

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**MOTIVACE K PSANÍ**

**BcA. Oskar Bábek**

Vedoucí práce : Prof. Přemysl Rut

Oponent práce: Doc. Michal Čunderle, Ph. D.

Datum obhajoby: 6. 1. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting with focus on authorial creativity and pedagogy

**THESIS**

**THE MOTIVATION FOR WRITING**

**BcA. Oskar Bábek**

Thesis consultant : Prof. Přemysl Rut

Opponent : Doc. Michal Čunderle, Ph. D.

Date of thesis defense: 6. 1. 2017

Academic degree: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Motivace k psaní**

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

Praha, dne 20. 12. 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.



## **Abstrakt**

Tématem této diplomové práce je motivace a její vliv na kreativní psaní. Reflexí vlastních dramatických textů zkoumám rozdíl mezi vnitřní a vnější motivací, poté reviduji svou původní hypotézu, že vnější motivace je pro mé autorství vždy lepší. Přináším příklad toho, jak může vnější motivace být stejně plodná, jako ta vnitřní.

## **Abstract**

The topic of this thesis is motivation and its influence on creative writing. Through reflection of my dramatic texts I examine the difference between inner and outer motivation, then I revise my original hypothesis, that inner motivation is always better for my authorship. I bring an example of how can outer motivation work in the same fruitful way as inner motivation.

## **Poděkování**

Děkuji prof. Přemyslu Rutovi za cenné rady a laskavý přístup v průběhu vypracování této diplomové práce.

## Obsah

1. Úvod .....	9
2. Srovnání seminářů.....	11
2.1 Autorské čtení .....	11
2.2 Základy dramatického psaní a scénáristiky .....	11
2.2.1 Než jsme začali psát .....	12
2.2.2 The Blizzard .....	12
2.3 Motivace.....	14
3. Teorie motivace.....	15
4. Psaní zvnějšku .....	17
4.1 Texty z herecké propedeutiky .....	17
4.2 Scénář produktového videa .....	18
4.3 Ferdinand Vaněk dnes.....	18
4.4 The Blizzard .....	20
4.5 Jak napsat dobrý scénář .....	21
4.6 Osobní faktor.....	22
4.7 Závěr.....	24
5. Psaní motivované zevnitř .....	25
5.1 Pohasly forbesy .....	25
5.1.1 Jak hra vznikala.....	25
5.1.2 Libor Dobrotka .....	26
5.1.3 Uvěznit postavy .....	27
5.1.4 Forbesy .....	28
5.1.5 Tajemství .....	29
5.1.6 Bubla.....	30
5.1.7 Interpretace.....	30
5.1.8 O čem se nemluví .....	32
5.2 Co se mi líbí a co ne .....	32
5.2.1 Po Torpédu .....	33
5.3 Napsat něco kompletního .....	34
5.4 Ztráta zájmu .....	37
5.5 Závěr kapitoly .....	38
6. Maslow podruhé .....	39
6.1 Nedostatková motivace .....	40
7. <i>Ve jménu lásky (a přátelství)</i> aneb Nelámat hůl nad vnější motivací .....	42

7.1 Vnější a vnitřní motivace z jiného úhlu pohledu .....	43
8. Závěr .....	45
Bibliografie .....	46



## 1. Úvod

V posledních letech se mi daří čím dál víc psát. Psáním myslím ve svém případě tvůrčí psaní - tvorbu dramatických textů a povídek. Píšu si doma jen tak do zápisníků, do šuplíku, ale občas chci taky některý text prezentovat – přečíst ho na veřejném scénickém čtení nebo na semináři ve škole, napsal jsem už dvě krátké hříčky, které jsem inscenoval v jednom studentském divadle. Smyslem těchto prezentací je něco víc se o textech dozvědět, získat praktické zkušenosti spojené s prezentací textu (veřené čtení, inscenování) nebo pouhá nízká a lidská touha se předvést. Psát mě baví. Občas píšu taky něco na zakázku. Zřídka je to zakázka finanční – zakázkou myslím i zadání ve škole (napsat text na konkrétní téma) nebo napsat divadelní hru pro kamarády, kteří nemají co hrát, a já přece studuji "tu autorskou tvorbu."

Mám pocit, že psaní je motivováno vždy buď zevnitř nebo zvenčí. Dovolím si držet se tohoto rozdělení – psaní motivované zvenčí, tedy činnost, které předchází nějaký konkrétní vnější impuls – žádost, zakázka, úkol; a proti němu pak postavím psaní motivované zevnitř - taková tvorba textu, který vzniká sám od sebe. Možná z potřeby psát, možná je to jakýsi neuvědomovaný trénink, nevím. Dá se ale říci, že impuls k takovému psaní je nesnadno identifikovatelný. Uvidím, jestli se mi jej podaří pojmenovat při psaní této práce.

"Zvnějšku" motivované texty mě zdaleka tolik nebaví a zdaleka tolik jim nevěřím, jako těm, které jsem napsal "sám od sebe," ovšem i zevnitř motivované texty mě po jisté době přestanou uspokojovat. Moje důvěra v ně silně klesá, někdy zmizí zcela, někdy jí trocha zbyde.

Poslední dobou jsem pracoval hned na několika textech, které jsou uzavřeným celkem. Jsou to moje pokusy vytvořit nějaký delší, konzistentní útvar, který chci navíc protlačit na jeviště – jedná se o několik krátkých divadelních her a jeden krátký filmový scénář. Vznik některých byl motivován zvenčí, jiných zevnitř. V této práci budu v těch textech hledat odpovědi na následující otázky: Proč se mi lépe pracuje na textech motivovaných "zevnitř?" Co vlastně znamená, napsat něco sám od sebe? Jak takový text vzniká? Co znamená "důvěra v text?" Když se ona důvěra v text vytrácí – kam? Podle jakých kritérií rozděluji své texty na dobré a špatné? Co je vlastně motivací při psaní zevnitř? Dá se vůbec hovořit o motivaci? A opravdu nelze vytvořit text, který bude motivovaný zvenčí a zároveň si budu za ním umět stát? Jak se naučit psát? (Pokud pro mě nemá význam psát "zvenčí", zřejmě to nepůjde ani

naučit.) Pokud ztratím ve svůj text důvěru dřív či později, není to nakonec jedno? Má vůbec smysl něco psát?

V další kapitole upřesním a na příkladech ukážu své pojetí psaní zevnitř a zvnějšku. Pak se pozastavím u termínu motivace, načež se pustím do reflexe konkrétních svých prací, které řadím k jednomu ze dvou předložených typů psaní. Na závěr práce své poznatky zformuluji a shrnu.

## **2. Srovnání seminářů**

Pomocí následujících řádků bych chtěl zevrubněji přiblížit, jak vnímám rozdíl mezi psaním "zvenku" a "zevnitř." Použiji k tomu srovnání dvou seminářů, jichž jsem měl možnost se zúčastnit. Prvním jsou hodiny Autorského čtení na Katedře autorské tvorby a pedagogiky (coby zástupce psaní zevnitř), druhým jsou Základy dramatického psaní a scénáristiky, jak je vyučuje Akademie divadla, rádia, filmu a televize (AGRFT) v Lublani, kde jsem strávil jeden semestr na studijním pobytu Erasmus. *Základy* přirozeně představím jako zástupce psaní "zvenku." Přestože povaha a forma textů prezentovaných na obou těchto seminářích je rozdílná, domnívám se, že pro srovnání určité metody psaní, přístupu a vzniku motivace k psaní jsou to příklady více než vhodné.

### **2.1 Autorské čtení**

Hodiny autorského čtení probíhají jednou týdně. Více než co jiného působí spíše jako fórum. Je to otevřený prostor, možnost, kam studenti mohou přinášet svoje kratší texty a číst je ostatním. Během devadesáti minut se stihnou prostřídat tři až čtyři studenti – své texty nijak neuvádějí, ani jim není dovoleno je zpětně dovysvětlovat. Pouze přečtou přinesený text. Díky těmto opatřením se učíme vnímat text jako samostatný celek, který dokáže (případně nedokáže) mluvit sám za sebe. Po přečtení textu dávají ostatní studenti zpětnou vazbu. Nesnaží se text hodnotit, ale spíše sdělit, co slyšeli a jak (zabýváme se nejenom samotným textem, ale i autorovým čtením). Takto čtoucí často dojde k zajímavým zjištěním – velice často náš text působí jinak, než jsme zamýšleli nebo jak bychom chtěli. Právě tato konfrontace s realitou – s druhými lidmi – je ale velice přínosná a cenná. Zároveň je potřeba zdůraznit, že semináře autorského čtení jsou poměrně bezpečnou půdou, kde si můžeme vyzkoušet ledacos, neboť text čteme přece jen ne úplně cizím lidem.

Jak už z výše popsaného vyplývá, texty na hodinách Autorského čtení přímo nevznikají. Někdy studenti přinesou několik let starý text, jindy text, který napsali speciálně pro tento seminář. Ať tak nebo tak, jedno mají společné – nevznikly podle speciální metody nebo návodu.

### **2.2 Základy dramatického psaní a scénáristiky**

Základy dramatického psaní a scénáristiky vyučuje na Akademii divadla, rádia, filmu a televize makedonská dramatička a dramaturgyně působící v Lublani, Žanina Mirčevska. Semestr *Základů* má jasnou strukturu – každá hodina je dalším krokem k

vytvoření dramatického textu (scénáře nebo divadelní hry, záleží na volbě studenta), od nalezení námětu až po psaní dialogu. Seminář byl pro mne užitečný, i když problematický, neboť šlo právě o ono mnou stále omílané "psaní motivované zvenku," tedy o konkrétní zakázku: "pro udělení zápočtu a získání kreditů musíte v rámci předmětu vytvořit krátkou divadelní hru nebo filmový scénář, a to podle daného návodu." Proto si dovoluji využít *Základů* jako typického příkladu - popíšu postup tvorby onoho textu, tak, jak nás krok za krokem vedla Žanina Mirčevska.

### **2.2.1 Než jsme začali psát**

Několik prvních hodin jsme se zabývali určitým tréninkem; cvičeními na rozvoj imaginace. Na úvodní hodině jsme obdrželi fotografii jedoucího vlaku, a naším úkolem bylo klást otázky, týkající se jej. Napadlo nás: jede ve vlaku někdo?, pohybuje se vůbec?, odkud a kam jede?, řídí ho někdo nebo se nekontrolovaně řídí krajinou?, kdo fotku pořídil?, co je za železničním náspem? a podobně.

Pak jsme se učili umění observace. Dostali jsme úkol, zapamatovat si svou každodenní cestu do školy a detailně ji v textu popsat. Spolužáci nám pak kladli doplňující dotazy a snažili se vyštourat nějakou opomenutou drobnost. Řídil autobus muž nebo žena?

Další cvičení opět rozvíjelo představivost. Měli jsme vymyslet nějakou bizarní situaci (mrtvý delfín v čekárně u lékaře, televize na vrcholu velehory), a řetězcem otázek dospět k logickému vysvětlení, "jak k tomu došlo."

Zhruba v polovině semestru jsme mohli začít pracovat na textu.

### **2.2.2 The Blizzard**

Vybral jsem si filmový scénář. Osnova pro vytvoření finálního textu byla následující – brainstorming, sběr, krédo, synopse, scénosled, charakter, dialog. Každý týden jsme věnovali dalšímu úkonu.

#### *Brainstorming*

První fáze měla sloužit k tomu, abychom zjistili, o čem vůbec budeme psát. Doporučenou cestou bylo vybrat nějaké téma, ke kterému máme blízko nebo nás nějak zajímá.

