

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění
Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HUMOR A RYTMUS

Eliáš Jeřábek

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.
Oponent práce: doc. Mgr. Vratislav Šrámek
Datum obhajoby: září 2017
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting of alternative and puppet theatre

BACHELOR THESIS

HUMOUR AND RHYTHM

Eliáš Jeřábek

Supervisor: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.
Opponent: doc. Mgr. Vratislav Šrámek
Final exam date: September 2017
Academic Degree to be Obtained: BcA.

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci na téma

Humor a rytmus

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

Praha, dne

Podpis autora

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Ze všeho nejvíce chci poděkovat svojí sestře Tereze za pomoc s grafickou podobou práce, poté Jiřímu Adámkovi za vedení, inspiraci, klid a porozumění. Dále svým spolužákům za sdílení napětí při psaní, svým rodičům za podporu, kapele Circus Brothers za časté odreagování, Antonínu Dvořákovi za hudbu u které se dobře píše, Skůtrům, že si mě vybrali do ročníku, Rickymu Gervais, za to co dělá a Pavlovi Kroupovi, že mi věnoval starý macbook.

Děkuji nespočetněkrát!

Abstrakt

V této bakalářské práci jsem se pokusil nastolit základní vztah mezi rytmem a humorem a zkoumat jejich propojenost v různých divadelních i nedivadelních žánrech. V první části jsem se zaměřil na teoretickou podstatu obou pojmů zvlášť, poté na jejich syntézu a následnou aplikaci v konkrétních autorských dílech.

Abstract

In this bachelor thesis I aim to define basic relationship between rhythm and humour and observe their connection in different theatre and other genres. In the first part I focused on theoretical substance of both terms, then I contemplate on their synthesis and application in the specific theatre work of mine.

Obsah

Úvod	2
1 Humor a Rytmus	3
1.1 Humor	3
1.2 Rytmus	6
1.3 Rytmus a humor – Syntéza	12
1.3.1 Sitcom	15
2 Praktická část	20
2.1 Tisíc tuctů	20
2.2 Barunka is leaving	23
Závěr	26
Seznam použité literatury	28

Úvod

V divadelní oblasti se čas od času setkáváme s humorem. Z nějakého důvodu k divadlu patří a neplatí to pouze pro komické žánry. Z nějakého důvodu humor nepatří pouze k divadlu, ale provází nás celým životem, ať už chceme nebo nechceme, ať už se smějeme nebo ne, humor nás obklopuje neustále a pořád. Každý z nás jistě pozná, když mu nějaký jev připadá vtipný. Většinou se přítomnost takového jevu projeví tlakem na bránici a napnutím obličejových svalů v úsměv, tedy smíchem. Ale co to vlastně znamená, že je něco vtipné? Je již samo o sobě otázkou, zda jde objektivně pronést, že je něco objektivně vtipné. Pravděpodobně nelze. Stejně jako u dalších kategorií jako krása, ošklivost, dobrota, zlost, chutnost, nechutnost atd. se míra vtipnosti nedá objektivně změřit. Je to zcela individuální veličina, která závisí na spoustě faktorů. Humor mě fascinuje již od dětství, kdy jsem se běžně při záchvatech smíchu pomočoval. Když jsem se později začal věnovat divadlu, začal jsem přemýšlet v čem vlastně tkví tajemství „něčeho směšného“ a co to vlastně znamená, že je něco směšné? Při zkoumání pramenů zjistíme, že humor vždy souvisí s očekáváním, resp. s jeho nabouráváním. Ale abychom toto očekávání mohli nabourat, je nejprve potřeba ho vystavět. Když jsem zkoumal různé gagy a komické situace všiml jsem si, že načasování hraje při tvorbě gagu či vtipu téměř tu nejpodstatnější roli. Proto jsem zvolil rytmus výchozím prvkem pro tvorbu humoru.

V této bakalářské práci chci stanovit základní vztah mezi rytmem a humorem, zaměřit se na míru jejich propojenosti v různých divadelních a i nedivadelních žánrech a analyzovat smysl pro rytmus herce při tvorbě inscenace, či scénické akce.

1. Humor a Rytmus

1.1 Humor

Termín humor pochází již od starých Řeků, (latinsky humor = tekutina) kteří věřili, že rovnováha „humorů“ (tekutin) v těle kontrolovala fyzické i duševní zdraví člověka. Stejně tak i původní řecké rozdělení lidských osobností od Hippokrata (cholerik, sangvinik, flegmatik, melancholik) se řídilo, podle toho jaká tekutina (humor) v těle člověka zaujímal dominantní postoj. Cholerik (cholé = žluč), sangvinik (sanguis = krev), melancholik (melan-cholé = černá žluč), flegmatik (phlegma = sliz).

Existuje veliké množství definic humoru a vysvětlení, proč něco považujeme za humorné. Některé definice jsou velice jednoduché, až plytké např.: „Smějeme se když nás něco rozesměje.“ Další jsou zase velice přesné, ale pro mé účely možná až zbytečně komplikované. Jako například definice humoru z odborného textu Šedová (2014):

Humor je specifický typ zážitku, který nastává v situaci paralelního výskytu dvou jevů, jež jsou normálně vnímány jako inkongruentní. Humor je založen na sociální interakci, přičemž si účastníci humorné situace vzájemně signalizují přítomnost hravého neseriózního percepčního rámce. Ambivalentní povaha humoru umožňuje vyjádřit potlačované a společensky nepřijatelné impulzy, případně emocionálně přepólovat význam vnímané situace.

Na co bych se chtěl ovšem převážně zaměřit v této definici je tučně zvýrazněná část, neboť je v rámci mého tématu klíčová a neobjevuje se pouze v této definici, ale stejně vysvětluje podstatu gagu například i Havel (1966), který, říká:

Gag (pro jednoduchost se tu zabýváme pouze gage klasické filmové grotesky) je složen nejméně ze dvou základních fází, které samy o sobě nemusí být ani komické, ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.

Z obou definic vyplývá, že podstatný je fakt, že máme dvě základní fáze, dva základní jevy, dva základní děje, které musí jít do vzájemného nesouladu.

Raskin (1984) popsal tentýž sémantický mechanismus za použití termínu skript.

Skript je určitým způsobem předdefinovaný významový řetězec. Základ každého skriptu tvoří vzájemně se doplňující páry, v případě verbálního humoru jde o páry slov, která se na sebe lineárně napojují. Na základě znalosti jazyka i sdílených kulturních obsahů si posluchač vytváří určitá očekávání ohledně toho, jak bude započatá promluva pokračovat. Například začátek věty „Princezna líbá...“ implikuje další slovo „prince“, případně „žabáka“. Určitá promluva je vnímána jako humorná, pokud splňuje následující podmínky (Raskin, 1984):

- 1. je plně nebo částečně kompatibilní se dvěma různými skripty;*
- 2. tyto dva skripty jsou v nějakém smyslu opozitní.*

Podobně poté Havel vysvětluje (Havel, 1966), že gag je nabouráním jedné logiky druhou logikou a následným vznikem absurdity.

