vykonat přesnou akci, nebýt nervózní z celého štábu, kde si každý dělá, co potřebuje, a ne všichni mu zrovna věnují pozornost a po té celou akci, a to dle mého soudu nebyla složitá, desetkrát zopakovat se stejnou energií a jako poprvé. Naštěstí tohle jsou rušivé podmínky, které už si alespoň trochu zkušený herec neuvědomuje.

Film má výhodu střihu a možnosti několika opakování záběrů, může se zkoušet stále znova a znova a výhoda toho, že herec nemusí dlouhodobě fixovat, aby daný výstup následovně opakoval v reprízách, tvoří z filmu medium, které opravdu může dělat kdokoli. Minimálně poprvé, když se objeví jeho typ. Je to herectví velmi těžké na koncentraci, na sebekázeň a dobrých filmových herců, kteří umějí využít svůj typ a měli štěstí na režiséry, je zatraceně málo. V Čechách navíc platí, že herec musí být schopen hrát na divadle, točit film i televizi, dabovat a ideálně fungovat i v rozhlasu, to všechno jen proto, že pouze jedním odvětvím se neuživí. V této situaci je velice důležité, aby dokázal dobře vybírat ty správné prostředky pro ztvárňování rolí v daném médiu, což se mnohdy některým hercům nedaří a tak bohužel můžeme na jevišti sledovat slavná divadelní dramata zahraná jako nekonečný televizní seriál.

Film má jedno velké nebezpečí, které i v dobrých hercích vzbuzuje strach, a to je právě obsazování jen do určitého úzce vymezeného typu postav.: *„Starost, aby nebyli zaškatulkováni jednou pro vždy a neproměnili se v pouhé typy, v jejichž podobě jsou nuceni opakovat v různých variantách stále totéž, mívají všichni herci. U některých vedou k takovému zařazení jisté nápadné vnější dispozice, ať na první pohled znevýhodňující, nebo naopak zvýhodňující. V jiných případech se může takové zařazení odvozovat od mimořádného úspěchu v nějaké roli.“* (Vostrý, O hercích a herectví, str. 230.) Kam až tato starost může dospět, nám ukazuje příklad hollywoodské herečky Marilyn Monroe: *„Víceméně jednoznačné typové zařazení, vyplývající koneckonců ze zdůrazněné sexuality, jí neumožňovalo opravdu tvořivě se vyrovnat s vlastními strachy a pocitem ohrožení, který dřímá na dně lidské duše; u ‚hereckých‘ povah bývá vzhledem k mnohostranné hercově závislosti (včetně závislosti na vlastním fyzickém stavu) zvláště silný. Protože nedostávala většinou příležitost tematizovat tento strach ve svých postavách, ‚tematizoval‘ se při vázanosti jejího typového zařazení na tělesnou přitažlivost především přehnanou starostlivostí o úpravu vlastního obličeje, na kterém ji děsila každá vráska.“* (ibid, str. 208.) Proto je důležitá

osobní hygiena, která patří k profesionálnímu hereckému životu. A každý herec musí nalézt tu svou, je individuální. V učebních systémech na DAMU pro ní není příliš místa, nebo lépe řečeno se asi nepočítá s tím, že by studenti mohli něco takového potřebovat, a tak, alespoň u nás, se řešila až v okamžiku, kdy problém přesáhl svou mez.

Ještě zpět k specifickému strachu při filmování. Stresovou zkouškou jsou castingy a obsazování vůbec. Tu míru stresu, jakou musí herec prožít při sebe-



prodávání. Někdy si dělám legraci z té naučené fráze, kterou člověk opakuje na každém konkurzu: Jméno, bydliště, věk, vzdělání, následuje ukázka profilů a úsměv do kamery, pak následuje herecká akce. Došlo mi, že nepříjemné to může být i pro druhou stranu, vybírajícího. A proto se snažím v takových chvílích existovat co nejpřítomněji. Být si vědom toho, co se právě děje, přiznat onu situaci, citlivě reagovat a tím

vybočit z řady lidí představujících se jako za sklem.

Na natáčení se člověk setká se spoustou inspirativních osobností a jsem rád, že jim mohu nabídnout své schopnosti ke spolupráci. Za ty pošetilé strachy to stojí.