Sednout si a zeptat se sám sebe, o čem budu psát, je pro mne problematické. Jak jsem již naznačil, vážím si mnohem více textů, které mne napadnou samy – "tohle je dobrý nápad, to si napíšu." Jenže Mirčevské metoda, zástupkyně "psaní zvenčí," jde

opačným směrem: "něco si napíšu, teď už jen vymyslet, co." Může ovšem být užitečná, když je něco potřeba napsat (třeba za peníze). Brainstorming se provádí tak, že si student zapisuje otázky, vizualizuje situace a skutečné události, které se k tématu vážou a pak je prezentuje zbytku třídy a opět se mu dostává doplňujících otázek a připomínek.

### *Sběr*

Ve druhé fázi jsme aktivně sbírali reálný materiál týkající se našeho tématu. Například spolužáci, kteří si za své téma zvolili válku na Balkáně, hledali konkrétní události z války, mapy a podobné materiály. Můj školní notes hovoří o *lovení situací, seznamech a procesování*.

### *Krédo*

Třetí krok se obracel do našeho nitra – měli jsme sepsat svoje osobní krédo, tedy popsat tři stránky papíru výroky začínajícími *mám rád...*, *nemám rád...*, *chci...*, *nechci...*, *věřím, že...bojím se, že...* Tato výroková listina se měla týkat námi zvoleného tématu a našich reálných pocitů k němu se vázajících. Svoje krédo jsem naštěstí už někde ztratil.

### *Synopse*

Před odevzdáním synopse jsme již měli vědět, o co zhruba půjde, jaké postavy budou v našem scénáři vystupovat, jaký bude základní konflikt, kde se bude děj odehrávat atp. To vše jsme opět probírali společně na semináři.

### *Scénosled*

Rozepsání našeho dílka do bodového scénáře nám pomohlo uvědomit si celkovou strukturu textu, najít případné nesrovnalosti v ději a hlavně získat představu finální podoby našeho textu na jevišti či na plátně.

### *Charakter*

Za svou ústřední postavu jsem zvolil důchodce, který byl za socialismu vězněn a týrán režimem. Museli jsme naší postavě napsat třístránkový podrobný životopis.

## Dialog

Poslední fáze tvorby již byla tím, co osobně považuji za psaní samotné – dialogy, psaní hry (či scénáře) jako takové.

O scénáři, který jsem napsal podle této metody se podrobněji rozepíšu později.

### 2.3 Motivace

Nabízí se otázka, jakou motivaci oba semináře přinášejí. *Základy* jsou jednoznačným příkladem motivace vnější – píšeme text, abychom na konci semestru obdrželi zápočet. Povinné byly i úkoly, které jsme museli nosit z hodiny na hodinu. Taková motivace podle mě nevede k vytvoření kvalitního textu, ale psát "na povel" nemusí být úplně neúčinné. Může to být přinejmenším trénink.

Nosit texty na seminář Autorského čtení na DAMU je sice formálně taky naše studijní povinnost, ale nikdo ve skutečnosti žádné záznamy nevede, nikdo nekontroluje, kdo a kolikrát už "četl." Zřejmě se vychází z předpokladu, že jde spíše o příležitost, než o povinnost. A skutečně, jsou studenti, kteří tuto příležitost využívají hojně, protože zkrátka mohou. Autorské čtení tedy vlastně nijak (nebo minimálně) studenty nemotivuje ke psaní. Stejně ale vždycky někdo nějaký text má. Jak je to možné? Co nás motivuje k tomu, abychom tam texty nosili a četli je spolužákům? Nejspíš to, že ty texty už máme napsané, že je nepíšeme pro potřeby semináře autorského čtení. Většinou je nepíšeme *proto*, *abychom* je přečetli na semináři (i když i to se jistě stává). Saháme do šuplíků pro již hotové texty, protože máme tu *možnost* je prezentovat a něco se o nich dozvědět. Tedy naším motivem není jen daný text přečíst a odškrtnout si splněnou povinnost (jako třeba u Základů dramatického psaní), ale i něco dalšího. Někdy je to třeba i pouhá touha se předvést – to pozoruji na sobě i na některých spolužácích; touha, předvést se před dvaceti "diváky." A diváčkami. Tahle potřeba nás někdy nutí přinést namísto textu, o kterém bych se chtěl něco dozvědět, text, který považuji už za dobrý. Ukázat se takto v dobrém světle se sice někdy povede, ale většinou se dozvíme o svém textu něco netušeného, ať už jsme jej přinesli a četli s jakýmkoli záměrem.

Jak z výše uvedeného vyplývá, mnohem pozitivněji vnímám možnost tvořit sám od sebe, než na základě nějaké vnější pobídky. Doložím to konkrétními příklady, ale chci teď ještě chvíli zůstat u tématu motivace.

### 3. Teorie motivace

Přestože tato práce je především velikou reflexí vlastní zkušenosti, nerad bych operoval s takovým pojmem, jakým je motivace, aniž bych celý text zakotvil odborněji. Je tedy potřeba zapátrat v psychologii.

*Motivace proces usměrňování, udržování a energetizace chování, který vychází z biologických zdrojů; pojem motivace v psychologii zatím značně nejednotný, nejčastěji chápán jako intrapsychický proces zvýšení nebo poklesu aktivity, mobilizace sil (...) projevuje se napětím, neklidem, činností směřující k porušení rovnováhy; v zaměření motivace se uplatňuje osobnost jedince, jeho hierarchie hodnot i dosavadní zkušenosti, schopnosti a naučené dovednosti (...)* (Hartl & Hartlová, 2015, str. 328)

Pokud hledáme psychology, kteří se tématem motivace zabývali, musíme začít u Abrahama Maslowa, psychologa, který přinesl slavnou a často citovanou hierarchii (pyramidu) lidských potřeb. A právě motivace je tím, co nám pomáhá tyto potřeby realizovat.

Richard Lowry v předmluvě k Maslowově knize *O psychologii bytí* uvádí historický kontext nahlížení na motivaci. Tvrdí, že obecně přijímaná teorie motivace vycházela od konce 19. století do 50. let 20. století z Darwinovy evoluční teorie a dělila motivaci do dvou kategorií: *primární* neboli *vrozené motivy* (uspokojování základních pudů potřebných k přežití jedince a druhu – agresivity, sexuality, hladu atd.) a *sekundární*, tedy motivy získané a odvozené (takové, které nás vedou například ke sbírání známek). Mělo se však za to, že i sekundární motivy nakonec poslouží těm primárním – například potřeba lásky (odvozená potřeba) pomůže rozmnožování druhu.

Maslow tuto teorii revidoval – naznal, že člověk v podstatě nikdy nepostrádá motivaci, po uspokojení jedné potřeby se okamžitě objevuje jiná. Další Maslowovým zjištěním bylo, že některé motivy jsou naléhavější, než jiné – tedy, že je mezi nimi určitá hierarchie. Přednost, *prepotenci*, mají pochopitelně biologicky naléhavější potřeby, jako například hlad. To ovšem neznamená, že ony „vyšší“ motivy v člověku nejsou, jenom se projeví až po naplnění těch nižších.

Naší motivací tedy je *nedostatek*. Nedostatek, který nás aktivuje – v kontextu základních potřeb ovšem ovlivňuje i naše vnímání světa – například nedostatek potravy nás ponouká k jejímu hledání, a než ji najdeme, nebudeme se nijak zvlášť

zajímat o nic jiného. Až uspokojení těchto základních pudů nám umožní vnímat své okolí zřetelněji a objektivněji. Motivaci, která nás v takovém okamžiku začne ovlivňovat, Maslow označuje jako metamotivaci – ta nám už nepomáhá uspokojovat pudy, ale rozkrývat a využívat všechny možnosti života.

Pro mou práci jsou velmi důležitá Maslowova zjištění ohledně tvořivosti u sebeaktualizovaných jedinců. Za sebeaktualizované považoval ty osoby, které žijí kreativním životem, jaký směřuje k aktualizaci jejich potenciálu. Činí tak neovlivnění obecnými a stereotypními představami o světě, jsou v silnějším a přímějším kontaktu s realitou; nekoukají se na ni zkreslenou optikou. Namísto *škatulkování*<sup>1</sup>, které nevyžaduje plné zapojení organismu (například naši plnou pozornost), se snaží dívat na problémy "čerstvými očima." Přistupovat k nim bez předsudků. Sebeaktualizovaní lidé dokáží lépe přijímat sebe i ostatní, nezabývají se malichernostmi, mají větší chuť k jídlu, lépe spí a jejich milostný život je uspokojivější, než u jedinců nesebeaktualizovaných. Neznamená to, že jejich životy jsou dokonalé. Zabývají se a trápí spíše tím, co se *nestalo*, než tím, co se stalo. Nenaplněným potenciálem (Maslow, O psychologii bytí, 2014).

Abraham Maslow nebyl pochopitelně jediným psychologem, který se tématem motivace zabýval. Před ním ji studovali například Alfred Adler nebo Henry Murray, po něm David McClelland, Frederick Herzberg a Martin Seligman. Zatímco některé psychology však zajímala motivace jako hodnota, podle které lze měřit potenciál a výkonnost zaměstnanců (Herzberg, McClelland; motivací se zabývají i profesionální motivátoři - u nás je například znám Ivo Toman<sup>2</sup>), Maslow konstatuje, že byla mýlka, když se na motivaci díval jenom z hlediska produktů. Ani já se neptám, *kolik* toho dokážu napsat, ale *co*.

Proto se k jeho teorii ještě později vrátím. Lidé, kteří nedisponují sebeaktualizací, zažívají podle Maslowa tzv. nedostatkovou motivaci. Domnívám se, že právě sebeaktualizace a nedostatková motivace by mi měly pomoci pochopit rozdíl, jaký zažívám při tvorbě motivované zevnitř a zvenku.

---

<sup>1</sup> V originále *rubricizing*, patologické abstrahování.

<sup>2</sup> Nikoli psycholog, ale je autorem mnoha motivačních publikací.



## **4. Psaní zvnějšku**

Jak jsem napsal v úvodu, psaní motivovanému zvnějšku předchází nějaký konkrétní impuls. Dospěl jsem k závěru, že texty, které napíšu na základě této motivace, bych nikdy sám od sebe nenapsal. K těmto počínům řadím texty z hodin herecké propedeutiky na KATaP, krátký scénář produktového videa pro jistou hračkářskou firmu, scénář ze semináře Základů dramatického psaní a scénáristiky z mé stáže v Lublani, krátkou divadelní hru napsanou pro soutěž mladých autorů nebo pokusy napsat něco podle příručky tvůrčího psaní. Na těchto příkladech popíšu různé motivy, které mě vedly k napsání oněch textů, zreflektuji je a ukážu, co v těchto textech fungovalo a co ne. Výsledkem bude zjištění, jaká jsou úskalí a limity vnější motivace ke psaní.

### **4.1 Texty z herecké propedeutiky**

V rámci herecké propedeutiky pracujeme v průběhu semestru na předem vytyčeném tématu. Během hodin vznikají texty na dané téma či "podtéma," - například když jsme pracovali na zadání "Práce," jedno podtéma znělo "Když se budeš snažit a dělat všechno, jak máš, povede se ti dobře." Texty píšeme buď přímo během hodiny nebo je nosíme z domova, společně je pak dáváme dohromady a vytváříme krátké představení složené z několika textů různých autorů.

Vždy jsem se snažil v zadaných tématech najít něco pro sebe, něco, co mě zajímá a o čem bych si chtěl napsat, ale dnes už si pořádně nevzpomenu ani na jeden ze svých textů napsaných pro hereckou propedeutiku. Je to asi tím zadáním, tím, že text sám od sebe nechce ven na papír a člověk ho ze sebe horko těžko souká.

Další variantou je, že se původní text musí zákonitě nějak proměnit, když má přejít z papíru na jeviště. Text na jevišti je prostě něčím naprosto odlišným, než ten na papíře. Dostává konkrétní podobu a interpretaci. Navíc se do něj přimíchávají kusy jiných textů, improvizace ostatních studentů, režijní a dramaturgické záměry vedoucího semináře/pedagoga.

