AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

KATEDRA ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA

Bakalářská práce

Praha, 2020 Matouš Fendrych

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Od rituálu k Rituálu

Matouš Fendrych

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: bakalář

Praha, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Od rituálu k Rituálu

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Můj dík patří především Vladimíru Novákovi za vedení mé bakalářské práce. Dále bych pak chtěl poděkovat svým kamarádům Janu Beránkovi a Jakubu Vaňkovi za jejich podporu, které si vážím.

Abstrakt:

Práce se zabývá osobním pohledem na pojem rituál v kontextu aktivního divadelního prostředí i všedního života. Pokouší se také najít praktické příklady rituálů, ty porovnat a uvést je do souvislostí. Komplexnost práce vede k systematizaci jednotlivých aspektů rituálu až k rituálu, který má osobní autorský význam.

Summary

The thesis deals with a personal view of the concept of the ritual in the context of an active theatrical environment, as well as everyday life. It also tries to find practical examples of ritual, compare them and connect them into the connection. The complexity of the work leads to the systematization of individual aspects of the ritual to the ritual that has a personal authorial meaning.

Obsah

Úvod 1

Kapitola 1. Ze hry přišel rituál? 3

Povaha hry 3
Vnitřní pravidla hry 4
Reálnost aktu 6
Neustálý boj 7
Pojem Eudaimonie 10

Kapitola 2. Hry nápodoby a hry matení smyslů 13

Mimeze a nápodoba 13
Mimeze složena z nápodoby 14
Výzva a náhoda 16
Hra matení smyslů 19

Kapitola 3. Maska, kostým a rekvizita 21

Funkce a výroba 21
Masky zvířat 23
Změna funkce masky 25
Stav vytržení a transu 27

Kapitola 4. Co vede k Rituálu 30

Vliv a role diváka 30
Očistnost rituálu 32
Od Mýtu k iniciaci 34
Divadelní společnost jako účastník iniciace 40

Kapitola 5. Rituál 44

Závěr 46

Použité zdroje 47

Internetové stránky 47
Použitá literatura 48

ÚVOD

Pro zvláštnosti, jež nám poskytuje život, můžeme najít tisíce názvů v různých jazycích, které v překladu určitého člověka budou vždy znamenat o něco víc, než jejich přesný obraz, a tím se každým překladem vzdalují od původního významu. Každý si tedy vytváří vlastní definici slova, se kterým je právě konfrontován. Nějak si pod tím slovem objekt představuje, posléze ho pozoruje a vytváří si vlastní úvahu o tom předmětu, ke kterému název patří, později si ho i definuje. Nemůže ustoupit z tohoto procesu, potom by jeho definice nefungovala nebo by byla nedokonalá, nepřesná. Když se tak stane a člověk ustoupí, mohou vzniknout nedorozumění, nebo slova použitá ve špatném kontextu vzhledem k tomu, k čemu jsou použita. A k tomu ještě každý musí věřit významu pro konkrétní název, či si ověřit překlad slova, který je klíčem k dané věci.

Proto bych byl rád, kdyby se má práce, která pojmenovává rituál, (nazvěme ho v první fázi univerzálněji – aktem), stala cestou k jeho definování. Mým vlastním překladem slova rituál, ověřením, zda rozumím správně tomuto pojmu a souvislostem s ním spojených. Ve skutečnosti nás totiž mnohoznačnost tohoto pojmu zavádí do různých mystifikací a nadužívání. Pro mne tedy bude komplexnost rituálu ukazatelem cesty, jeho aspekty stavebními kameny a celé spektrum souvislostí, které k němu patří, maltou. Skrze jednotlivé pojmy- aspekty a herní prototypy s ním související, jako kupříkladu hra, maska nebo mýtus a další, jež budu muset pochopitelně také vyslovit v jejich celé podobě, najdu cestu k definici. Tyto aspekty rituálu mi budou po celou dobu vodítkem, které mne dovede až k samotnému konci. Některé z aspektů mají skutečně stěžejní vliv na rituál a jeho vnímání, často s ním přímo souvisí – jde o herní principy a souvislosti s jeho funkcí. Některé aspekty již mají o něco menší vliv na jeho vnímání, ne však zanedbatelný, třeba psychotropní látky, jejichž využití bude v kontextu rituálu vždy stejné, funkce se nemění. Postřehnout bych však měl všechny, které se alespoň okrajově budu snažit přiblížit. Až na jednu jeho vlastnost, jejíž zkoumání by bylo komplexností pro moji práci příliš zavádějící, proto ho tedy z předmětu zájmu v kontextu celého aktu vyjmu, ale připustím jeho existenci. Jedná se o akt náboženský, respektive o náboženskou souvislost a její přesah k rituálu obecně. Stručně řečeno se v této práci nechci zabývat zkoumáním náboženského podtextu ani hloubkou či pravdivostí náboženského přesahu obsaženého v rituálu. Tomuto