Jsem si vědom, že pojmenování strachu možná používám i jako omluvu určitých hereckých nedostatků a selhání, nešlo mi však o výmluvy, ale o nalezení cesty, jak se se strachem při práci v divadle vypořádat. Na sobě jsem si ověřil, že bloky v nás jsou vzbuzovány nejrůznějšími starostmi, obavami a strachy. Potřebujeme hru a takzvané blbnutí k tomu, abychom se překlenuli přes nepříjemné fáze tohoto lidského stavu. Přesně, jak to říká profesor Jaroslav Vostrý: *„Potřebu vytvářet různé kousky má ze stejných důvodů občas každý, ať už ho k tomu pudí přebytek energie, nebo strach a pocit ohrožení (byť si ho člověk sám neuvědomoval; bylo už ostatně řečeno, že u ‚hereckých‘ povah bývá zvlášť silný). ... Oč tu nakonec běží je osvobození z racionálního kalkulu a utilitárnosti, spojené s překonáváním hranic tzv. vážného uvažování a vážnosti vůbec: prostředí, ve kterém k němu dochází, ovládá smích.“* (O hercích a herectví, str. 236) To znamená, že projevem strachu je i herecké zlobení, šaškování, tedy potřeba hry a nutnost shodit patos a vážnost situace či atmosféry na zkoušce.

Jak zvládat stresové situace? Individuálně, konkrétně, teď a tady.

Pro herectví je zásadní zvládat vlastní strachy. Umět s nimi pracovat, dokázat z nich vytěžit energii. Ze svého života mám poznatek toto tvrzení potvrzující. Má přehnaná snaživost; křečovitost; potřeba být ještě více dokonalým; vyžadování přesnosti a profesionality nejen ve škole; odmítání individuality; potřeba objektivního hodnocení a odmítání subjektivnosti herectví; tápavost; upjatost; obava ze spontaneity; strach ze strachu, reality, pravdy; přílišná racionálnost a sebekontrola; nejistota zařazení v kolektivu; nedostatečná usebranost; starost o vnější zjev; kolísavé sebevědomí to vše mělo kořeny v jednom základním strachu, nepřijetí sebe sama, své vlastní sexuální orientace. Tahle cesta byla dlouhá a stále trvá a musím za ní poděkovat i akademii jako celku. Protože veškeré výukové/tréninkové procesy tam měly svůj

smysl a pomohly mi se přiznat sám sobě, nelhat si. Zásadní obrat mého života; uvolnění velkého množství energie a vůbec celkové uvolnění od šachu, ve kterém mě strach držel, že to není normální, že nejsem plnohodnotný člověk, že se to nikdo nikdy nesmí dozvědět. Nyní úleva, jasnost a víra v sebe, že jsem tak silný a strach jsem překonal. Nestresuji se tím, co by tomu kdo řekl, protože určité věci tak jsou a ostatní je buď přijmou, nebo ne. Samozřejmě z tohoto stavu vyrůstají další starosti jako: aby divák nic nepoznal... O své ‚nové‘ orientaci příliš nemluví, možná ze strachu z možnosti omezení repertoáru rolí.

Nicméně na herecké strachy platí, že jsem-li ve scéně, v situaci, jedná-li za postavu, argumentuji-li a řeším-li situaci na jevišti, věřím-li jí, není se třeba obávat žádných strachů, protože já v danou chvíli dělám to nejlepší, co mohu.

Na tělesných schopnostech herce se strach většinou jen projevuje. Většina strachů se usazuje ve formě různých tenzí či spazmat po těle. (Mezi nejběžnější patří ztuhnutí ramenních svalů, což bývá příčina stresové pracovní vytíženosti.) Pro rychlé odbourání je výhodné vědomí dechu a mobility celého těla. Fyzické cvičení, protahování a uvolňování je metoda, jakou se psychika dá odblokovat takzvaně z venku dovnitř.