Gag není nesmysl ani nelogičnost, ale znesmyslnění jedné logiky druhou logikou; jeho překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé; nepopírá realitu, ale domýšlí ji; není v rozporu s konvencemi, ale opírá se o ně a pracuje s nimi.

Klíčovým se stává slovo „nečekaného“, když totiž shrneme a zjednodušíme všechny teorie humoru, zjistíme, že právě moment očekávání je nejdůležitější při stavbě humorného momentu. Když bychom to vzali naprosto triviálně, jde zkrátka o to, že divák si musí myslet, že se něco stane a vzápětí se musí stát něco jiného, nebo si naopak divák nesmí myslet, že se něco stane a něco se musí stát a třetí varianta (podle mého názoru nejzajímavější, protože sama o sobě je nejméně očekávatelná) je, že se divák domnívá, že se něco stane a nic se nestane.

Takto to vypadá, že vytvořit vtip, gag, komickou situaci, prostě srandu, je vážně naprosto primitivní. Proč je tomu ale tak, že někdy se vtip povede a někdy ne? Havel (1966): *Gag můžeme považovat za určitý specifický případ ozvláštňení. Ozvláštňením v něm vzniká absurdita. Jednotlivé fáze gagu lze pak specifikovat jejich funkcí v tomto ozvláštňujícím procesu:*

První fáze exponuje situaci gagu; je dána; nevstupuje do gagu zvenčí, ale „čeká“ na své ozvláštňení, jehož se pak stává objektem; je pasivní a přejímá na sebe absurditu vnesenou do gagu druhou fází. Svým ozvláštňením a znesmyslněním dává gagu rezonanci; v odkrytí její absurdity je vlastní významové jádro gagu.

Druhá fáze ozvláštňuje první fázi a odkrývá tím její absurditu, je tedy „subjektem“ ozvláštňení; je aktivní silou, která do gagu přináší absurditu; to, co před jejím příchodem mělo smysl, obrací v nesmysl, danou situaci dementuje, převrací a neguje.

Tyto fáze – jak zřejmo – nejsou vzájemně zaměnitelné. (Realizuje se tu dialektický princip: teze – první fáze na počátku, antiteze – vstup druhé fáze do hry, syntéza – ozvláštňení první fáze druhou.)

*Tento popis gagu se asi zdá být triviální, má však svou důležitost: **mnoho režisérů i herců si myslí, že je gag, když vzteklý nájemník vyleje na Laurela a Hardyho kbelík vody anebo když Chaplin mixuje gin-fizz.***

Havel zde demonstruje principy na gagu od Charlieho Chaplina. Chaplin dostává zprávu o úmrtí své ženy. Otočí se zády a roztřesou se mu ramena. Na první pohled to vypadá, že pláče, poté se ovšem **pozvolna** otočí zpátky na kameru a my zjišťujeme, že mixoval gin-fizz.

Humor se vždy bude odehrávat v čase. Ačkoli můžeme mít i statický „mrtvý“ humor, který figuruje např. na obrázcích, bude působit až ve chvíli, kdy ho nějaký člověk bude přijímat a to bude určitý děj, který potom bude opět probíhat v určitém čase. Načasování zde hraje klíčovou roli, neboť temporytmus a načasování obou fází musí být natolik přesné, že moment **očekávání** a moment **překvapení** budou funkční a uvěřitelné.

Interpret vytváří časovou osu gagu, po které navádí diváka a klade pasti, do kterých chce diváka chytit. Podobně jako při honičce musí být vždy o krok napřed, aby ho divák nechytil. V případě, že nestačí rychlost, musí se zastavit (udělat **pauzu**), prudce změnit směr, zpomalit, ovšem nesmí diváka, který ho „chytá“ ztratit z dohledu, jinak se naruší hravé prostředí a přeruší se komunikace mezi zdánlivou „kořistí“ (interpretem) a zdánlivým „lovcem“ (divákem).

Ke správnému načasování a fázování nám pomůže **rytmus**, neboť dokáže vytvořit pravidla v čase, která jsou jasně sledovatelná a pochopitelná. Když začnete na stadionu plném lidí skandovat v pravidelném rytmu jedno slovo, nebo pravidelně vytleskávat jednoduchý rytmus, je veliká šance, že tím ostatní nakazíte a postupně se všichni přidají, neboť lidé mají silné sklony k anticipaci rytmu a jeho následnému sdílení z mnoha důvodů, ke kterým se v dalších kapitolách dostaneme.

1.2 Rytmus

Podle Websterova slovníku má slovo rytmus následujících pět významů, jež spolu zjevně souvisejí:

1. *pohyb či děj, charakterizovaný opakováním důrazu či přízvuku, který se pravidelně střídá se svým opakem; takové uspořádání samo;*
2. *účinek uspořádaného pohybu a střídání v literárním, hudebním a pod. díle;*
3. *v biologii periodické opakování fyziologických změn v živém organismu;*
4. *v hudbě pravidelné střídání těžkých a lehkých dob, více a méně zdůrazněných tónů, obvykle v rámci nějakého metra či taktu;*
5. *v poezii více méně pravidelné střídání důrazu, délky nebo výšky slabik v metrických jednotkách (stopách); vzorec, který tak vzniká (např. jambický rytmus).*

*Základní rys rytmu, to jest jakási **živá** pravidelnost či návrat podobného, člověka ovšem upoutává jako cosi zásadně nápadného, přitažlivého a příjemného. St. Komárek nedávno připomněl význam fenoménu **podobnosti** a doložil zajímavými jazykovými doklady. Tak je zřejmá souvislost mezi českým podobat se a polským podobać się, které znamená **líbit se**. Právě tak i mezi anglickým to like (mít rád, v oblíbě) a adjektivem like, případně likeness (podobnost). K témuž kořenu patří i německá přípona -lich. Jako podobnost ani rytmus tedy rozhodně není především jen příležitostí k počítání a měření, nýbrž výrazným rysem, který vystupuje z každého pozadí, upoutává a vábí na všem, co vnímáme a zakoušíme (Sokol, 1996).*

Rytmus: *vlastním jménem Patrik Vrbovský, (* 1977 Kroměříž[1]) je slovenský rapper, popový zpěvák (z poloviny romského původu), zakladatel skupiny Kontrafakt, který vystupuje také sám, či ve spolupráci s jinými týmy, zpěváky (viz Ego, Majk Spirit, Tina etc.) (Wikipedia)*

Rytmus je jedním ze základních prvků hudby. V hudbě se většinou používá pravidelný rytmus, ovšem existují i rytmy nepravidelné, přirozené. Tento přirozený rytmus je většinou intuitivní, nebo vzniká z praktického hlediska v běžném

životě. Když jdeme například hodit špinavé prádlo do pračky vždy tato akce probíhá v nějakém rytmu (otevřeme pračku, vhodíme prádlo, zavřeme pračku, zmáčkneme čudlík, pračka pípne). Tato akce by šla samozřejmě přizpůsobit pravidelnému rytmu a v tu chvíli by se přirozený jev stal kompozicí.