Otázka tedy zní, zda bych byl s textem spokojen, pokud by celá inscenace byla složena jen z mých textů, pod mým dramaturgickým a režijním vedením. Takové příklady taky mohu poskytnout a popíšu je níže.

Motivace u textů z herecké propedeutiky je jasně dána – jednak je mou studijní povinností plnit zadané úkoly v rámci jednotlivých předmětů a jednak se chci podílet na tvůrčí práci ve skupině.

## 4.2 Scénář produktového videa

Jeden známý mi zprostředkoval možnost napsat scénář pro video, které mělo propagovat novou společenskou stolní hru. Zdálo by se, že tento druh textu do mé práce nezapadá, ale to se já nedomnívám. Zadání majitele firmy bylo poměrně nekonkrétní. Měl jsem napsat scénář, který bude vtipný a zároveň nebude nikoho urážet – skupina mladých krásných lidí hraje společenskou hru a skvěle se u toho baví. Video mělo být natolik vtipné, aby si ho lidé sdíleli na sociálních sítích a reklama se takto nenákladně, "virálně" šířila po internetu.

Důvod, proč si myslím, že tento scénář do mé práce patří, je ten, že jsem se snažil sám sebe psaním pobavit. Usiloval jsem o to, vymyslet situace, které by rozesmály mě samotného, nesnažil jsem se odhadovat vkus diváka. Ať to bylo dobře nebo špatně, vznikly tak scénáře, za které jsem se nestyděl. Ovšem zákazník s nimi nebyl spokojen. Obával se, že by mohly někoho urazit, přestože nešlo o žádný černý nebo nekorektní humor. Pamatuji si, že jeden z odmítnutých konceptů ukazoval situaci, kdy se jednomu z hráčů ve hře nezadaří. Majitel firmy ho odmítl s tím, že zákazník nesmí mít pocit, že by se mu ve hře taky mohlo něco nepovést. Upravil jsem tedy návrhy podle jeho připomínek a vznikly tak scénky plné konvenčního humoru, který "nikoho neurazí." Tedy nic, na co bych byl hrdý.

Myslím, že příklad produktového videa je užitečný v tom, že ukazuje, jak světské faktory se mohou vázat na vnější motivaci a jak mohou zlikvidovat naši nejupřímnější snahu napsat něco dobrého. To jsou zásadní limity, když píšeme motivováni někým jiným, než sami sebou. Když musím psát podle něčích připomínek, protože ten člověk mi platí.

## 4.3 Ferdinand Vaněk dnes

V roce 2014 jsem přihlásil svůj text do soutěže "Ferdinand Vaněk dnes," kterou vypsala Knihovna Václava Havla ve spolupráci s DAMU. Jak ze zadání vyplývá, přihlášené hry se měly nějak týkat ústřední postavy Havlových "Vaňkovek" a dnešního pohledu na ni. Hlavní cenou byla několikadenní stáž na univerzitě v New Yorku, další dva texty byly za odměnu uvedeny na scénickém čtení na DAMU.

Možnost stáže v USA mě velmi motivovala, ale myslím, že mě zaujala i samotná možnost vítězství v soutěži (možnost vyčnít nad konkurencí, dokázat sobě i jiným, jak strašlivě talentovaný jsem). Navíc jsem se s postavou Ferdinanda Vaňka mohl seznámit blíž při režírování Havlovy *Audience* ve studentském divadelním spolku Oldstars, a měl jsem tak pocit, že mám určitý nárok na vítězství v soutěži. V té jsem

ale neuspěl a neumístil jsem se ani na jednom ze dvou míst zajišťujících scénické čtení. Dost mě to tehdy překvapilo a pocíťoval jsem silnou křivdu, neboť jsem se na soutěž pečlivě připravoval. Přečetl jsem si kompletní vydání Vaňkovek, *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, které obsahuje texty nejen Václava Havla, ale i Pavla Kohouta, Pavla Landovského a Jiřího Dientsbiera, to abych se poučil, jak píšou kolegové epigoni. Poté jsem napsal krátkou hru a přesvědčen o svém triumfu jsem ji zaslal do soutěže.

Dnes se mohu na *Manifest*, jak se můj pokus jmenoval, podívat s odstupem. A vidím, že to skutečně nic tak světoborného nebylo. Ve hře přichází zestárlý Ferdinand Vaněk do maloměstské hospody, kde zastihne štamgasta komentujícího televizní zpravodajství. Dá se s ním do diskuse o Romech a o době pádu komunismu. Jeho inteligentní argumenty zbedněného štamgasta nikterak nepřesvědčí, ten navíc, na konci hry, dá přednost přímému přenosu fotbalového utkání před pokračováním v diskusi a Ferdinand Vaněk smutně odchází.

Hra je vlastně plná klišé – hospoda a diskuse o komunistech a Romech, pivo a fotbal. Laciná politická satira – prvoplánová odpověď na otázku, co by se mohlo stát, kdyby disident intelektuál vešel dnes do hospody čtvrté cenové kategorie. Nic lepšího mě zřejmě na téma "Ferdinand Vaněk dnes" nenapadlo. I když byl *Manifest* vlastně mou reflexí současného stavu společnosti, nějak to nebylo ono. Problém bude asi v tom zadaném tématu – tím míním, že téma bylo *zadáno*, nikoli toto konkrétní téma. Mně osobně vyhovuje téma, které ke mně přijde samo skrze mé zkušenosti, myšlenky a zážitky. Jinými slovy – domnívám se, že bych měl v soutěži mnohem větší šanci, pokud bych do ní přihlásil text, který bych měl v šuplíku od té doby, co mě sám, bez pobídky z venku, napadl.

Je zajímavé, že i samotné scénické čtení bylo velkou motivací, přitom samo o sobě žádnou velikou příležitost neznamenal. Scénické čtení svého textu si přece mohu hravě uspořádat sám – prostorově a organizačně nejde o nic náročného (čtení oceněných textů se odehrávalo v divadle Řetízek, což je prostor, který je studentům DAMU normálně a zadarmo přístupný), herce bych sehnal bez problému, diváky pozvat taky dokážu. Jakto, že to tedy bylo takové lákadlo? Odpověď je nasnadě – je to právě to veřejné a oficiální ocenění, kompetitivnost; veřejné potvrzení, že umím psát. Egoismus bych se nebál nazvat vnitřní motivací, ale motivoval mě spíš k účasti v soutěži, než k napsání hry.

#### 4.4 The Blizzard

Nyní se vracím k filmovému scénáři, který jsem napsal v Lublani podle metody, kterou jsem popsal v první kapitole. V *The Blizzard* (uvádím původní název – pro potřeby semináře jsem psal hru v angličtině) jede Děda a jeho Vnuk autem vánicí. Vnuk tráví každoročně několik dní o Vánocích u samotářského Dědy; letos ho však stařec místo na nádraží veze na letiště – Vnuk získal roční stáž v zahraničí a potřebuje stihnout letadlo. V prudké sněhové vánici se jim porouchá auto a jediný, kdo jim na opuštěné silnici nabídne pomoc, je muž, o němž je Děda přesvědčen, že je bývalý agent STB, který ho za komunismu týral v Bartolomějské. Odmítne přijmout jeho pomoc, raději by umrzl. Muž však starcova nařčení odmítá. Nevěří jim ani Vnuk, který, aby stihl letadlo, odjíždí s domnělým bývalým agentem STB k letišti, zatímco Děda zatvrzele sedí v nepojízdném autě, které pomalu zasypává sněh.

Nedávno jsem komusi vyprávěl příběh *The Blizzard* a zápletka mi nepřipadala vůbec špatná. Líbí se mi i to subjektivní téma – komunisty zmučený Děda je přesvědčen, že mluví se svým bývalým trýznitelem, ten toto nařčení odmítá. Nikdy se nedozvíme, jaká je pravda. Text jsem si představoval spíše jako filmový scénář, než jako drama. V představách jsem viděl jediný dlouhý záběr na Vnuka a Dědu skrz čelní sklo vozu, zatímco domnělý agent STB měl být pouze slyšet zvenčí. (Takový koncept se mi moc líbil, zatímco vyučující prosazovala, abych ve svém scénáři využil co nejvíce možností, které medium filmu nabízí – například flashbacky, ve kterých by bylo vidět mučení a výslechy. O tomhle ale můj scénář vyprávět neměl – zásadní byla ta nejistota, kdo byl a nebyl komunist, kdo byl a nebyl zločinec. Líbil se mi i ten minimalismus jedné statické kamery bez stříhů.) Myslím, že se mi Vnuka podařilo moc hezky vklínit mezi dva mlýnské kameny.

GRANDFATHER

You really want to leave me here and go with him?

HIS GRANDSON

Are you even sure it's him?

GRANDFATHER

I'm sure.

## HIS GRANDSON

He wears a hat and a scarf! How can you tell?

## A VOICE (O.S)

Guys, we don't have time for this. We gotta go. Are you going with me or not?

Celou situaci přiostrňuje ta nejistota diváků i Vnuka. Jediný, kdo ví jistě, jaká je pravda, je neviditelný Hlas. A v jeho případě pro změnu nevíme, jestli nám náhodou nelže.

Vyústění, pointa už v mých očích pokulhává. Zřejmě proto, že je zkrátka příliš symbolické – pointa by asi mohla být shrnuta a interpretována nějak takto: „mladá generace přistupuje k traumatům svých předků se skepsí a rezervou a neváhá si zadat s lidmi velmi nečisté minulosti a jejich dědové zůstávají sedět opuštěni, zatímco je zasypává sníh.“ Tedy i přesto, že u svého textu vidím řadu kvalit, ve finále s ním spokojen nejsem. Jak to? Vždyť jsem si od vedoucí semináře nenechal do textu mluvit, efektní flashbacky, které mi navrhovala, jsem do scénáře nezpracoval. Nabízí se odpověď, že je to proto, že jsem zkrátka nenapsal ten text sám od sebe. Ale co to vlastně znamená? V čem je vnitřní motivace lepší, než vnější? Možná, že jsem prostě jenom napsal text, který není dobrý bez ohledu na to, jak byl jeho vznik motivován. Ona totiž vnitřní motivace není zárukou napsání dobrého textu.

### 4.5 Jak napsat dobrý scénář

Ke psaní zvnějšku řadím i psaní "podle příručky". Tedy podle nějaké metody, návodu. Je to trochu problematičtější téma – vlastně se nejedná o vnější motivaci. Řadím přesto psaní podle návodu do této části, neboť jde o vznik textu "zvenku." Domnívám se prostě, že když člověk píše nějaký text sám od sebe, nepíše jej podle žádného návodu, jak se pokusím doložit později. Je však pravda, že příručka nebo nějaký systém při psaní textu může později pomoci i u textu "vnitřního" tím, že nás vybaví schopnostmi a zkušenostmi. Již jsem o psaní podle metody psal v kapitole o semináři tvůrčího psaní na AGRFT v Lublani.

Zhruba jednou za rok sahám do své knihovny po knížce *Jak napsat dobrý scénář*. Napsal ji dnes již zesnulý hollywoodský scénárista a producent Syd Field. Kniha je považována za základy filmové scénáristiky, která mě vždy velmi lákala. Čas od času

se tedy k Fieldově učebnici vracím a pokouším se napsat podle jeho návodu scénář, ale nejde to. Přesto, že je to návod velmi zevrubný – Syd Field popisuje, jak krok za krokem vytvářet postavu, v jaké části filmu by mělo dojít k prvnímu velkému zvratu atd.

Když jsem se naposled pokoušel takto napsat scénář, vymyslel jsem si postavu malíře, kterému lupiči odcizí z bytu jeho nejcennější obraz. Už nevím, jak příběh pokračoval dál, ale pamatuji si, jak nepatříčně jsem si připadal, když jsem psal zevrubný životopis (k čemuž Field nabádá) onoho muže. Připadalo mi, že se věnuji něčemu naprosto bezpředmětnému, co se nemůže později, při psaní samotného scénáře, zúročit. Napsal jsem několik stránek, než mě přestal scénář zajímat, a to, že jsem znal životopis mého malíře, mi nijak zvlášť nepomohlo.