Nejvíce a nejdříve znatelný moment ovládnutí strachem poznáme na hlasovém projevu herce. Jedná se většinou o izolaci hlasu, nepropojování hlasových rejstříků, spazmata na hlasivkách. Na hlase se odráží osobnost herce. Podstatné je nezabývat se tím, jak danou repliku vyslovit, nýbrž zajímat se o situaci, o partnera, o prostor, o myšlenku. Nenechat se uvláčet pocitem, ale argumentovat, sdílet a klást si otázky.

Bázeň vždy vyvstává z naší bohaté fantazie a představivosti. Často bývá poháněna myšlenkami jako: co by se stalo, kdyby; či co na to kdo řekne. Energie, která se v ní skrývá, má neskutečnou sílu a když s ní herec dokáže dobře pracovat, může mu pomoci jako výkonný motor pohánějící jeho tvorbu. Herec musí riskovat a vždy se ke strachu postavit čelem. Přijmout nejistotu života a

nebát se neustále vzdělávat a rozvíjet své schopnosti. Vzdělání a vědomosti mu nikdo nevezme a může se o ně kdykoli opřít. Znamená to tedy, že se může spolehnout na své vlastní já, je si vědom své reálné hodnoty a nemusí se bát tvořit. Přijme tedy za své, že herectví je závislé povolání. Tím myslím, že je herec vždy vázán na divadlo, na soubor, na kolegy, na režiséra, na publikum, na toho, kdo mu dá práci, na toho, kdo ho obdivuje... Nutností k tomuto povolání je i dávka štěstí a vůbec být na správném místě ve správný čas.

„Herecký život je dlouhý!“ řekla nám na jedné z hodin podob herectví docentka Zuzana Sílová. A já jsem na jeho začátku plný očekávání co, kde a s kým mě potká. Jsem poctěn, že jsem mohl studovat na prestižní škole, jakou je bezesporu Akademie múzických umění, a doufám, že budu zkušenosti na ní nabyté moci rozvíjet na profesionální úrovni a nést herecké poslání dál. Nebát se a tvořit. Samozřejmě s tím uvědoměním, jak nám potvrdil náš vedoucí ročníku profesor Jan Burian, že: „U divadla vždycky budete začínat od znova!“

Na škole jsem se opravdu, jak mi bylo řečeno, nic nenaučil, za to jsem se potkal se spoustou inspirativních lidí, kteří mi hodně pomohli rozšířit si obzory a možnosti seberealizace nejen v divadelním prostředí.

- Aristoteles: Etika, Praha, Jan Laichter, 1937
- Čechov, M.: O herecké technice, Praha, Divadelní ústav, 1996
- Donnellan, D.: Herec a jeho cíl, Praha, Brkola, 2007
- Fink, E.: Oáza štěstí, Mladá Fronta, 1992
- Havelka, J. : Zmrazit čerstvé ovoce, Praha, AMU, 2012
- Jouvet, L.: Nepřevtělený herec, Praha, Orbis, 1967
- Kolektiv: Časopis DISK č. 6,, Praha, AMU, 2003
- Kröschlová, E.: Ladění, Praha, AMU, 2002
- Lukavský, R.: Monology o herectví, Praha, SPN, 1981
- Lukavský, R.: Stanislavského metoda herecké práce, Praha, SPN, 1978
- Olivier, L.: Hercova zpověď, Praha, Erb práce, 1989
- Plháková, A.: Učebnice obecné psychologie, Praha, Academia, 2005
- Roleček, V.: Zdroje herecké sebedůvěry, Praha, DAMU KČD, postup. pr., 2014
- Scheinpflugová, O.: Byla jsem na světě, Praha, Mladá fronta, 1994
- Štěpánek, Z.: Herec, Praha, Mladá fronta, 1961
- Válková, L.: Hlas individuality, Praha, AMU, 2007
- Vostrý, J.: O hercích a herectví, Praha, KANT, AMU, 2014

Seznam obsazovaných rolí:**Absolventské inscenace DISK:**

Poslíček, Mluvčí (D. Kelly: Rituální vražda Gorge Mastromase, režie: A. Svozil)
Erich, Ferdinand Hierlinger, (Ö. von Horváth: Povídky z vídeňského lesa, režie: J. Kačmarčík)
Max, (I. Vyrpajev: Opilí, režie: A. Burianová)
Trigorin, (A.P. Čechov: Racek, režie: I. Krejčí)