Tímto způsobem pracuje i Charlie Chaplin ve svých groteskách. Vezme děj, který všichni známe z reality a který probíhá v přirozeném rytmu a dá mu jasnou rytmickou strukturu, čímž vzniká kompozice. Někdy si k tomu pomáhá i hudbou jako např. v tomto videu (video 1 na přiloženém CD).

<https://www.youtube.com/watch?v=IxWhaFrBz64>

V tu chvíli děj, který probíhá v přirozeném rytmu dostává jasnou strukturu a působí spíše jako tanec.

Tlukot srdce je rytmus, když jdeme po ulici, jdeme v nějakém rytmu, když pijeme vodu, pijeme v určitém rytmu, celý náš život se odehrává v určitých rytmických strukturách. Některé si uvědomujeme, některé ne.

Nicméně lidská schopnost anticipovat rytmy je neuvěřitelná, ale není se čemu divit. Vždyť tlukot srdce je ten nejzákladnější rytmus lidského těla. Dále střídání dne a noci, ročních období, koloběh života a smrti. To jsou všechno rytmy, které nás ovlivňují a které vnímáme.

V následujícím videu (video 2 na přiloženém CD) můžeme vidět, jak Bobby McFerrin pracuje s lidmi a jejich schopností sdílet základní rytmy, a také s jejich očekáváním, které je budováno pomocí rytmu.

<https://www.youtube.com/watch?v=E2yAddhsL1g>

Dále ve videu vysvětluje, že je jedno, kde na světě se nachází, lidé se chytanou dvou tónů, které demonstruje v určitém rytmu a na základě těchto dvou tónů dokáží doplňovat pentatonickou stupnici, která je zakódována v kolektivním nevědomí.

Sacks (2008) zase píše o rytmu: *Nepochybně v nás existuje jakási univer-*

zální a nevědomá tendence zavést nějaký rytmus dokonce i tam, kde slyšíme řadu identických zvuků v neměnných intervalech. Poukázal na to neurovědec a nadšený bubeník John Iversen. Máme sklon slyšet zvuk hodinek (třeba digitálních) jako „tik-tak, tik-tak, tik-tak“ – přestože je to ve skutečnosti „tik, tik, tik, tik, tik“. Každý kdo byl podroben monotónním salvám zvuků z oscilujícího magnetického pole při MRI, měl pravděpodobně podobnou zkušenost. Ohlušující tikot stroje se zdá být organizován do valčíkového rytmu na tři, jindy do skupin po čtyřech nebo pěti. Je to, jako kdyby mozek musel zavést nějaký svůj vlastní vzorec, i když tu žádný objektivní vzorec přítomen není ...

...

Rytmus je integračně-mimetická dovednost, související jak s vokální, tak vizuálně-motorickou mímézí...Rytmičká schopnost je supermodální, tj. Jakmile je nějaký rytmus stanoven, lze jej vyjádřit jakoukoli motorickou modalitou, včetně rukou, nohou, úst či celého těla. Jedná se podle všeho o sebeposílení, a to tím způsobem, že percepční zpracování a motorická hra posilují vnitřní „já“. Rytmus je v jistém smyslu kvintesenciální mimetickou dovedností...Rytmičké hry jsou mezi dětmi obecně rozšířené a existuje jen málo kultur, jestli vůbec nějaké, které nevyužívají rytmus jako vyjadřovací prostředek (Sacks, 2008).

Když bychom využili příklad dětských rytmičkých her, který byl uveden v citaci Olivera Sackse, můžeme si položit otázku: „Proč jsou tyto hry nejen mezi dětmi tak oblíbené a jakým způsobem se lidé pomocí rytmu dorozumívají?“ Několikrát se mi stalo, že jsem šel po ulici proti jinému člověku a ve snaze navzájem se sobě vyhnout, následovala salva několika pohybů ze strany na stranu zakončená přátelským smíchem, či pousmáním. Jde o princip sdílení rytmu pomocí pohybu. Lidé díky tomuto sdílení získávají pocit sounáležitosti a podobnosti: „Někdo je stejný jako já“. K tomuto spříznění dochází i v mluvě, když například dva lidé řeknou najednou stejné slovo.

Řeč má totiž také své pravidelné uspořádání zvukových prvků, přízvuků, dlouhých slabik apod. Tedy i lidská řeč má svůj pravidelný přirozený rytmus. V poezii se potom používají konkrétní rytmičká schémata, na kterých je postavená „flow“ (plynutí) básně. Pracuje se zde s pravidelným střídáním přízvučných a nepřízvučných dob. Tento jev by se dal popsat i údery do bicího nástroje. Když bychom na

každou přízvučnou dobu udeřili do „kopáku“, tedy velkého bubnu, který má hluboký, dunivý zvuk a na každou nepřívučnou dobu udeřili např. do činelu, tedy do kovového zvonivého plochého „talíře“, vznikla by nám hudební kompozice. Rytmus zde opět představuje komunikační prvek, který v kombinaci s citovou zabarveností slov a významem básně vytváří emoce.

Podle článku Petra Třešňáka (Třešňák, 2017), který byl tento rok otisknut v Respektu, mají dokonce všechny živé bytosti i jejich živé části tendenci neustále se synchronizovat.

Výzkumníci z americké Univerzity v Coloradu například letos na jaře během jednoho experimentu zjistili, že když se dva partneři drží za ruku, jejich tlukot srdce se postupně sladí do stejného rytmu, což ve výsledku snižuje jejich prožívání bolesti (vědci účastníkům pokusu bolestivě zahřívají předloktí).

Spontánní synchronizace, jak se automatickému sladování rytmických jevů říká, se dotýká mnoha oblastí života, vede stejně tak diváky v divadle ke společnému rytmu jako neuronové buňky v mozku k epileptickému záchvatu.

Někteří vědci v ní vidí klíč k porozumění těm nejsložitějším systémům světa, jako jsou klimatické jevy, ekonomické a sociální krize nebo neuronové sítě v mozku. Všude tam lze vysledovat tajemné vzory synchronizace – samozřejmě v mnohem komplexnější podobě než u dvou chodců. „Z důvodů, kterým ještě úplně nerozumíme, je tendence k synchronizaci jednou z nejpronikavějších hnacích sil ve vesmíru,“ píše ve své knize Sync známý americký matematik a popularizátor vědy Steven Strogatz. „Rozkročená od atomů ke zvířatům, od lidí k planetám“ (Třešňák, 2017).