To je jen jeden příklad poučky, která pro mé psaní neměla význam. Mnohem užitečnější pro mě byly rady univerzálnějšího charakteru, jako například: "pokud nevíte, zda nějakou scénu napsat nebo ne, napište ji. Nebojte se dělat chyby." Myslím si, že já osobně potřebuji na začátku psaní větší elán – podnět silnější, než je pouhá touha napsat scénář. Dovedu si představit, že kniha *Jak napsat dobrý scénář* může být užitečná při zpětném použití. Kdybych napsal filmový scénář bez návodu a chtěl bych, aby se vešel do hollywoodské normy, využil bych Fieldovu knihu pro kontrolu. Jako návod pro mne ale selhal. Stejně by dopadla moje snaha něco napsat, kdyby nám Žanina Mirčevska dala svoje pokyny písemně a nechala nás po zbytek semestru pracovat samostatně. Tím, že nás dvakrát týdně nutila sednout si a povinně psát, docílila alespoň toho, že jsme text dokončili. Nevěřím ale tomu, že je možné takto někoho dovést k napsání dobrého textu.

#### **4.6 Osobní faktor**

K napsání uvedených textů mě motivovalo nejrůznější: školní povinnosti, peníze, uznání a sláva (či spíše touha po ní). Přesto, že jsem se k jejich napsání snažil přistupovat jinak, než jen jako k povinnosti či pouhé práci, vždycky něco zhatilo kýžený výsledek, s texty jsem nebyl a nejsem spokojen, nechci se k nim vracet a nepovažuji je za nic hodného uchování (třebaže si cením zkušenosti, kterou mi práce na nich zprostředkovala). Možná s výjimkou *The Blizzard*.

Nesmíme ovšem zapomenout, že je ve hře ještě jeden faktor. A sice osobní autorovy kvality a schopnosti. Je docela dobře možné, že prostě nemám dostatek zkušeností, abych si s takovými úkoly poradil. Dokonce je i možné, že nemám

dostatek talentu nebo inteligence. Možná by se někdo jiný oněch zakázek zhostil s chutí a mnohem lépe, napsal by něco, za co se nemusí stydět, byl by úspěšný tam, kde jsem já selhal, a ještě by vydělal spoustu peněz. Jistě takoví "řemeslníci" existují, zatímco já se můžu snažit, jak chci. Já se však i ve zbytku této práce budu věnovat svému subjektivnímu pocitu, a tak mohu nechat polemiku o míře svého talentu stranou.

Opačnou variantou je, že jsem ve všech těchto pokusech exceloval, že jsem napsal řadu skvělých textů a jsem pouze sám k sobě hyperkritický. Ale co na svých textech vlastně kritizují, co mi na nich vadí?

Vždycky jsem záviděl lidem, kteří mají naprostou důvěru ve vlastní uměleckou tvorbu – ať už se věnují psaní, hudbě, tanci nebo čemukoli jinému. Přestože se domnívám, že disponuji určitou mírou talentu, takovou sebedůvěru neznám. O to víc mě vždy zasáhne, když vidím kupříkladu divadelní představení, které mi připadá špatné (hloupé, kýčovité...). V takových chvílích se tážu sám sebe: když se autor nestydí za *tohle*, jakto, že se ty bojíš zveřejnit některou svou práci?

Ve snaze odpovědět se oět utíkám k psychologii:

***melancholik*** (...) jeden ze čtyř typů osobnosti charakterizující se sklonem k zádumčivosti, těžkomyslnosti, citové zranitelnosti (...) hluboce prožívající i bezvýznamné události (...) (Hartl & Hartlová, 2015, str. 308)

Aniž bych chtěl sám sobě stanovovat jakoukoli analýzu, jistě se každý autor vyrovnává například s neúspěchem či kritikou různě, a to v závislosti na svém temperamentu. Dnes je toto Hippokratovo dělení lidí již poněkud přežitě, ale souhlasím s tím, že určité rysy naší osobnosti jsou neměnné. Pokud bych se měl označit za jeden z typů temperamentu, byl by to melancholik – špatně snáším kritiku a neúspěch a s trochou nadsázky se dá říci, že *hluboce prožívám i bezvýznamné události*. Proto je pro mne těžší veřejně prezentovat své výtvary.

Jak ale v rámci psaní tohoto textu reviduji svou práci, vidím, že toho zas tak málo není. A že jsem už své hry a svůj údajně zranitelný melancholický temperament podrobil nejednomu testu veřejného předvedení a že moje odvaha a sebedůvěra pomalu, ale přece, stoupá. Z toho logicky usuzuji, že pro zvýšení důvěry ve své psaní potřebuji dál sbírat zkušenosti. Ta mi pomáhá překonávat onu vnitřní nedůvěru.

#### 4.7 Závěr

V úvodu jsem si položil otázku: „Proč se mi lépe pracuje na textech motivovaných zevnitř?“ Tedy – proč se mi na textech motivovaných zvenčí pracuje hůře?

Psaní za peníze, "kšeft," přináší jednoznačná a očekávatelná omezení – autor zkrátka musí vyhovět zaměstnavateli (tomu, kdo ho platí). Pak už to ovšem není autorův vlastní text, je to jen sepsání a formulování požadavků klienta.

Je snadné si splést touhu po psaní s touhou po uznání, jako v případě mé účasti v soutěži Ferdinand Vaněk dnes. Připadá mi, že (alespoň pro mne) bude lepší čekat na soutěže, do jejichž rámce se vejde některý můj již hotový text, než psát něco speciálně pro danou příležitost.

Obávám se také, že jsem lovil ve špatných vodách, pokud jde o psaní podle návodu. Věřím, že se lze naučit „řemeslně“ psát. V posledních letech například zažíváme velký boom nejrůznějších televizních seriálů, které vznikají z per několika různých autorů a stejně mají značnou kvalitu a zdobí je nejenom obrovský zájem diváků, ale i dobré přijetí kritiky. Já ale mám s tímto psáním přece jen velmi malé, téměř nulové zkušenosti a pro bližší zkoumání příruček tvůrčího psaní by bylo potřeba se jimi zabývat zevrubněji. Platí zde však to, co jsem o textech motivovaných zvenčí zatím uvedl: nestačí, že chci něco napsat, pokud nechci napsat něco konkrétního.

A nakonec - u textů vytvářených pro potřeby Herecké propedeutiky šlo o to, jak se text mění v závislosti na potřebách celku a ostatních herců. A také o to, že bych tyto texty nikdy sám od sebe nenapsal. Text zaslaný do soutěže vypsané Knihovnou Václava Havla by taky nikdy nevznikl, pokud by mě k tomu soutěž nevybídla, *The Blizzard* byl napsán rovněž „na objednávku“. Ovšem toto vysvětlení nestačí, neodpovídá na otázku, kterou jsem si položil. Proč je takový problém to, „že bych ty texty sám od sebe nenapsal?“ Čím mě to při psaní znevýhodňuje a limituje? Možná se mi podaří najít odpověď, až se budu zabývat texty motivovanými zevnitř, až v nich budu hledat odpověď na otázku opačnou. „Jakou výhodu mi dává stav, kdy píšu sám od sebe?“ (A sám pro sebe.)



## 5. Psaní motivované zevnitř

Jako zástupce textu, který vznikl „zevnitř“ vybírám svůj poslední pokus o drama *Pohasly forbesy*. Je to krátká hra, kterou jsem dokončil v létě roku 2016, tedy před pouhými pár měsíci. *Forbesy* využiji k rozboru toho, jak asi takový text „zevnitř“ vzniká. Místy si pomůžu ještě referencemi ke své starší hře *Torpédo pro tebe*, jež měla premiéru ve studentském divadle Oldstars před rokem – v říjnu 2015.

### 5.1 Pohasly forbesy

*Forbesy* se odehrávají v blízké budoucnosti v hospodě na zapadlém nádraží na přelomu zimy a jara. Hlavní postavou je zahořký hostinský Dobrotka, který se z nejasných důvodů stáhl do ústraní zapomenuté nádražky, povídá si s dvěma hracími automaty a historickým bezdrátovým telegrafem a po jiných společnících netouží. Když jednou poslední večerní vlak nemůže z nádraží kvůli nenadálé sněhové kalamitě odjet, jeho strojvůdce (Mašinfíra), jediný cestující vandrák Bubla a Dobrotka zůstanou uvěznění přes noc v restauraci. U stolu v koutě sedí ještě neznámá Slečna, ale ukáže se, že nežije. Příčina její smrti zůstává skrytá.

Tři muži zůstanou v hospodě uvěznění ještě několik dní, během kterých začne Slečnina mrtvola zapáchat. Dobrotka uplatí několika drobnými a hrnkem grogu vandráka Bublou, aby mrtvolu zakopal venku do sněhu. Bubla získané mince nahází do automatu a vyhraje vysokou částku peněz. Dobrotka nemá dost, aby mohl Bublovi výhru vyplatit, a tak se stane Bubla neomezeným pánem celé restaurace a Dobrotka ho musí obkakovat.

Když konečně přijde obleva, Mašinfíra s Bublou se hotoví k odjezdu. Sníh roztaje a mrtvola Slečny nikde není k nalezení. Mašinfíra s Bublou smířené odjíždí pryč a šokovaný Dobrotka se vrací ke každodenní rutině, jako by se nic nestalo. Život jde dál.

#### 5.1.1 Jak hra vznikala

Mám velmi rád nádražní restauraci ve Strakonících. Nemám se Strakonícemi nic moc společného, ale shodou různých náhod jimi projíždím relativně často. Místní nádražka je pak místem, kde čekám na navazující vlak či autobus. Na nádražních restauracích je něco poetického. Je to místo, kde mohou cestovatelé vypít jedno rychlé pivo, než jim přijede vlak, zároveň je to ale prostor, kde se schází místní lidé, kteří vůbec nikam nejedou. Z podstaty věci se zde schází ta zemitější vrstva společnosti, což je populace, která mě vždy velice zajímá a baví.

Když má člověk třeba dvě hodiny času, může posedět a sledovat, jak u štamgastského stolu nadávají chlapi v montérkách na Evropskou unii, zatímco dveřmi tam a zpět proudí lidé cestující za prací, vodáci, trampové, železničáři a čas od času manželka některého z místních opilců (rovněž opilý), aby provedla neúspěšný pokus dostat svého partnera z hospody domů. Nerad bych cokoli romantizoval, ale pokud bych někdy chtěl provozovat restauraci, byla by asi podobná té ve Strakonících na nádraží. Takové místo ve mně vzbuzuje směsici pocitů, ne vždy příjemných, ale rozhodně inspirujících. Proto jsem během svých opakovaných návštěv onoho místa nemohl nepřemýšlet nad tím, co by se v takové nádražce mohlo všechno odehát.

### **5.1.2 Libor Dobrotka**

Začal jsem ústřední postavou. Vycházel jsem z toho, co by mě samotného zajímalo na tom, být hospodským v nádražce; představil jsem si sebe samotného za barem. Zřejmě by k této kariéře vedlo nějaké zásadní rozhodnutí nebo dokonce (při veškerém respektu k hospodským) nějaká životní prohra. Je to proto, že práce v nádražce mi připadá jako příležitost se izolovat, stranit se ostatních lidí, někde se "zabarikádovat" a nevylézat.

Začal jsem si tedy snovat takového hospodského, nechtěl jsem ovšem stvořit nějakou šablonovitou postavu zahořklého chlapa, co nadává na Romy. Můj Dobrotka je sice žlučovitý a zahořklý, ale není to hloupý člověk. To ostatně dokládá to, že si svoje současné místo vědomě vybral.