Školní práce DAMU:

Trigorin (A. P. Čechov: Racek, pedagog: L. Mrkvička)
Stryček Váňa (A. P. Čechov: Stryček Váňa, režie: A. Burianová)
Jaša (A. P. Čechov: Višňový sad, režie: K. Kosová)
Veršinín (A. P. Čechov: Tři sestry, režie: J. Moudrý)
Jack Worthing (O. Wilde: Jak je důležité mítí Filipa, pedagog: M. Němec)
Mongicour (G. Feydeau: Dáma od Maxima, režie: A. Svozil)
Romeo (W. Shakespeare: Romeo a Julie, pedagog: J. Hlaváčová)
Malvolio (W. Shakespeare: Večer tříkrálový, režie: J. Kačmarčík)
Lysandr (W. Shakespeare: Sen noci svatojánské, režie: A. Burianová)
Jean (A. Strinberg: Slečna Julie, pedagog: L. Mrkvička)
Silva Viccaro (T. Williams: Tennessee blues (aktovky: 27 vagónů bavlny a Mluv ke mně jako déšť), režie: A. Svozil, K. Kosová)
Yepkichodov (A. P. Čechov: The cherry orchard, režie: M. Pavlák)
Jaša (A. P. Čechov: Višňový sad, režie: I. K. Basilev)
Bratr, Inspektor, Stařec, Násilník, Vyšetřovatel, Muž v parku (B. M. Koltés: Roberto Zucco, pedagog: M. Němec)
Jang Sun, Švagrová, Nezaměstnaný, Dědeček, Kněz, Bůh (B. Brecht: Dobrý člověk ze Sečuanu, režie: J. Kačmarčík, A. Burianová, A. Svozil, K. Kosová)
Petit Louis (H. Kebrtová a kolektiv režisérů: Éxperience Grand Guignol - Noc v krčmě, režie: P. Hašek a E. Zembok, DISK)

Mimoškolní práce:

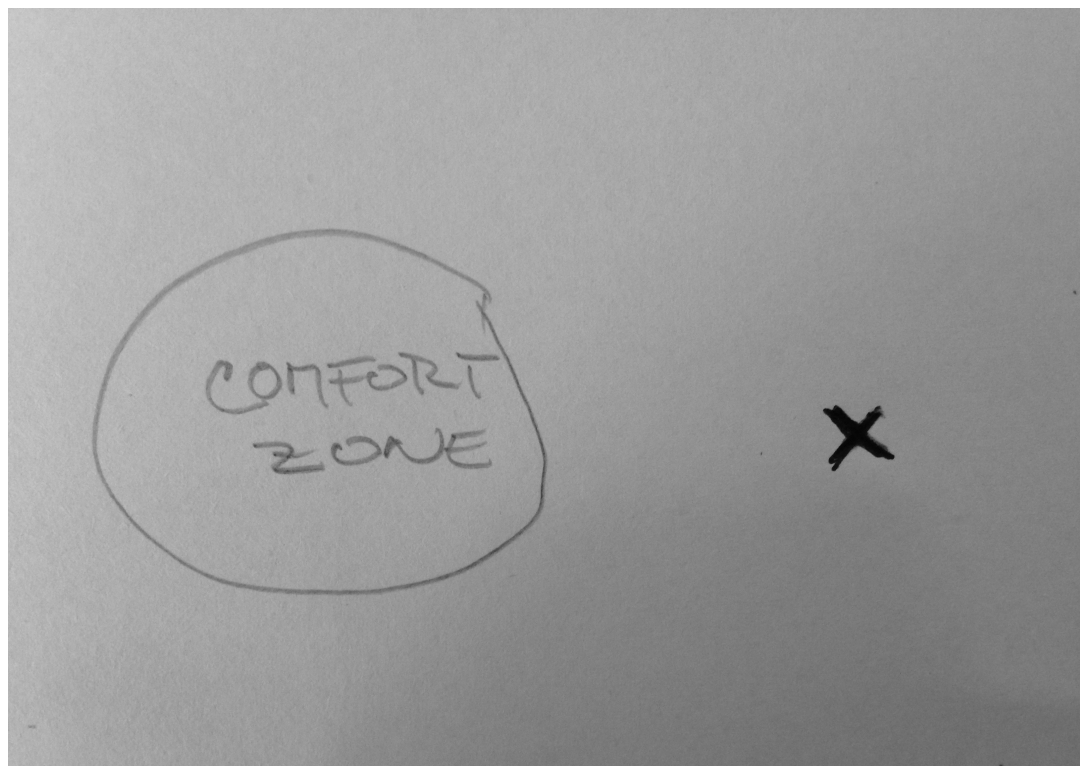
Flaminio (Goldoni, Kosová, Šmíd: 2 x Goldoni, režie: K. Kosová, Měšťanská beseda Plzeň, 2012)
Vlk (Bratři Grimmové, Kosová: Dva Bratři, režie: K. Kosová, P. Šmíd, Festival Zlatá Koruna, 2013)
Investigativní novinář (Meyrink Kubák, Nováková: Golem, režie: I. K. Kubák, Vila Štvanice, 2013)
Baltazar, Jura (Staročeské vánoční hry, režie: E. Kröschlová, Divadlo Viola, 2013)
Huptych (M. Huptych: Tajnokřídlí, režie: M. Nováková, MeetFactory, Noc divadel, 2013)
Žák (L. Kundera: Ptákovina, režie: L. Smoček, Činoherní klub Praha)
První Slepec (Maeterlinck: Slepci, režie: M. Bodoriková, 2013)
Exekutor Pavel Holinka (Můj Báječný svět, DAMU Hybris, režie: A. Svozil, 2013)