V lidském vzorci chování je zakódovaná tendence „splynout“ s davem. Nevyčnívat, nevyčuhovat. Většina lidí podle těchto pravidel žije. Narušení těchto pravidel obvykle budí určitou reakci, která velice často bývá negativní. Pamatuji si například, že když jsem chodil do mateřské školy, slavil jsem svátek se svou sestrou Terezou, neboť jméno Eliáš není v českém kalendáři (už to byl důsledek mé potřeby i potřeby mých blízkých, abych byl „normální“ a mohl slavit svátek, stejně jako všichni ostatní). Když jsem přišel do školky a řekl jsem paní učitelce, že mám svátek, tak se podívala do kalendáře a řekla, že svátek v žádném případě nemám. Když jsem na svém přesvědčení trval, byl jsem poslán na hanbu. Ostatní

děti se mi smály, ale já jsem uvnitř sebe věřil, že mám svátek, protože tak bylo vytvořené nové, moje vlastní, pravidlo.

Velice častá reakce na narušování jakéhokoliv řádu bývá smích. Častěji je to, když je toto narušování nezáměrné, nebo přímo nechtěné. Proč? Smích je určitá obrana vůči jevům, kterých se bojíme, nebo které nedokážeme racionálně zpracovat. Jejich zesměšněním nad nimi vyhráváme, potlačujeme jejich skutečnost, jejich opravdovou váhu. Smíchem se bráníme tomu, co by se mohlo stát nám. Podle práce Gruner (1978) je historickým předchůdcem smíchu vítězný pokřik následující po boji a přemožení protivníka. Stejně možná není náhodná podoba úsměvu a cenění zubů.

Odchyłka ale vždy záleží na většině. Neexistuje něco jako univerzální řád, nebo univerzální rytmus, či univerzální konvence. Tyto pravidla vždy vytvářejí lidé a neustále se v průběhu času mění. V následujícím videu je krásný příklad toho, jak se z odchyłky stává pravidlo.

Video 3: <https://www.youtube.com/watch?v=RQhRaiJjIe4>

V tomto videu můžeme vidět naprosto obyčejný den. Naprosto obyčejnou zastávku, na které čekají naprosto obyčejní lidé. Výchozí situace je téměř bez emočního zabarvení. Na zastávku přichází muž, který se po chvílce začne pozvolna smát. Postupně se k němu ostatní přidávají, obzvláště kouzelné jsou momenty, kdy můžeme vidět některé jedince, kteří se doslova „brání“ obličejem pocitu, který v nich vzniká. Nikdo ovšem tuto emoci ve videu nepřemohl. Z naprosto normální a neutrální situace vznikla situace absurdní. Všichni byli nakaženi smíchem. Všichni se sesynchronizovali.

Stejně se dá člověk nakazit i rytmem. Tanec, pohupování a poklepávání nohou na koncertech jsou toho důkazem. Rytmus se dá zkrátka objevit téměř ve všem. Nějakým způsobem je v nás smysl pro „něj“ zakódovaný pravděpodobně již od pravěku a mimo jiné stál pravděpodobně i u prvních rituálů (úderů do bubnu a taneční obřady), které jsou podle rituální teorie považovány za první divadelní události.



Obrázek 1.1: *

Na fotce je zobrazen výše zmíněný slovenský rapper Rytmus. Zdroj:
[img.static.lagardere.cz/koule/edee/radio-dj-reports/a1_rytmus_](http://img.static.lagardere.cz/koule/edee/radio-dj-reports/a1_rytmus_final_web.jpg)
[final_web.jpg](http://img.static.lagardere.cz/koule/edee/radio-dj-reports/a1_rytmus_final_web.jpg)

1.3 Rytmus a humor – Syntéza

Na začátek této sekce je nezbytné podívat se na tento skeč od Buster Keatona, neboť v tomto videu jsou znázorněny všechny principy, které jsou pro tuto kapitolu důležité. Video je možné vidět na tomto odkazu nebo na přiloženém CD,

Video 4: <https://www.youtube.com/watch?v=n0TWN8apuA8>

Jak si můžeme všimnout, rytmus je v této ukázce naprosto dominantní prvek. Na začátku scény se objevuje postava nevrleho obyvatele, který oznamuje, ať jsou všichni ticho, neboť si chce dát šlofíka. Vzápětí přibíhá hlavní postava. Již to, že přibíhá rychle a náhle se zastaví, vytváří určitý rytmus. Tento příchod vzbuzuje pocit naléhavosti a důležitosti. Hned poté „hrdina“ usedá na vázu a začíná hrát milostnou skladbu. Zřejmě, aby si ji nacvičil. Po každém taktu následuje jedna doba, na kterou zahraje vždy jeden tón. Tento tón je doprovázen rytmickým prvkem – tedy spadnutím předmětu na hlavu (Předpokládáme, že předměty hází nevrlý spáč, který kvůli hluku nemůže spát.). V průběhu skladby dochází ke gradaci, neboť na hlavu padají čím dal větší předměty. Vzniká hudební kompozice zasazená do reálných akcí. Kdyby v realitě někdo někomu jinému házel předměty na hlavu, jen těžko by si počkal vždy na tu jednu konkrétní dobu, která pasuje do hudební skladby. Gradace je navíc podpořená i silou zvuku. První dva předměty jsou menší a vydávají tupý, tlumený zvuk, třetí předmět je meloun, který se rozbije a následuje váza, která se také rozbije, má ovšem ostřejší a agresivnější zvuk, než meloun. Rytmus situace ovlivňuje i reakce hlavního protagonisty, který se vždy podívá nahoru, ovšem vzápětí pokračuje ve hře. Tento pohyb hlavou opět zapadá do celkové kompozice skladby. Po čtvrtém pádu předmětu na hlavu vzniká obrovské napětí, neboť byla nastavena konkrétní pravidla. Očekáváme, že na další dobu spadne ještě větší předmět a vytvoří ještě větší zvuk. Autor nás ale překvapí, neboť nepadne nic.

Hlavní postava se poté přesouvá na jiné místo, kde vzniká nový rytmus. Jde o souboj s majitelem sklepu. Muzikant si sedá na vchodové víko, majitel to neví a otvírá víko ze spodu, tím muzikanta převrátí na zem a rozbije mu ukulele, muzikant se naštve a převrátí víko zpátky na majitele sklepu, ten se také naštve

a převrátí ho zpátky, poslední slovo má muzikant, který do víka kopne vši silou, až majitel zahučí do sklepa. Tento „pingpongový“ souboj se opět odehrává v rytmu a poslední kop do víka je vyvrcholení tohoto úseku.