Příručky tvůrčího psaní by v tuto chvíli radily napsat tří až pětistránkový životopis postavy. To mě ale neláká, postava je v mé mysli živá dostatečně a nevdí mi, že některé věci o ní prostě nevím. Dobrotka například ve hře zmiňuje, že byl v minulosti trestán. Nevíme za co. Neví to ani autor, pouze to tuší. Ano, znám povahu Dobrotkova přečinu, ale konkrétní zločin ne. Nevdí mi to. Zdá se mi, že takto mě postava sama o sobě může něčím překvapit, žít si vlastním životem. V mojí hlavě disponuje jistými atributy, například specifickým stylem mluvy, který používá, nebo názory. Jak se ale bude chovat sama na papíře, to předem nevím a rád se nechám překvapit. Kolem a kolem vzato, byl bych schopen sepsat životopis postavy po dokončení hry, nikoli předtím, než ji vůbec začnu psát.

Teď chci vidět Dobrotku v nějaké netradiční situaci, chci ho vidět dělat něco jiného, než čepovat pivo. Chci, aby se odhalilo něco z jeho nitra a k tomu ho musím nějak vyprovokovat. Bude potřeba narušit jeho pohodlnou samotu a stereotyp. Nasadím

mu do hospody vetřelce a nepustím je ven. Chci totiž vidět, jaký příběh se může odehrát ve špinavé zapomenuté nádražce, příběh, který se bude vymykat hospodskému tlachání a obhroublým vtipům.

### 5.1.3 Uvěznit postavy

Ve své prvotině *Torpédo pro tebe* píši o dvou mužích, kteří se potkají v liduprázdném vlaku, ten se zastaví v tunelu a nejede dál. Nemohou se dokonce dostat ani z vagónu. Zjistil jsem, že se mi s takto ohraničenou a jistým způsobem omezenou situací pracuje dobře. Postavy nemohou nikam utéct a jsou nuceny potýkat se s ní pro sebe nezvyklým způsobem.

Model takového uvěznění postav jsem použil i ve *Forbesech*. Nemůžu říct, že bych schválně vymýšlel prostředí, ve kterém lze postavy zavřít, ale ten nápad byl prostě nasnadě. Navíc si myslím, že jsem v *Torpédu* danou situaci zcela nevytěžil, jen jsem ji tak nakouzl a díky nádražce a sněhové kalamitě jsem se jí mohl zabývat dál. (Dříve ve mně byla obava vracet se ke starým, již použitým nápadům. Chtěl jsem za každou cenu vymyslet něco originálnějšího, něco, co nikdy nikdo (ani já) ještě nepoužil a nenapsal. Později jsem ale dospěl k závěru, že to nejde, a tuto situaci uvězněných lidí rozpracovávám i ve své třetí hříčce, kterou jsem dopsal teprve před pár týdny.)

Do Dobrotkovy hospody vpadne vandrák Bubla, který výčepnímu hned v prvním okamžiku nepadne do oka, a Mašinfíra, který je sice Dobrotkův kamarád, ale hospodský s ním několik dní v jedné místnosti zrovna trávit nechce. Když pak přijde sněhová bouře, která naše tři hrdiny nepustí z domu následujících několik dní, je zaseto. Aby toho nebylo málo, mrtvola dívky v rohu začne smrdět. Pokud budou chlapi větrat, umrznou.

Nesnažím se postavy dostat do konfliktní situace, ale ona vlastně sama vzniká. Když spolu dáme tři odlišné lidi do jedné zapáchající místnosti na několik dní, musí nutně vzniknout nějaký konflikt, ať chceme nebo nechceme. Když jsem psal o tom, kterak Bubla poprvé vchází do hospody a dává se do řeči s Dobrotkou, nevěděl jsem předem, že se nebudou mít rádi. Ale oni spolu zkrátka od začátku nevycházel. Možná je to tím, že hospodští neradi vidí ve svých podnicích žebráky.

Hnijící mrtvola celou situaci jen zahustí, ale ani ona není umístěna do hry jako nějaký nástroj. Jak jsem psal výše, nádražní restaurace je pro mě téměř magické místo, a tak jsem si představoval, co všechno by se v ní mohlo přihodit. Tři – ve svých životech ztracení – chlapi jsou uvězněni v hospodě, kde navíc najdou mrtvolu a neví, co si s ní počít. Tak přes ni zkrátka hodí prostěradlo (asi bych na jejich místě

udělal totéž) a jsou nuceni jednat až ve chvíli, kdy začne zapáchat. Reagují prostě na danou situaci.

#### 5.1.4 Forbesy

Hostinského Dobrotku si představuji jako člověka, který se nějakým způsobem nesnesl s vnějším světem a tak dobrovolně odešel někam, kam na něj ostatní lidé nemůžou. Někam, kde si v klidu bude čepovat svoje pivo, provozovat hrací automaty a povídat si s telegrafem (bezdrátový telegraf v Dobrotkově hospodě čas od času chytá zbloudilý signál a vysílá v morseově abecedě. Dobrotka ovšem morseovku neumí a rozšifrovat telegrafické vzkazy ani netouží. V té lhostejnosti, v tom nezájmu zjistit, co to ten telegraf vlastně říká, spatřuji další rys Dobrotkova charakteru (vlastně i Mašinfírova). Možná by se totiž zjistilo, že na druhém konci skutečně někdo sedí.).

Vidím ale sám, jak v současnosti tento svět nádražek mizí. Zahuleným hospodám již odzvonilo, hrací automaty budou následovat. Bez ohledu na to, zda je zákaz kouření a hazardu dobrý či ne, jde o určitý chod světa, který Dobrotka není schopen zastavit ani mu jinak čelit – jeho izolace nefunguje, přestává být izolací, jak mu okolní svět bere to málo, co chce mít. V mé hře jsou navíc hrací automaty Dobrotkovými přáteli, jsou to stroje, které mu nahradily lidi. A lidé mu je přicházejí vzít.

*DOBROTKA Nějaká svině mě práskla, že je tu mám. A pak jednoho dne přijela nějaká jiná svině, v takovém obleku a s deskama... Jako takový ty, co dřív prodávali po domech elektřinu a říká mi: víte, že to tady nesmíte mít? No a prej pošlou toho... likvidátora. Že si pro ně přijede a vodveze je na šroťák. A že prej můžu bejt rád za pokutu, že to možná skončí soudem. Jelikož už jsem byl trestanej. Tak tu svini čekám každým dnem. Bude tu místo nich dětskej koutek.*

*BUBLA A jezdí tudy hodně rodin s dětma?*

*DOBROTKA Co byste tak řek'.*

Do Dobrotkova mikroskopického světa tedy vstoupila hrozba v podobě likvidátora, který může každým dnem přijet a odvézt si jeho milované stroje. Lidé Dobrotku v jeho úkrytu vypátrali.

### 5.1.5 Tajemství

Námětem hry byla krátká povídka, kterou jsem jednou četl v rámci semináře autorského čtení na KATaP. Největší zájem vzbudilo ono tajemství, co se stalo s mrtvolou dívky. Vyvolat určité emoce, zájem, nadšení je pro mě velmi lákavé, ale musím říct, že mě mnohem víc baví pohrávat si se situací, která nemá racionální vysvětlení. Hra samotná se o ně ani nesnaží, přestože Dobrotka ano:

*DOBROTKA Ale... ale tobě na tom nepřijde nic divného?*

*MAŠINFÍRA Znáš to, Stando, kde není žalobce, tam není... Prostě tady není, co řešit.*

*DOBROTKA Takže se prostě nic nestalo? Tady byla mrtvá ženská, tady ten jí zahrabával do sněhu; kams jí dal?! To von jí zahrabával!*

*MAŠINFÍRA Na tvůj popud.*

*DOBROTKA Ale dyť jsme tady na to voba koukali. Co mám říct policajtům?*

*MAŠINFÍRA Jestli jí dokážou najít, tak můžou začít vyšetřovat.*

*DOBROTKA Ale.. Jak to tady to...cože...*

*MAŠINFÍRA Stando, nemáš otevírat? Tak otevírej. Já musím odvézt vlak. (zasměje se) Mám menší zpoždění.*

*DOBROTKA Takže já teď prostě znova narazim, zapnu forbesy... Jakoby se nic nestalo?*

*MAŠINFÍRA Prostě se s tím smiř.*

Vždycky mě lákalo a prokovalo to nevysvětlitelné. Přišlo mi jako skvělý nápad, nechat Dobrotku při zavírání hospody objevit u jednoho stolu na první pohled spící dívku, které si za celý den z nějakého důvodu nevšiml. Když nastane kalamita, chlapi nechají dívku dívkou, chodí kolem ní po špičkách, případně spekulují, jestli se jí náhodou něco nestalo.

To je první rovina onoho tajemství, že by dívka *mohla* být mrtvá. Baví mě dotahovat nápady až do krajních důsledků – Dobrotka s Bublou a Mašinfírou diskutují o tom, že by Slečna mohla být mrtvá a ono se ukáže, že tomu tak opravdu je.

Nespornou výhodou autora je to, že může "to nevysvětlitelné" vytvářet. Kladu si otázku, proč vlastně mě neláká racionální vysvětlení. Zdá se mi, že žádné logické vysvětlení zkrátka není uspokojivé. Tajemství musí tajemstvím zůstat, aby mohlo být dál tajemné. Mohla by zde být jasná pointa toho, že dívku zavraždil některý z tří přítomných mužů, například vandrák Bubla, jehož identita je další záhadou dramatu.

#### **5.1.6 Bubla**

Nic o něm nevíme, jen čas od času se jakoby mimochodem zmíní o své minulosti ("když jsem ještě měl peníze...", "já vím, jak vypadá mrtvej člověk"). Co když Bubla je nějakým tajným agentem který umí rozšifrovat telegrafické vzkazy? Byla i Slečna nějakým agentem? Zavraždil ji Bubla těsně před zavíračkou, netuše, že bude za chvíli uvězněn v nádražce se svou obětí? Taková pointa by dělala z dramatu detektivku a po skončení představení už by nebylo dalších otázek, ve všem by bylo jasno. To mi připadá málo.

#### **5.1.7 Interpretace**

Problém s nevysvětlitelnými věcmi – s tím, že po vysvětlení já, jako autor, ani nepátrám – spočívá v tom, že divák, případně čtenář, ono vysvětlení hledá a mnohdy nachází. Mylná a zavádějící.

Hra *Torpédo pro tebe* je *Forbesům* podobná v tomhle "náběhu na pointu," který později autor zahazuje. V *Torpédu* muž zvaný Cestující přichází na to, že mu Druhý po celou dobu lhal; že je někým jiným, než za koho se vydával a že má zřejmě prsty i v zastavení vlaku. Cestující vychrlí na Druhého svá obvinění, ten je ale vůbec nevezme v potaz.