On (Kolektiv autorů: Hra o nádraží, režie: I. K. Kubák, Nákladové nádraží Žižkov, 2013)
Zaměstnanec (A. Strindberg: Miss Julie, režie: T. Ostermeier, Státní divadlo národů, Moskva, festival Divadlo - Plzeň 2013)
Král (Mlčení naše, režie: Š. Tretiag, AVU Praha 2014)
Automechanik (Ö. von Horváth: Soudný den, režie: I. K. Kubák, Nákladové nádraží Žižkov, 2014)
Merhaut, Hrabal (Boudník, Nováková: Explosis, režie: Z. Burianová, Vila Štvanice, 2014)
Šikanátor (T. Loužný: Úsměv, režie: K. Slezáková, scénické čtení, DAMU Řetízek, 2015)
Young Soldier (A royale Affair, režie: N. Arcel, dánsko-britský film, 2011)
Martin Kopecký (Aféry, seriál TV Prima, 2011)
Tajný expert (Expozitura II, režie: J. Chlumský, seriál TV Nova, 2014)
Šašek, On (Ro(c)k v Poezii, režie: A. Zemančíková, rozhlasový pořad, ČRo Vltava, 2013)
Lid (Nesmrtěný Etrusk, režie: H. Kofránková, ČRo Vltava, 2014)
Muž (W. F. Hermans: Temná komora Dakomlova, režie: M. Jahodová, ČRo, 2015)
Student (Vraždy v kruhu, režie: I. Pokorný, seriál ČT, 2015)
Garde national en chef (Les Visiteurs III., režie: J. M. Poiré, francouzský film, 2015)
Jakub (J. Arbes: Newtonův mozek, režie: J. Kačmarčík, miniinscenace, Vila Štvanice, 2015)
Aurelius Glasenapp (F. Richter: Pod ledem, režie: K. Kosová, scén. čtení, Zlomvaz 2015)
Un Jeune homme, (Un sac des billes, režie: Ch. Duguay, francouzský film, 2016)
Journaliste (La denseuse, režie: Stéphanie Di Giusto, francouzský film, 2016)
Reynek (Reynek - Burianová - Nováková, Pevni jako stromy, režie: Z. Burianová, site specific, Lipka, 2016)
Hráč (J. Lermontov, Maškaráda, režie: Petr Veselý, Městské divadlo Mladá Boleslav, 2016)
Fenton (W. Shakespeare, Veselé paničky windsorské, režie: Peter Gábor, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, 2016)

Hodnocení diskových inscenací na serveru i-divadlo.cz:

	Redakce	Uživatelé
Rituální vražda Gorge Mastromase	72%	76%
Povídky z Vídeňského lesa	60%	46%
Opilí	70%	71%
Racek	50%	52%

Obrázek hry mimo komfortní zónu Adama Svozila a Kristýny Kosové:



Má rychlá reflexe nastalé situace směřovaná mým spolužákům, důkaz nejistoty a strachu při třídní krizi vycházející z konfliktu dvou pedagogů.