Blíží se pointa celého videa, muzikant utíká před naštvaným majitelem sklepa, cestou krade jinému muzikantovi kytaru a přibíhá k okénku, ve kterém je mladá krásná dívka. Zde se dozvídáme, že všechno, co hlavní hrdina vytrpěl bylo kvůli tomu, aby jí mohl zazpívat serenádu, koneckonců video se přeci jmenuje serenáda. Když zazpívá serenádu, následuje rytmická sekvence tří dějů, která vypointuje celou scénku. 1) Hudebník dá dívce pusku, 2) Dívka dá hudebníkovi facku, 3) Hudebník rozbije dívce kytaru o hlavu a odchází. Mezi těmito třemi akcemi je stejná časová prodleva, tím pádem vytváří pravidelný rytmus, díky kterému je vyvrcholení naprosto překvapivé a působí absurdně a komicky.

Zároveň tato rytmizace popírá realnost situace, ale ne způsobem, že by působila neuvěřitelně, ale spíše nastoluje pravidla v čase. Tyto pravidla v čase se zároveň stávají i pravidly hry, kterou může divák s autorem hrát. Vzniká tedy hravé nereseriózní prostředí, díky kterému například rozbití kytary o hlavu dívky nepůsobí agresivně a nebezpečně, ale humorně.

Samozřejmě zde hrají roli i jiné faktory. Např. výraz hrdiny, který je celou dobu naprosto vážný, naopak vytváří dojem serióznosti a absolutní vážnosti. Ta jde do kontrastu a nesouladu s nadneseností celého děje, pracuje se zde totiž s nepřiměřeností emocí a depatetizací.

Lidská aktivita je – v dobrém i špatném směru – dialektická: realizuje-li se v silných emocích, projevuje zároveň tendenci je zmírnit, kompenzovat, přemoci; jsou-li naopak její emoce slabé, pokouší se jim „pomocť“, vystupňovat je, být násilně a zvenčí, zesílit a výrazně projevit. Silné emoce mají tedy dostředivou sílu, jsou intenzivní; slabé emoce jsou naopak odstředivé, extenzivní, mají tendenci samy sebe za každou cenu zvětšit.

Sebeomezující a sebrzdící síla velké emoce směřuje přitom k vyrovnání a harmonizaci, vyrůstajíc z potřeby člověka být jaksi „sám sobě přiměřený“, autentický, prostě být sám sebou.

Sklon slabé emoce sebe samu – navenek – maximálně vystupňovat odráží naopak potřebu vyhovět konvenci, splnit normu, navodit zdání – i za cenu odcizení

sobě samému; realizovat určitý automatismus, přejatý zvenčí, – i za cenu vlastní „nepřiměřenosti“ a ztráty sebe sama (Havel, 1966).

Dále se můžeme zaměřit na podstatu pointy. Proč je tak nečekané a překvapivé, že dívce rozbije kytaru o hlavu? Je to něco, co se v běžném životě nestává. Je to přexponovaná reakce, která narušuje určitou konvenci. Zde se nabízí myšlenka, že by bylo možné nahlížet na konvence stejným způsobem jako na rytmus. Podobnost tkví totiž v repetitivnosti. Když například v hudbě chceme vytvořit rytmus, potřebujeme k tomu minimálně dvě doby. Jedna doba se musí minimálně jednou zopakovat, aby vznikl pravidelný rytmus. V tu chvíli již očekáváme, že čas, který uplynul před zazněním první doby a jejím zopakováním, bude stejný i mezi zopakovanou dobou a následující dobou, která má teprve zaznít. Konvence funguje stejně. Aby se konvence mohla vytvořit, musí se děj, který konvence obsahuje stát minimálně dvakrát. Podobně zní i lidové říkadlo: „To co, se stalo jednou, už se nemusí nikdy stát, ale to, co se stalo dvakrát se stane i potřetí.“ Právě tato pravidelnost vytváří z rytmu i z konvence automatizmus, který v lidech budí očekávání a napětí.

Potřeba předvídat, očekávat a vidět do budoucnosti funguje vlastně na stejném principu jako podmíněný a nepodmíněný reflex, tak jak ho popsal I.P. Pavlov (Škápíková a kol., 2014).

Po dostatečném počtu opakování, kdy událost A vždy vedla k události B, si vytvoříte podvědomé pravidlo, na základě něhož očekáváte, že po události A bude logicky vždy následovat událost B. Zároveň v případě události A se automaticky začnete připravovat na příchod události B (Škápíková a kol., 2014).

Tento proces, který Pavlov demonstroval na psech probíhal původně ve třech fázích.

Škápíková a kol. (2014) dále pokračují,

V praxi Pavlovovy pokusy se psy probíhaly asi takto:

Fáze 1

Pavlov: Azore, tady máš uzenku.

Azor: Vrr, dobrá uzenka, haf.

Pes, když vidí a cítí uzenku, sliní.

Fáze 2

Zvuk zvonečku.

Pavlov: Azore, přinesl jsem ti uzenku.

Azor: Vrr, uzenka dobrá, ale proč páníček dělá ten kravál se zvonečkem, haf.

Pes uslyšel zvoneček, pak uviděl a ucítil uzenku.

Fáze 3

Zvuk zvonečku.

Azor: Aha, páníček zvoní na zvonek – to mi asi brzy přinese uzenku!

Pavlov: A je to tady! Azor slintá, a já zrovna u sebe žádnou uzenku nemám!

Azor: Vrr, to jsou ale fóry. Mám hlad!

1.3.1 Sitcom

Následující definice pojmu sitcom pocházejí z webové encyklopedie Wikipedia¹.

Situační komedie nebo také z angličtiny zkráceně sitcom je specifický druh komediálního seriálu. Je pro něj charakteristický malý počet prostředí s rovněž malým počtem postav, které se v průběhu série vyvíjí jenom minimálně a děj jednotlivých dílů běžně končí ve statu quo, tedy stejném nastavení, v jakém byl na začátku. Vtipné dějové zápletky bývají soustředěny nejčastěji na obyčejné prostředí (např. domov nebo pracoviště, škola), nevšední místa nebo postavy (vesmír, mimozemšťané) jsou vždy stylizovány do reality všedního dne. Formát situační komedie vznikl v rozhlase ve dvacátých letech 20. století, dnes je typický hlavně v televizi.

Sitcomy mohou mít také povahu parodie jiných žánrů. Děj se obvykle skládá z vtipných dialogů a točí se nejčastěji kolem malých denních problémů. Některé sitcomy mají vtipy zdůrazněné namíchaným zvukem smějícího se publika (tento dodatečně přidávaný zvuk se někdy nazývá „laugh track“). Smích v amerických sitcomech často pochází od reálného publika, které se účastní natáčení jako diváci.

¹<https://cs.wikipedia.org/wiki/Sitcom>

Již v definici sitcomu, neboli situační komedie, si můžeme všimnout několika frází, které se v textu objevují:

- „malý počet prostředí“,
- „malý počet postav, které se v průběhu série vyvíjí jenom minimálně“,
- „děj jednotlivých dílů běžně končí ve statu quo, tedy ve stejném nastavení, v jakém byl na začátku“,
- „obyčejné prostředí“,
- „nevšední místa jsou stylizovány do reality všedního dne“,
- „malé denní problémy“.