*CESTUJÍCÍ* *Jak jste to udělal? Jaktože najednou v celém vlaku nikdo není? Když jsem nastupoval, tohle bylo poslední volný kupé, já hledal volný kupé, protože jsem se bál, že by ze mě mohl táhnout chlast, tady vedle seděla nějaká rodinka. Co jste s těma lidma udělal? Vy jste nějaký nájemnej masovej vrah? Nebo jste nějaký zneuznaný autor. Nebo režisér nebo manžel nějaký herečky, o který jsem napsal – pardon; vy nejste ničí manžel, protože jste se měl předevírem vdávat, jenže váš vlak má dva dny zpoždění, což vás ovšem vůbec nevzrušuje, protože*

*jste pohodář, klid'as, kterej jezdí na svojí vlastní svatbu vlakem, to za prvý, a za druhý jste lhář, jenže já jsem vás odhalil, vy si žádnou mojí bejvalku neberete (...) a teď mi řeknete, proč. No ano, řeknete, a řeknete mi taky, co má tohle všechno znamenat. (...) Ten vlak a ten tunel. Ten tunel, no jistě! To má být nějaká trapná laciná alegorie, vlak, co se zastavil v tunelu! (...) Vlak v tunelu, a vy jste kdo? Nějakej démon, kterej mě přišel za moje hříchy odnýst do pekla?*

*Ten druhý mlčí.*

*CESTUJÍCÍ Jenže to jste tady špatně, milej zlatej. Já jsem totiž za svůj život nic neprovedl, nikomu jsem nikdy neublížil, rozumíte? Rozumíte? (...)*

*DRUHÝ Tak tedy. Svoje jste si řekl. Chtěl byste dodat ještě něco?*

*Cestující na něj hledí nechápavě.*

*DRUHÝ Tedy bychom to měli nějak kulantně zakončit. Já ale úplně nevím jak (Pauza.) Co kdybychom zhasli?*

*CESTUJÍCÍ To tady pak ale budeme potmě. Spolu.*

*DRUHÝ (neurčitě) Jenom chvilku.*

*Dlouhá pauza, zase. Cestující pak trochu furiantsky dojde ke světélku a natáhne k němu ruku.*

*CESTUJÍCÍ A- a to je další věc, která nesedí. V těchhle moderních vlacích se dneska přece ta světla rozsvěcí a zhasínají automaticky. Ne vypínačem.*

*DRUHÝ (povzbudivě) Jenom směle do toho.*

*Pauza a Cestující zhasne. Dříve, než se diváci odhodlají k potlesku, ozve se zvuk rozjíždějícího se vlaku. Za chvíli je kupé již osvětleno světlem zvenčí - vlak vyjel z tunelu. V kupé stojí Druhý a je sám.*

*Vozík a jeho obsah jsou ty tam. Na sedačce, kde celou dobu dlel Cestující leží červená kšiltovka. Druhý ji uchopí, bez obtíží otevře okno a vystrčí ruku s kšiltovkou ven.*

**KONEC**

Diváci se s tímto neuspokojivým koncem často nemíní smířit. A je to naprosto pochopitelné. Dodneška si pamatuji rozhněvaný pohled jedné slečny v hledišti poté, co se rozsvítilo na děkovačku. (Diváci často ani nepoznají, že hra už skutečně skončila.)

Jiná divačka mi po jedné repríze *Torpéda pro tebe* řekla, že je vidět, že jsem nevěděl, "jak to ukončit." Má vlastně pravdu. Jsem pyšný na to, jaká situace mě napadla – dva muži uvěznění ve vlaku hned z kraje své karantény přijdou na to, že oba milují stejnou ženu a jsou nuceni sdílet společný a velmi těsný prostor na několik dní. Ale co dál? Co může z takové situace vyvstat? Určitě mnoho, ale nic, co by mě uspokojilo. Proto jako autor říkám: končíme, dál už hra nepokračuje.

Takový konec zase ovšem není uspokojivý pro diváka, ten chce vědět, *co se to tam vlastně stalo*, kdo byl ten *Druhý* a kam vlastně zmizel *Cestující*. Pro některé diváky byl *Druhý* alegorií smrti, pro jiné alteregem *Cestujícího* a pro další průvodčí. Možná by hra zasloužila přepsat, její konec je přece jen zavádějící.

#### **5.1.8 O čem se nemluví**

Jeden ze čtenářů rukopisu *Forbesů* mě upozornil na zajímavý fakt, vypovídající cosi o všech třech figurách. Nemluví o svých rodinách. Někde musí nebo museli mít rodiče, partnerky, přátele. Jsou uvěznění ve sněhové vánici, ale telefonické spojení se světem mají. Přesto jediný, komu se snaží dovolat, je policie.

Tato absence rodiných a přátelských vztahů není nic, co bych zamýšlel. Prostě jsem před sebou viděl tři postavy a popisoval situaci, kdy jsou společně na několik dní uvěznění na jednom místě. A ani mi nepřišlo na mysl, že by některý z této trojice v takové chvíli volal někomu blízkému doma, aby mu sdělil, v jaké šlamastyce se ocitl. Ani mě v souvislosti s nimi žádný domov nenapadal. Je to tedy jeden faktor, který se ve hře objevil naprosto mimo můj záměr, ale je naprosto na místě. To, že o něčem postavy nemluví, má stejnou výpovědní hodnotu jako věci, o kterých mluví.

#### **5.2 Co se mi líbí a co ne**

Velikým problémem při psaní je pro mne důvěra ve své vlastní dílo. Již nespočetněkrát se mi stalo (u povídek či pokusů o dramata), že ač mě samotné psaní a vymýšlení textu, příběhu nesmírně bavilo, za nějakou dobu, poměrně krátkou (v řádu měsíců), mě již ten text nebaví, nepovažuji ho za dobrý a nestojím si za ním.



Už několikrát jsem zvažoval, zda bych neměl množství svých textů dát dohromady a alespoň pro sebe si poskládat určitou sbírku, ale třebaže je těch textů spousta, vlastně nevím o mnoha, které bych tam opravdu chtěl, které bych považoval za hodné – čeho? Vydání, zapamatování?

Zatím jsem ve své práci popisoval specifika a úskalí psaní motivovaného zvnějšku a zevnitř. Jak se k tématu motivace váže proměnlivost mého vztahu k mým výtvorům? Naskytá se jednoduchá odpověď – pokud se vnitřně a vnějšně motivované texty liší pouze rychlostí degradace autorovy důvěry k nim – a ve finále nevěřím žádnému svému textu, bez ohledu na směr motivace, která k jeho napsání vedla – pak nemá smysl se motivací k psaní (ba dokonce psáním jako takovým) vůbec zabývat.

Ale skutečně nejsem ochoten se za žádný ze svých textů postavit? Hru *Torpédo pro tebe* jsem nazkoušel se dvěma herci divadelního souboru Oldstars a hra se doteď hraje. Můžu se tedy blíže podívat na svůj vztah k ní a jeho proměny.

### 5.2.1 Po Torpédu

*Torpédo pro tebe* mělo premiéru již před delší dobou – měl jsem tedy možnost svůj výtvor vidět několikrát na scéně, slyšet komentáře a námítky diváků, dokoce jsem jednou zaskakoval za jednoho z herců, a tak jsem si mohl zahrát postavu ze svého vlastního dramatu. Mohl bych tedy teď blíže popsat, jak se proměňoval můj vztah k danému textu.

Měl jsem pocit, že jsem dostal skvělý nápad, námět na drama. Napadla mě podle mého názoru vtipná dramatická situace, tu jsem rozvíjel, až z toho byla krátká hříčka. Ještě zatepla jsem ji nesl hercům a velice jsem se těšil, až začneme zkoušet.

Tento opojný pocit po dopsání hry už znám – člověk je sám se sebou moc spokojený (dlouhou dobu bylo pro mě velice obtížné napsat něco uzavřeného, něco, co by nebylo jen úryvkem. Zároveň ta touha něco kompletního napsat byla ve mně veliká. Nevím zcela přesně proč.) Od té doby jsem se naučil, že by bylo záhodno vždy nechat dokončený text alespoň tak jeden dva měsíce odležet, pak se k němu vrátit a podívat se, jestli stále ještě stojí za to s ním něco podnikat (například inscenovat ho). To je samozřejmě můj osobní poznatek, nemusí to být obecné pravidlo tvůrčího psaní. Myslím totiž, že tenhle pocit, že mám něco nového, co mi připadá skvělé a chci to hned vyzkoušet a vidět, se netýká jen psaní – ten pocit je totálně prozaický. U textu je však ten problém, že vztah k němu se může (a

pravděpodobně bude) posouvat, a to poměrně dynamicky. Podobné to bylo s *Torpédem*, chtěl jsem text začít co nejdříve zkoušet, abych ho co nejdříve viděl na scéně. Měl jsem štěstí v tom, že shodou různých okolností jsme mohli začít zkoušet až o dva tři měsíce později. Já totiž potřebuji od textu získat odstup, abych se na něj dokázal podívat objektivněji. Text se mi odleží, staré dojmy jsou překryty novými, člověk pozapomene, co všechno do hry vepsal, a může se nechat překvapit, co to vlastně napsal.

Když jsme tedy konečně začali zkoušet, nadšení z textu neopadlo, i hercům se líbil. Tedy ani časový odstup ve mně nezhasil chuť text inscenovat. Víím, že pár měsíců je krátká doba, víím ale také, že je to dost dlouhá doba na to, abych přestal důvěřovat svému vlastnímu výtvaru. *Torpédo* jsme tedy nazkoušeli a s velkou chutí odpremiérovali. Dvakrát jsem dokonce text prezentoval na scénických čteních s jinými herci, čímž jsem překročil svůj původní záměr, jak s textem naložit. (Hra funguje jinak, když se hraje a když se čte.)

Od *Torpéda* jsem tedy ruce pryč nedal a i když ho nepovažuji zrovna za mistrovské dílo, nestydím se za ně. To i přes pochyby a výtky, které ke hře mám já i diváci. Čím to je? Myslím, že jsem se psaním *Torpéda* bavil a dodnes se sám na každé repríze dost nasměju. Zároveň je mi trapně v místech, kde text z nějakého důvodu nefunguje a dmu se pýchou tam, kde hra šlape, jak má. (Zde je potřeba podotknout, že se tu ve mně míchá autor hry s režisérem – cítím se odpovědným za text, dramaturgii i vedení herců. Převládá ve mně ale autor a režie je jenom dalším způsobem, jak s textem naložit, jak ho oživit.)

Podařilo se mi tedy stvořit něco, co - alespoň místy – funguje. To, že si uvědomuji ona slabá místa, pro mě znamená, že je co zlepšovat a že je kam jít dál. A taky mi to uvědomění pomáhá se s tím faktem smířit a přistupovat k němu jako k cenné zkušenosti.

### **5.3 Napsat něco kompletního**

V úvodu práce jsem napsal, že chci tvořit uzavřené celky. Ale je *Torpédo* kompletní? Již jsem se zmínil o rozmazaném a problematickém konci hry a o tom, že jsem nevěděl, jak drama ukončit a že diváci často nevědí, kdy mají začít tleskat. Hra vlastně konec nemá, prostě se náhle přestane hrát. Stejný pocit mám u *The Blizzard*, tedy textu z hromádky zvnějšku motivovaných. Scénář sice konec má, ale ne takový,

jaký by mě uspokojoval. Ne takový, jaký by měl být. Ale u *The Blizzard* by mě nikdy nenapadlo ho okamžitě po napsání popadnout a někomu dávat přečíst. Dopsáním to pro mě skončilo, v ten scénář jsem nikdy neměl takovou důvěru, jako v *Torpédo*. Přitom zápletky obou prací považuji za povedené a velice potentní. Kde je tedy ten rozdíl?

Chybějící konec *Torpéda* totiž nabízí netušené možnosti – jsou to ony nabídky interpretací a možnost sledovat, jak se diváci snaží s nesrozumitelným zakončením hry vypořádat. To konec *The Blizzard* je již vlastně interpretací celého filmu, neboť jsem od začátku věděl, o čem a na jaké téma budu psát a věděl jsem, kam dojdu. Rozvíjení základní situace *Torpéda* mě dovedlo až na konec hry, kde byla slepá ulička. Ale ta cesta byla zábavnější, než při psaní filmového scénáře.