Klauzury Zpěv KČD 17.12.13

Něco málo k dnešní události, která pro mě fakt nebyla příjemná. Cítím, že bych se k tomu měl a chtěl nějak vyjádřit, nicméně pouze to říct a všatně to nemá cenu. Poněvadž nejsme schopni, konstruktivně mluvit a neustále se snažíme přebíjet jeden druhého, což se následně spouští v davovou hysterii, vztek a přehrocenou neukočírovatelnou reakci vedoucí ke zvrhlým nápadům, viz: už nikdy se s ní nebudu bavit a ať mi políbí prdel a dám ji do kafe cyankáli. Myslím si, že říct někomu, že je píča, je fakt jednoduchý, když tam není, a člověk – já osoba - je s tím hned hotový, ale mnohem těžší je, si stoupnout a vést smysluplný dialog s tím člověkem, jehož se ta píča týká, a bavit se s ním o tom, že si tohle myslím a tak to cítím.

Chápu, že jsme všichni tou situací určitým způsobem zasaženi, ale důležitý je v téhle chvíli zůstat sám sebou a mít vlastní pokud možno zdravý úsudek na všechny (pedagog i spolužák), Jsem dost znechucený, že si ti dva pedagogové řeší své osobní spory na veřejnosti a někdy i přes nás-mne. V posledních dnech byla zklamána má důvěra v ty, s nimiž ve škole pracuji, jsem zmatený a nevím komu mám věřit, jediné, co mi z toho tedy plyne, zůstaň sám sebou a nenech se tím a ostatními semlet. Jenže kdo jsem já..? Od nás se nyní očekává to, že budeme dělat a nutno říct, že pracujeme pro sebe, každý se musí sám vybičovat k co nejlepšímu výsledku, a teď nedbat na to, co si řeší profesori kolem nás. Prostě buďme profesionálové, ať už „herci“ a nebo alespoň profesionálové studenti, a nepromrhejme čas, který nám je dán k tomu, abychom sami sebe utvářeli. Odvedme, co možná nejlépe svou stranu práce při klauzurách z mluvy i na té generálce, protože když tam budeme něco fuckovat a hrotit a řešit a hejtovat, ani jedné straně to nic nedá, akorát ztratíme elán, čas a chuť do makání. Trošku agitky: postupujme uvážlivě a s chladnou hlavou, chceme-li něčeho dosáhnout, bavme se osobně a konkrétně s lidmi a nezapomínejme, že všechno se dá říct, záleží jen na tom jak, jak říká matka Hlaváčová. My se můžeme ozvat jen v okamžiku, kdy budeme stoprocentní, tím pádem neprůstřední, jinak nás ti lidé potopí, a že oni toho o nás vědí mnoho, na čem nás mohou dostat.

Osobně už asi nemám zájem na tom, aby se mnou takový lidé pracovali, ať je to strana A anebo strana B, ale vezmu si od nich jen to, co mě posílí a dá mi, vzhledem k tomu, co studujeme; to herectví, které je založené na osobním vkladu a vlastní „nahotě“ před ostatními, a my jsme ještě stále ve vývoji, a nějak se v tomto směru utváříme a každý jsme na určitém svém stupni zralosti a cestě k cíli, ale všichni jsme velmi citliví a mladí.

A tak asi závěrem teď zase vzpomenu na groteskně-fraškoizního Čechova a jeho Soňu ze Strýčka Váni: „Musíme pracovat, strýčku!“

Tak ale k tomu všemu sakra makejme a samozřejmě nenechme si srát na hlavu, ale vždycky se ze všeho nejdřív těchto situacích podívejme před vlastní práh a pořádně tam zameťme a pak kydejme hnůj na jiné, u jiných.

Mám vás rád a bylo by mi líto, abychom zastavili sami sebe v rozvoji jen vlastní vinou – hrocením zbytečného.