Tyto teze, které tento žánr poměrně dobře vystihují, nám napovídají o situační komedii jednu základní věc. Tento žánr se snaží být co nejjednodušší a nejpochoptitelnější ve svém základu. Jeho primární funkcí by mělo být pobavit diváka. A právě tato jednoduchá pravidla, která skoro každému sitcomu náleží, humoru připravují ideální půdu.

Opírá se o věci, které běžní lidé dobře znají a v tom tkví jeho jednoduchost. Poté vzniká prostředí ve kterém se snadno vytváří kontrasty a odchylky, které tyto konvence narušují.

Celý žánr má zcela specifický rytmus tvořený mimo jiné i smíchem, který je přednahráný. V tomto ohledu se tento televizní žánr přibližuje divadlu, neboť ve vysílání se jedná spíše o záznam z divadelního představení, protože při natáčení jsou ve studiu přítomni diváci a jsou zvukově zaznamenáni jako součást atmosféry. Diváci zároveň fungují jako „měřidlo vtipnosti“. Podle toho jak je smích silný, poté autoři vybírají gagy, které „fungují“.

Přednahráný smích

Přednahráný smích splňuje v žánru situační komedie hned několik funkcí. V nejhlubší podstatě podporuje živost situace na kterou se díváme, říká nám: „To, na co se díváš, se ve skutečnosti neděje“, tedy má v podstatě funkci zcizovacího efektu, který nás neustále udržuje v bdělé pozornosti a vědomí, že se jedná pouze

o hru, oproti jiným televizním žánrům, které se naopak co nejvíce snaží nastolit iluzi reality. Zároveň dává divákovi jasné znamení, kdy se má zasmát. I kdyby to jednomu divákovi nepřipadalo vtipné, smích má naprosto stejnou vlastnost, jako rytmus. Je „nakažlivý“.

Další důležitá funkce je rytmizace situací. Smích přichází vždy po pointě, což znamená, že v akci musí automaticky nastat pauza. Tím pádem pointa vtipu a následný smích naruší rytmus, který je do té doby budován. Herec zkrátka musí počkat, až smích ustane. Stejně to funguje i v divadle. Zároveň tempo dialogu a moment, kdy přichází pointa vytváří určitou rytmickou strukturu, kterou herec musí vnímat. Moment, kdy po „smací pauze“ přichází nová věta, nebo nová akce, je možná tím nejdůležitějším stojným bodem celé situace.

Vzniká tu ovšem nový rozpor. Jestliže se přednahráný smích používá ve všech sitkomech stále a stále dokola, stává se z něj samotného konvence a automatismus, který je potřeba narušit.

Této myšlenky se například chytl Ricky Gervais, který vytvořil zcela novou formu sitcomu – falešný dokument. Poprvé tuto formu použil v sitcomu Office (Kancel). Podstata celého pořadu je naopak skrytá v tom, že se snaží vytvořit co nejvěrnější obraz reality, proto se v tomto sitcomu neobjevuje umělý smích a neodehrává se ve studiu, nýbrž v reálném prostředí. Kouzlo pořadu je hlavně v tom, že je každá postava vykreslená do toho nejjemnějšího detailu a vlastnosti, které každý z nás máme jsou vyexponovány, ale způsobem, který je pořad uvěřitelný. Díky tomu v průběhu epizod vzniká neuvěřitelné trapno, které vyznívá právě díky tichu a není maskováno ani překrýváno umělým smíchem, nýbrž v něm nechá diváka koupat, čímž staví všechny lidi na stejnou úroveň a seriál má díky tomu očistný účinek. V případě tohoto sitcomu by přednahráný smích narušil iluzi skutečnosti a humor by neměl šanci vyznít. Rytmus zde naopak vytváří tiché momenty – pauzy.

Video 5: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk9-gkT2bI8>

Nicméně síla nahraného smíchu je fascinující. Jednou jsem na divadelním fes-

tivalu v Hradci Králové zkoušel malý experiment. Připravil jsem si výstup, kde jsem na mikrofon vyprávěl smyšlený životní příběh. Byl o tom, že mi našli nádor, zbývá mi rok života, žena mě opustila, vzala mi dům i děti a celý život se mi rozsypal. K tomu mi můj kolega vždy v určitý moment, za určitou frází, pouštěl z reproduktoru umělý smích. Lidé, kteří se na výstup koukali se postupně začali smát taky. Ačkoliv věděli, že by se takovým věcem smát neměli, nemohli se ubránit. Na stejném principu je koneckonců postavený černý humor. Jedná se o zlehčování tragických momentů života. Když bych šel do hloubky problému, můžeme na tyto momenty nahlížet jako na něco, co je sice tragické, ale nezměníme je bez ohledu na to, jestli se smějeme, nebo pláčeme. Jedná se opět o určitou konvenci a o potřebu emočního vyrovnávání, o kterém píše Havel (1966). Smích dává člověku naději, že věci nejsou ve skutečnosti tak vážné, jak se zdají být, uvádí je na pravou míru.

Shrnutí kapitoly 1:

Humor vzniká narušením očekávání, smích je reakce na srážku se zdánlivým nesmyslem. Zbouráním jedné logiky druhou logikou vzniká gag. Klíčové je načasování a prostor pro vznik hravého, neseriózního prostředí.

Rytmus se dá nalézt ve všem, tlukot srdce je rytmus, když jdeme po ulici, jdeme v nějakém rytmu. Lidé mají dar rytmus anticipovat a předvídat následující doby. Máme tendenci neustále své jednání synchronizovat podle rytmu s ostatními. Narušení rytmu - smích

Humor & Rytmus: Humor vzniká narušením očekávání. Rytmem se dá očekávání vytvořit. Divák anticipuje vytvořený rytmus, který lze poté narušit a diváka překvapit. Podobně funguje i podmíněný reflex od I.P. Pavlova. Pro rytmus dále platí stejná pravidla jako pro konvence – daný děj se musí odehrát minimálně dvakrát, aby mohl rytmu či konvence vzniknout.

2. Praktická část

V následující kapitole budu aplikovat výše zmíněné teze na dvou příkladech ze své praxe. Tyto dvě představení vnímám jako zásadní k tématu i ke svému dosavadnímu hereckému růstu. Obě inscenace jsou postavené na práci s rytmem a objevuje se v nich humor. Zároveň se od sebe liší formou i obsahem. První příklad je objektové představení na motivy povídek od Jacka Londona a druhý příklad je autorské představení se spíše činoherními prvky.