*CESTUJÍCÍ* *Jedna moje přítelkyně se dnes vdává. Požádala mě, abych jí na znamení našich kvalitních vztahů šel za svědka. A- Nevím, jak bych to řekl...*

*DRUHÝ* *Aha. A když říkáte "kvalitní vztahy", myslíte tím...*

*CESTUJÍCÍ* *Eee...*

*DRUHÝ* *...když říkáte, "přítelkyně," myslíte tím...*

*CESTUJÍCÍ* *Ano, je to... bývalá přítelkyně, tedy teď už jen přítelkyně...*

*DRUHÝ* *Ajajaj...*

*CESTUJÍCÍ* *Přesně. Tedy, máte dobrý odhad na lidi...*

*DRUHÝ* *Říká se to o mně.*

*CESTUJÍCÍ* *No zkrátka, souhlasil jsem, ale včera to na mě nějak dolehlo...*

*DRUHÝ* *To chápu.*

*Zamyšlená pauza. Druhý uvažuje nahlas.*

*DRUHÝ* *Je to tedy ale neortodoxní požadavek, to vám povím.*

*CESTUJÍCÍ* *Co máte na mysli?*

*DRUHÝ* *To svědčení. To se přeci běžně nedělá.*

*CESTUJÍCÍ* *Je to tak.*

*DRUHÝ* *Běžně za svědka přeci chodí kamarádky, příbuzní... sestry, bratři a tak. Ale bývalí – partneri...?*

*CESTUJÍCÍ* *Máte pravdu. Ale jak jsem říkal, na znamení kvalitních vztahů...*

*DRUHÝ* *No ano, na to jsem zapomněl, kvalitní vztahy. A s jejím manželem taky vycházíte? Tedy, s nastávajícím?*

*CESTUJÍCÍ* *Ne. Toho vlastně vůbec neznám... Je to komplikované.*

*DRUHÝ* *Aha.*

*CESTUJÍCÍ* *Bohužel.*

*DRUHÝ* *To je tedy situace, to vám tedy nezávidím.*

*CESTUJÍCÍ* *To ano, ale to přejde. Jenom budu muset ten dnešek nějak přečkat. Takže si to odsvědčím - celý den se budu usmívat - sním si svatební oběd, pak mě budou naoko přemlouvat, abych zůstal až do večera, já řeknu, že bych strašně rád, ale že mám moc práce a tradá zase dvě hodiny vlakem zpátky.*

*Zamyslí se.*

*DRUHÝ* *(trochu zasněně) Pořád k ní něco cítíte.*

*CESTUJÍCÍ* *(rozpačitě mávne rukou; uvědomuje si, že toho řekl příliš) A vy? Jste ženatý?*

*DRUHÝ* *Ne. Ale dneska se žením.*

*Oba drahnou dobu mlčky sedí.*

*DRUHÝ* *Kde vaše bývalá přítelkyně tu svatbu má?*

*CESTUJÍCÍ* *V Horních Matějovicích. (po delší pauze; tak nenuceně, jak to jen jde) A kde se ženíte vy?*

*DRUHÝ* *V Horních Matějovicích.*

*Další pauza.*

*CESTUJÍCÍ* *Myslíte si, že se dneska v Horních Matějovicích bere více párů?*

*DRUHÝ* *Spíš o tom pochybuji. Je to jenom malá vesnička.*

*Pauza. Vlak stále stojí.*

*CESTUJÍCÍ*

*Tak mě napadá, že je tady určitá pravděpodobnost, a ne malá, že žena, kterou si dnes berete, je moje bývalá přítelkyně - ke které, přiznávám, stále cosi cítím.*

*Ten druhý pokyvuje hlavou.*

*CESTUJÍCÍ*

*Pokud by tomu tak bylo, tak by z našeho setkání musela plynout pěkně napjatá situace.*

*Ten druhý pokyvuje hlavou.*

*CESTUJÍCÍ*

*Navrhuj tedy nic neriskovat a na toto téma se dál nebavit.*

*DRUHÝ*

*To zní fér.*

*Oba pokývnou.*

Tato scéna bývá diváky přijímána nejbouřlivěji. Byl to text, který vznikl nejprve samostatně, úryvek, krátká situace, kterou jsem následně rozvíjel a nechal jsem se překvapit, kam mě zavede.

#### **5.4 Ztráta zájmu**

Kladl jsem si otázku, proč mě zpravidla mé texty přestávají časem bavit a proč jim přestávám důvěřovat. Začínám se za ně stydět a říkám si, jak špatně jsem to napsal. Zdá se, že tohle vyprchávání zájmu závisí na několika faktorech.

Za prvé – pokud jsem sám neměl zájem text v první řadě napsat, těžko se tento zájem ve mně probudí později. I když to není nemožné – nad scénářem ke krátkému filmu *The Blizzard* jsem zlomil hůl hned po dopsání, ale když se k němu díky této práci (skoro po dvou letech) vracím, vidím, že text svůj potenciál měl a že by stálo za to ho přepracovat. Přepracovat ho teď, kdy mě k tomu nic a nikdo nenuť a nemusím stihnout žádnou uzávěrku.

Za druhé – zájem v nás můžou udusit vnější vlivy. Platí klienti, kritici, před kterými neobstojíme, rány pro naše sebevědomí, které nejsme schopni ustát. Co když jsem do soutěže mladých dramatiků zaslal skvělý text, ale jeho nepřijetí jinými mě zasáhlo natolik, že jsem od něj dal ruce pryč?

Za třetí – moje původní nadšení z čerstvě dopsaného textu bylo prostě přehnaně vysoké. Když se na něj později podívám z odstupu, vidím ho objektivněji.

### **5.5 Závěr kapitoly**

K čemu byla celá tato obsáhlá reflexe a analýza oněch dvou „zevnitř“ napsaných her? Pomohla mi uvědomit si, jaké všechny aspekty se skrývají v tomto typu textu. A také to, že jejich vznik je ovlivněn mozaikou nejrůznějších zkušeností, pocitů a zážitků, počínaje přemítáním v hospodě o tom, jaké by to bylo být vrchním, až po rozepisování jedné malé situace.

Když tedy přistupuji ke psaní bez předsudků, bez záměru napsat něco, co se vejde do nějaké škatulky, vzniká bohatý svět, který se mi odkryje, až když se textem začnu zabývat do hloubky. Tak se můžu dozvědět o svých postavách něco, co jsem ani nemínil do hry vepsat. Můj vlastní výtvor začne žít svým vlastním překvapivým životem.

Ale tato reflexe byla taky k tomu, uvědomit si, že vnitřní motivace není zárukou napsání dobrého textu. A že není snadné určit, jestli je můj vlastní text vůbec dobrý. Vnitřní motivace je pro mne především předpokladem tvořivosti – té tvořivosti, která není nijak spoutaná zvenku. Není limitovaná ani usměrňovaná časem nebo požadavky někoho druhého. Má zcela volné ruce.

## 6. Maslow podruhé

Ve své knize *O psychologii bytí* píše Abraham Maslow o tvořivosti a o tom, jak se mýlil, když ji považoval za devizu pouze umělců nebo vědců. Tvořivost se projevuje i v každodenním životě těch nejobyčejnějších lidí. Nadání, talent, produktivita; nic z toho není nezbytným předpokladem tvořivosti, ta také neslouží pouze k výrobě produktů, ale může být „pouhým“ přístupem k životu. Maslow si od Carla Rogerse půjčuje termín „otevřenost vůči zkušenosti.“ Taková otevřenost je následkem sebeaktualizace a ta se může týkat kohokoli – Maslow pracoval se sebeaktualizovaným psychiatrem, nadanou cellistkou, ale i se ženou v domácnosti. A všichni tři podle něj disponovali kreativitou.

*... Tento typ tvořivosti vyvěral mnohem bezprostředněji z osobnosti a projevoval se v běžných záležitostech života, například určitým typem smyslu pro humor. Působilo to jako sklon dělat cokoli kreativně, například domácí hospodaření (...). Velmi často se ukázalo, že nezbytným aspektem sebeaktualizované tvořivosti byl zvláštní typ vnímavosti, kterou zosobňuje například dítě v pohádce o císařových nových šatech, jež vidí, že císař je nahý. Takoví lidé dokážou vnímat čerstvé, nefalšované, konkrétní, idiografické, ale také obecné, abstraktní, škatulkované a klasifikované. V důsledku toho žijí mnohem více ve skutečném světě přírody než ve verbalizovaném světě pojmů, abstrakcí, očekávání, představ a stereotypů, jež si mnozí lidé pletou se skutečným světem. (Maslow, O psychologii bytí, 2014, stránky 193-194)*

Myslím si, že u textů, které napíšu sám od sebe, se ve mně ozývá sebeaktualizovaný jedinec. Zabýval jsem se tím, že je pro mne těžké určit, které texty považuji za dobré a které ne. Koncept sebeaktualizace na takovou otázku odpovídá: Maslow dává dítě jako příklad člověka oproštěného (respektive ještě nezasaženého) od všech stereotypů a obav. Každé dítě dovede, podle Maslowa, složit báseň, písničku nebo namalovat obraz a neptá se samo sebe, zda to zvládne nebo zda bude výsledek dobrý. Takovéto „dítě“ se zřejmě probouzí i ve mně, když mě napadne něco napsat, aniž by mě někdo pobízel. Nepochybuji o tom, co chci napsat a jaký bude finální produkt. Někdy sleduji určitý záměr, jindy jen tak píšu a čekám, „co z toho vyleze,“ ale tvořím prost všech mantinelů.

Nesnažím se tu zabrousit do světa odborných pojmů jako je *sebeaktualizace*. Ale Maslow mi pomohl uspořádat a vyjádřit mé nekonkrétní pocity, kupříkladu zodpovědět onu problematickou otázku: *Proč se při psaní textu, který bych sám od*

*sebe nenapsal, cítím tolik limitovaně?* A skrze teorii psychologie se mi podařilo dopracovat k lapidární odpovědi: protože pouze vnitřní motivace nám nechává všechny možnosti otevřené.

### **6.1 Nedostatková motivace**

Zde mohu poskytnout příklad toho, kdy pociťuji onu nedostatkovou motivaci. V mých textech (a nejenom v nich) se objevuje černý humor i humor, kterému se dnes říká nekorektní. I když je ho dnes všude mnoho – objevuje se běžně v televizi, v divadle, filmu i literatuře – stále ještě vzbuzuje kontroverze. Nemůžu si pomoci, ale jakmile se nějaká taková pasáž v mém textu objeví, musím se ptát sám sebe, co na to řeknou *lidi*. Řeknou o mně, že jsem rasista? Sexista? Homofob? Typický kus textu, u nějž se obávám, že bude označen za sexistický, je třeba tento:

*DOBROTKA* *Vy teď máte ve vlacích ženský oddíly?*

*MAŠINFÍRA* *(pauza, povzdech)* *Myslím, že odpověď znáš, Stando.*

*DOBROTKA* *Máte tam ty oddíly, Láďo?*

*MAŠINFÍRA* *Ano, Stando.*

*DOBROTKA* *A ty je máš ve svém vlaku taky?*

*MAŠINFÍRA* *Jsou skoro v každé soupravě.*

*DOBROTKA* *Aha. To znamená, že jsou tam i mužský oddíly, vid', Láďo?*

*MAŠINFÍRA* *(bezelstně)* *Ne, Stando.*

*DOBROTKA* *Opravdu? Nikde? Nikde není ani jediný kupé, ve kterém si nikdo nesmí lakovat nehty nebo si mazat ruce balzámem s heřmánkem, medem a levandulí?*

Proč se takové pasáže v mých hrách vůbec objevují? Nevyhledávám kontroverzní motivy schválně, nechci se ale při psaní omezovat pouze na humor, který „nikoho neurazí,“ jak jsem ostatně psal o pár kapitol výše.

Nechme stranou vysvětlování a obhajování obsahu mých textů. Obavy z toho, co se později o své hře nebo její inscenaci doslechnu, se mě bohužel drží. A opravdu se to stává a mě potom mrzí, že se někomu můj text nelíbil. Ale proč? Vždyť jsem jej psal už s vědomím, že někomu nepůjde pod vousy. Mohl jsem si tyto problémy ušetřit - buďto jsem měl napsat text, který nikoho neurazí, nebo se smířit s opakem.



Myslím, že v takových případech se ve mně bije chuť „psát si, jak chci,“ tedy ono dítě, které si svobodně píše, a muž, který není sebeaktualizovaný a který se obává a strachuje o uznání všech čtenářů a diváků bez výjimky. Právě ta druhá osoba zažívá nedostatkovou motivaci – její činy jsou motivovány nedostatkem ledasčeho. Myslím, že s nedostatkovou motivací jsem měl co do činění například při účasti v soutěži *Ferdinand Vaněk dnes*.

## **7. Ve jménu lásky (a přátelství) aneb Nelámat hůl nad vnější motivaci**

Profesor Přemysl Ruť, konzultant této práce, mě upozornil, že v ní příliš straním vnitřní motivaci, respektive že vnější motivaci už předem odsuzuji. Souhlasím s ním. Zvažoval jsem, že bych tento svůj předpoklad měl nějak konfrontovat, a uvědomil jsem si, že mám velmi čerstvou zkušenost s prací, kterou jsem napsal z vnějšího podnětu a přesto jsem s ní spokojen.

Když jsem psal hru *Pohasly forbesy*, hojně jsem o ní vyprávěl „svým“ dvěma hercům, kamarádům, kteří hráli v mých inscenacích *Manifestu*, *Torpéda pro tebe* a *Audience*. Téma hry se jim líbilo, byli rádi, že společně budeme opět zkoušet, zkrátka, těšili se. Jelikož mě ale můj otec, režisér, již několikrát vyzýval k tomu, abych mu přinesl nějaký text, který by mohl inscenovat, domluvili jsme se s herci, že až hru dopíšu, nabídnu ji tatínkovi a pokud ji nebude chtít, chopíme se *Forbesů* my tři společně. Otcí se ale text líbil, a tak jsem musel svým hercům oznámit, že jej bude zkoušet on. Byli opravdu zklamaní, vyčítali mi, že jsem je na hru příliš navnadil a nechal jsem je těšit se na ni. Po delší diskusi jsem jim přislíbil, že napíši hru novou, jim dvěma na míru, že ji s nimi zinscenuji a budu je režírovat. Dokonce jsme z recese dohodu stvrdili smlouvou na listu vytrženém z poznámkového bloku.

Najednou jsem tedy měl objednávku – zakázku. Domluvili jsme si dokonce i termín první čtené zkoušky i premiéry – a to ve chvíli, kdy moje „nová hra“ neměla ještě ani, téma, námět; ani písmeno. Zkrátka – nic. Opět jsem tedy měl napsat text, který bych sám od sebe nikdy nenapsal.

Přemýšlel jsem nad lehkovážností svého slibu daného kamarádům a nebylo mi vůbec jasné, jak a o čem vůbec začít psát. Kupodivu jsem na to přišel velmi brzy a hru jsem skutečně napsal a dokončil v dané časové lhůtě.

Napadlo mě, že bych se mohl odrazit od faktu, že to má být hra mým hercům na míru. Navíc, když jsme společně diskutovali, vzešel od jednoho z mladých pánů návrh, že by text mohl být „tak trochu o nich.“ Tento požadavek, který jsem původně přijal se shovívavým úsměvem, mě však inspiroval. Jelikož oba mladíky znám již několik let (a to poměrně důvěrně), trůfnu si říci, že toho o nich vím docela hodně. Zním jejich názory, náboženské přesvědčení, rodinné poměry, dávné i současné milenky, průšvihy, které zažili a spoustu dalších věcí. Uvědomil jsem si, že jejich životy by jako námět na divadelní hru bohatě stačily.

Neznamená to, že jsem napsal hru „o Richardovi a Honzovi,“ ale vytvořil jsem dvě postavy jimi inspirované. Z oněch dvou lidských předloh jsem si vzal to, co mě bavilo – představy, jak by reagovaly v určitých situacích či událostech z jejich života, ve kterých

vidím dramatický potenciál. Nechtěl jsem se ovšem pouštět do naturalistického vyprávění humorných příhod ze života, ani odhalovat soukromí svých kamarádů – myslím si, že se mi to i podařilo. Hru jsem pojmenoval *Ve jménu lásky (a přátelství)*.

Dva mladíci se ocitli v posmrtné čekárně a čekají, až se otevřou dveře, které vedou dál (již dlouho jsem chtěl napsat hru, která se odehrává po smrti. Také jsem tu využil svou osvědčenou taktiku uvěznění postav). Diskutují o tom, kam ty dveře vedou a kdo (a jestli vůbec) za nimi čeká. Dveře se na konci hry kupodivu otevřou a Hyneček, který přišel do čekárny o chvíli dříve, jimi odchází. Druhý mladík, Borek, musí čekat dál.

Náplň *Lásky (a přátelství)* je, doufám, pestřejší, než těch několik řádků výše. To zajímavé se ve hře skrývá v dialogích a v jazyku postav. Právě s těmito dvěma faktory mě bavilo si hrát, najednou jsem měl úkol, který mě bavil a na kterém jsem chtěl pracovat. Vnější pobídka mě tedy povzbudila k tomu, napsat text, který si (zatím, text je relativně čerstvý, pouze pár týdnů) považuji. Příklad *Lásky* tak zpochybňuje závěry, ke kterým jsem doposud mířil, měl bych je tedy revidovat.

Chci se vrátit k sebeaktualizaci. Pobídka, kterou jsem od svých herců dostal, mě inspirovala a aktivovala, neomezila. V *Lásce* jsem realizoval svůj dávný nápad o posmrtné čekárně, také jsem se „vyblbnul“ vymyšlením, jak by to vypadalo, kdyby dvě poměrně svérázné osobnosti byly dlouho společně v jednom uzavřeném prostoru, mohl jsem pustit uzdu fantazii. Ať už píšu sám od sebe nebo na zakázku, zřejmě jde o to nenechat se omezit a využít všechny možnosti, které mám. A to, nenechat si vzít možnost psát jak chci, i když to činím na zakázku. Psát tak, abych za to mohl ručit a za svým výtvořem stát.

### **7.1 Vnější a vnitřní motivace z jiného úhlu pohledu**

Dovolím si ještě jednu odbočku a vzdálím se na chvíli ze světa textu. V létě letošního roku jsme vytvářeli se spolužáky z Katedry autorské tvorby a pedagogiky divadelní představení. Cestovali jsme do Kolumbie, kde jsme v malém městě uspořádali sérii divadelních workshopů. Věděli jsme, že v oblasti, do které se chystáme, nemají lidé zkušenost s divadlem, a chtěli jsme se místním na začátku nějak prezentovat, aby věděli, kdo jsme a s čím přicházíme. Proto jsme se rozhodli, že ještě v Česku vytvoříme inscenaci, kterou pak na místě budeme hrát. Byli jsme čtyři a zkoušeli jsme sami, neměli jsme režiséra. Po dlouhé době tápání se nám nakonec podařilo sestavit z našich textů scénář. Pracovali jsme podobně jako v hodinách herecké propedeutiky.

Byla to stará známá „vnějšková“ situace - nejprve bylo rozhodnutí stvořit za určitým účelem představení a až pak jsme řešili, co budeme hrát. Pociťoval jsem velkou obavu z toho, jak bude výsledek vypadat, mimo jiné i proto, že všichni zúčastnění byli a jsou jeden od druhého celkem odlišní. Individuální rozdíly ve zkušenostech, smyslu pro humor nebo názorech byly veliké. Navíc jsme – z pochopitelných důvodů – zkoušeli ve španělštině. Přesto jsem byl schopen tu vnějškovou výzvu podstoupit důstojně a hraní mě bavilo. Proč?

Nemusel jsem totiž hrát nic, co bych nechtěl. Autorský vklad každého z nás byl veliký a zároveň ve vyrovnaném poměru s ostatními. Použité texty většinou vycházely z našich individuálních zkušeností a vzpomínek, a tak jsme hráli v podstatě sami sebe. Částečně nám to samozřejmě ulehčilo práci – šli jsme již vyšlapanými cestami, nemuseli jsme podstupovat žádné protiúkoly. Ale paradoxně nám pomohla i absence režiséra či dramaturga, který by nás tlačil určitým směrem a nutil nás dělat zásadní kompromisy stran toho, jak a co budu hrát (menší kompromisy jsme samozřejmě dělat museli). Každý pracoval na svém dílu a ostatní mu byli k ruce.

I když byl vznik představení motivován zvenku, nezavřeli jsme si možnost tvořit svobodně, do ničeho se nenuťit a spíš myslet na to, jak využít ten úžasný potenciál vystupování před lidmi, kteří nikdy neviděli divadlo. Ze svých let amatérského herce si pamatuji inscenace, ve kterých jsem hrál a ve kterých byly vždy momenty, kdy jsem se na scéně cítil špatně a nepatřičně, kdy jsem se netěšil na své konkrétní výstupy. Musel jsem tehdy totiž hrát něco, za co jsem se nemohl pevně postavit, do čeho mě uvrtil režisér svými záměry, se kterými jsem se neuměl ztotožnit. To jsem v našem kolumbijském projektu, naštěstí, nezažil. Tím nechci říct, že považuji režii za překážku svobodné autorské tvorbě. Ale může se jí stát.

Pokud tuto zkušenost vztáhnou zpět na svou textovou tvorbu, mohu konstatovat, že je důležité stát za tím, co tvořím. A o tuhle možnost nemusíme přijít, pokud si ji nenecháme vzít. Stejně jako v našem kolumbijském projektu – opustili jsme myšlenku, že musíme nutně vytvořit představení, a využili jsme ty možnosti, které nám divadlo nabízelo.

## 8. Závěr

Na začátku psaní této diplomové práce jsem se tázal, proč se mi lépe píšou texty, které nejsou motivovány vnějšími podněty. Srovnáním několika příkladů svých prací jsem ukazoval, jak chápu rozdíl v kvalitě psaní “vnitřního” a “vnějšího.” Také jsem došel k závěru, že texty, jejichž vznik byl motivován zevnitř, se mi psaly lépe a svobodněji. A že opačná motivace mi uzavírá mnoho možností, že mě omezuje.

Byl jsem si natolik jist svým předpokladem nadřazenosti vnitřního psaní nad vnějším, že jsem se zaměřil pouze na dokazování této hypotézy. K té domněnce mě dovedla moje zkušenost s tím, jak svobodně si připadám, když si píšu sám pro sebe, a jak omezeně se cítím, když mám napsat něco na povel. Ten pocit byl natolik silný, že jsem zcela pominul příklad textu, který vznikl motivován zvenku, ale přesto si jej považuji. Myslím, se mi při jeho psaní povedlo nenechat se danou zakázkou omezovat, ale využíval jsem možnosti, které nabízela.

Stále jsem přesvědčen, že vnitřní motivace, ono sebeaktualizované dítě, je pro psaní výhodnější. Pro mě rozhodně. Přišel jsem ale na to, že by se nad vnějšími podněty neměla lámat hůl, mohou vést ke stejně uspokojivému pocitu z tvorby, jako ty vnitřní.

I tato práce je text, který vznikl motivován z venku. Jistě by se mi psal snáze, kdyby mě samotného napadlo hlouběji se zamyslet nad svou vlastní tvorbou. I když tomu tak nebylo, mohl jsem díky ní zevrubněji prozkoumat své psaní a revidovat své nejasné dojmy ohledně toho, jak vzniká text. Byla mi užitečná, přestože její vznik byl motivován zvenku.

## Bibliografie

- Collinová, C., Grandová, V., Benson, N., Lazyanová, M., Ginsburgová, J., & Weeks, M. (2014). *Kniha psychologie*. Praha: Universum.
- Drapela, V. J. (2011). *Přehled teorií osobnosti*. Praha: Portál.
- Field, S. (2007). *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers.
- Hartl, P., & Hartlová, H. (2015). *Psychologický slovník*. Praha: Portál.
- Maslow, A. (1970). *Motivation and Personality*. New York: Harper and Bros.
- Maslow, A. (2014). *O psychologii bytí*. Praha: Portál.
- Nakonečný, M. (2014). *Motivace chování*. Praha: Triton.
- Rogers, C. R. (1998). *Způsob bytí*. Praha: Portál.
- Říčan, P. (2009). *Psychologie osobnosti*. Praha: Grada.
- Toman, I. (2010). *Motivace zvenčí je jako smrad*. Praha: Taxus.