2.1 Tisíc tuctů

Video 6: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk9-gkT2bI8>

Tisíc tuctů je objektové divadlo, které jsme v roce 2016 vytvořili společně se souborem Plata company v režiji Jakuba Maksymova. Základním principem tohoto představení je plato od vajec. Proč? Inscenace vypráví lineární příběh vytvořený na motivy povídek od Jacka Londona, přičemž stěžejní je právě povídka, jejíž název se shoduje s titulem „Tisíc tuctů“. Tato povídka pojednává o muži ve středních letech Rasmusenovi, který je znaven stereotypní prací novináře v průměrné San-Franciské redakci v období zlaté horečky. Když píše článek o hordách, které se valí na sever, aby zde těžili zlato a je při tom buzerován svým šéfem, dochází mu trpělivost a síla. Náhle však v pramenech objeví zprávu o tom, že se cena tuctu vajec na Aljašce vyšplahala na třicetinásobek běžné ceny kvůli nedostatku tohoto artiklu. Vzápětí dostává bláznivý nápad, prodává svůj veškerý majetek, dává výpověď a vydává se společně s davu na sever. Ovšem ne za těžbou zlata, ale za podnikání s vejci.

Kvůli tématu povídky byl jako hlavní scénografický materiál využit právě vajíčkový karton. Je využíván jak karton plochý (na 30 ks vajec), tak klasická krabička (na 10 ks vajec). Z plochých kartónů jsou poté vyvářeny další předměty a objekty (hory, sněhové vločky, vor, atd.). Tuto „vajíčkovou scénografii“ doprovází dřevěné loutky s kovovými prvky (otvírák, hák, šroubovák).

Představení je doprovázeno na kytaru a většina gagů v inscenaci je postavená na práci s rytmem. Například scéna v 10. minutě představení, kde se hlavní hrdina ocitá pod „skalnatým převisem“. Tento moment je ideální, neboť zde máme za sebou hned dva příklady dobrého a špatného načasování gagu.

1. první gag – Ozvěna

Zde hlavní hrdina volá : „Halooooooooo“

Nosiči vytvářejí dvojitou ozvěnu: „Haloooooooo.....Haloooooooo“

Poté Rasmusen volá: „ Pomooooooooo“

Nosiči opět odpovídají stejně: „Pomoooooooo.....Pomoooooooo“

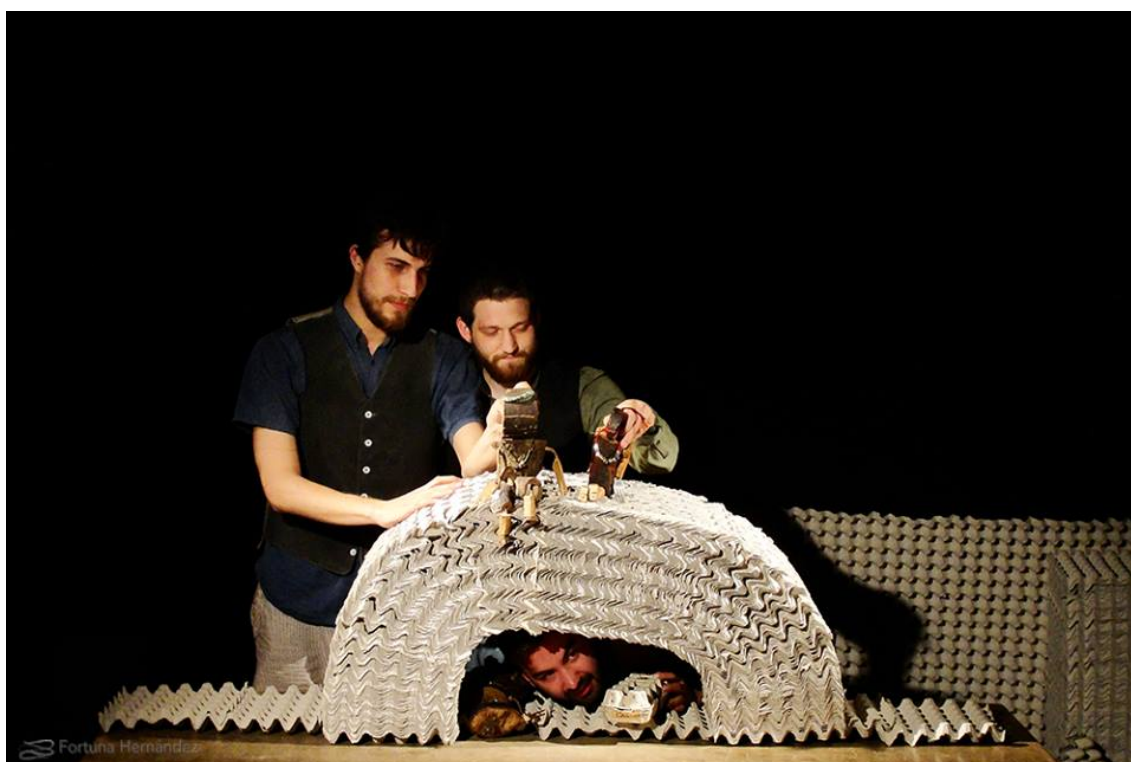
Třetí fáze – Rasmusen volá: „Je tam někdooooooooo?“

Nosiči odpovídají: „Je tam někdooooooooo?.....Neníiiii“

Opakováním těchto slov vznikl dojem ozvěny, neboť ozvěna má rytmické zákonitosti, kterých využívají nosiči, aby vytvořili iluzi ozvěny. Opakováním slov vzniká přesná rytmická struktura, která je poté narušena, tím, že není zodpovězena otázka, ale je vyřčena odpověď. Rytmickou pointu gagu zároveň podporuje úder, který inkasuje nosič, který iluzi ozvěny pokazil.

2. druhý gag – Skála

Vzápětí můžeme vidět gag, který je vystavěný na podobném principu, který se v divadle využívá poměrně často – tedy pravidlo TŘÍ. Pracuje opět s faktem, že zopakuje-li se určitý děj dvakrát, budí očekávání, že bude následovat stejně i potřetí. V předchozím příkladu se dvakrát za sebou stejně opakovala hláška (navíc se zopakovala vždy dvakrát, tudíž se se zde „trojkový rytmus“ vyskytuje dvakrát) a nyní se opakuje moment, kdy jeden nosič druhého bodne vidličkou, a on vyletí do vzduchu a dopadne nazpátek. V ideálním případě (aby gag fungoval), by se napoprvé skála neměla téměř pohnout, poté by situace měla gradovat tím, že úder bude větší a skála se maličkou prohne a měla by se propadnout až napotřetí. V této situaci lze vidět, že se skála propadne už napodruhé, čímž třetí pád ztrácí význam a gag umírá (Fig: 2.1).



Obrázek 2.1: Fotografie zachycuje výše zmiňovaňou scénu. Z představení Tisíc tuctů, autor: neznámý.

2.2 Barunka is leaving

Barunka si leaving je první absolventská disková inscenace v režii Anny Klimešové, na které se herecky i autorsky podílel celý náš ročník a premiéru měla 13. 4. 2017. Téma představení je pamět, její selhávání a následná deformace osobnosti. V inscenaci jsou vytvořeny dva jevištní světy – jeden má zobrazovat realitu (byť babičky, propojený s elevací), druhý má představovat vzpomínky (prázdný prostor vzadu).

Celá inscenace má velice specifický rytmus. Objevuje se hned v první scéně u babičky, kdy všechna vnučata neustále přicházejí a odcházejí a vytvářejí tak rytmickou kompozici. Dále scéna tělocviku, kdy je rytmus vytvářen skákáním přes švihadlo (opět v přesném rytmu) a hláškami tělocvikáře. Poté obraz lesa, kde se vytvářejí zvuky lesních živočichů a rostlin a herci zde figurují spíše jako kapela a jednájí převážně zvukem, nicméně jsou stále vidět.

Lesní obraz začíná zabodáváním umělých kapradin, které mají na spodu stonku bodák, do země. Herci jsou nastoupení v zadním plánu a každý má na starosti jiný nástroj a jiný zvuk, kterým dotvářejí atmosféru lesa. Koště, které se tře o stěnu divadla, vytváří zvuk větru v korunách stromů, voda, jenž se přelévá do kyblíku vytváří zvuk potůčku atd., vše je doprovázeno zvuky ptáků, které jsou vytvářeny pískáním ústy a ozývá se text – vyjmenovávání druhů hub z atlasu. Vše je přesně nafázované a dohromady vše působí spíše jako hudební skladba. V průběhu nastává jeden komický moment, kdy si sundávám šustákové kraťasy a zatřepu s nimi (Fig: 2.2). Toto třepání vytvoří dojem letících ptáků. Poté si kraťasy zase obleču a obraz plyne dál. Tento moment působí obvykle komicky, i když to nebyl původní záměr. Jedná se hlavně o to, že toto zatřepání kraťasy naruší celkově plynoucí temporytmus celé situace. Objeví se zde prvek, který se předtím neobjevil. Humoru přispívá i fakt, že sundávání spodního dílu oblečení v lese evokuje vykonávání potřeby. Toto očekávání je ale narušeno tím, že kraťasy jsou využity jako zvukový nástroj.

V Barunce se potom vyskytuje ještě jedno místo, které souvisí s mým tématem. V závěrečné části celé události přichází na řadu kvíz pro diváky, který má prověřit jejich paměť. Jedna z otázek zní: „Která Barunka šla na začátku do lednice?“ Všichni herci, kteří představovali „Barunku“ (archetyp vnučete)

se postaví do řady a jeden po druhém chodíme otevírat lednici, komentátor tuto akci rytmičuje tím, že se ptá po každém otevření: „Byla to tato Barunka? Nebo tato Barunka, nebo tato Barunka..?“. V řadě vnoučat se ovšem vyskytuje Barunka, která ve scéně s tělocvikem představovala „Zdena“, tedy dívku, která se lehce odlišuje od ostatních svým chováním i oblečením. Když tedy přišla na řadu Zdena, komentátor pronesl: „Nebo to byla Zdena?“. Očividně to myslel jako vtip, ovšem nesetkal se s žádnou reakcí. Jednoho dne na opakovací zkoušce řekl Adam Joura (který hrál moderátora), že Zdena nemůže jít v pořadí druhá, ale minimálně třetí. Tento moment pak v představení vypadal takto: „Byla to Barunka? Nebo Barunka? Nebo Zdena?“, a byl jsem sám překvapen, že vtip náhle ožil a dostalo se mu zpětné vazby v podobě smíchu, neboť zde byl vytvořen rytmus, který byl vzápětí narušen.



Obrázek 2.2: Fotografie zachycuje výše zmiňované šustákové šortky. Z představení Barunka is leaving, autor: neznámý.

Závěr

Každý den už od narození přejímáme pravidla a zvyky, která nám jsou neustále předkládány. Pravidla, která vznikla v naší kultuře, v naší rodině, na naší planetě. Bez nich by pravděpodobně svět již dávno neexistoval, vždyť přeci celý vesmír se řídí konkrétními zákony, které se nemění, všechno má svůj řád.

Otázku, kterou je ale nezbytné si neustále klást v případě pravidel, která si tvoříme sami, zda jsou opravdu důležitá a podstatná. Proto je zde humor, aby nám a naší důležitosti neustále nastavoval zrcadlo a ptal se, jestli pravidla, kterými se řídíme jsou ještě stále ztotožnitelná s naší osobností. Jestli se náhodou na úkor řádu a fungování společnosti nestáváme stroji a nepřestáváme být lidmi. Neboť chybovat je lidské a nezbytné. Kdybychom se začali bát dělat chyby, znamenalo by to, že jsme prohráli sami se sebou.

Rytmus a humor jsou propojeny. Rytmus je něco jako rozehrávač, který hodí humoru míč, aby mohl zavěsit a všichni mu zatleskat. Rytmus je velice často upozadovaný, neboť je pro nás samozřejmý. Každý herec i tvůrce i režisér, by si ho ale měl neustále uvědomovat a vědomě s ním i pracovat. Jedině tak může vzniknout řád, který pak lze v divadle porušovat a hrát si s ním. Vždyť když by žádný řád nebyl, není ani co porušovat.

Je ale potřeba vidět vždy více možností, než jen tu jednu, která se nabízí jako první. Humor nahlíží na věci z nového pohledu a tím je ozvláštňuje, překvapuje nás tím, dává nám najevo, že věci nejsou černobílé. Vždy existuje nové hledisko, nová perspektiva, nový úhel pohledu ze kterého lze na věci nahlížet. Těch pohledů je nekonečno a bombardují nás, jen nesmíme být slepí.

Bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bu

rn

Seznam použité literatury

- GRUNER, C. R. (1978). *Understanding laughter: The working of Wit & Humor*. 1. vyd. Nelson-Hall. 256s. Chicago.
- HAVEL, V. (1966). *Anatomie gagu (Protokoly)*. 1. vyd. Mladá fronta. 218s.
- RASKIN, V. (1984). *Semantic Mechanisms of Humor*. Studies in Linguistics and Philosophy. Springer Netherlands. ISBN 9789027718211. URL <https://books.google.cz/books?id=KKCnecQtYcIC>.
- SACKS, O. (2008). *Musicophilia*. 12 vyd. dybbuk. 361s.
- SOKOL, J. (1996). *Čas a rytmus*. 1. vyd. Oikoymenh. 292s., ISBN: 80-86005-15-1.
- TŘEŠŇÁK, P. (2017). Záhada lidského souznění. *Respekt*.
- ŠEĐOVÁ, K. (2014). Humor a jak na něj nahlížet. Habilitační práce. Masarykova Univerzita.
- ŠKÁPÍKOVÁ, J., MORAVEC, D. a PETÁKOVÁ, H. (2014). Pavlovův reflex. *Český Rozhlas*.