přesahu, který lze prozatím pojmenovat jako „nábožná víra" a jeho užití v divadelní praxi bych rád věnoval budoucí studium.

Nyní však zkoumám rituál, s ním spojený akt - což je mnou používané universální označení pro událost, s aspekty rituálu. Díky obsáhnutí komplexnosti – jednotlivých aspektů, skrze něž dojdu k důsledkům a možná k vlastní definici Rituálu. To pro mne bude Rituál s velkým R. Krom všeobecné definice rituálu, také chystám na konci práce reflektovat své profesionální stanovisko a přesah, jenž plyne z mého dlouhodobého studia rituálu. Půjde tedy skutečně o cestu od rituálu s malým r jako označení pro pojem, pod nějž spadají jednotlivé části (hra, boj, maska) až k Rituálu s R velkým, což pro mne znamená jasný příklad rituálu v praxi a jasně zaujaté stanovisko – moje definice. Definice, která bude posléze platná jako argument, pro jeho použití v mé budoucí divadelní práci. Tímto jevem se zaobírám již několik let, proto pro mne má velkou osobní i profesní důležitost.

Začátek jako *rituál*, kterýžto se nachází všude, jehož součásti jsou obsáhlé – pro mne tudíž nekonkrétní. K *Rituálu*, který podléhá mé definici a dává mi jasně daný výchozí bod do mé další praktické divadelní práce. Rituál, dokonalý divadelní tvar, kde ideálně fungují pravidla úplné živelnosti a kde neexistuje sebecenzura. Rituál jako forma soužití a vůbec možného žití lidské bytosti.

KAPITOLA 1. ZE HRY PŘIŠEL RITUÁL?

Svět kolem nás se skládá z jednotlivých dílčích částí, které se navzájem propojují a ovlivňují. Některé části jsou drobné, které obyčejným okem nelze spatřit. Tyto části se nachází také často pod povrchem věci. Velké věci jsou složeny z těch marginálních, drobných. Ovšem když přiblížíme pohled blíže, pochopíme, že i marginální, naprosto nepatrná věc, detail, je věcí velkou. Při chápání velkých věcí jako je divadlo, literatura, antropologie, ba samotný člověk je pro mne nutné pochopit marginální části věci a z těch se potom snažit přiblížit věcem velkým. Nemohu začít od definování a pouček ohledně mého tématu, neboť bych díky tomu nepochopil, co ve skutečnosti téma mé práce znamená.

Povaha hry

Má práce se jmenuje od rituálu k Rituálu, protože budu postupovat přes menší marginální části, k větším celkům. První částí, kapitolou je hra. Protože hra je základním prvkem v životě člověka, jeho imanentní součást. Právě hra je stejně tak potřebná a základní součást lidské bytosti, jako je samotná existence a potřeba existence – pud sebezáchovy. Život bývá naplněn z větší části prací z důvodů přežití.

Hra samotná je však vykonávaná a vyčleněná pro účel mnohonásobně větší, než nutnost uspokojení lidských potřeb. Hra se nachází výše na pomyslném žebříčku hodnot, než obstarávání potravy, v dávných dobách lov. Hra samotná tento proces „dokonce přerušuje.“ [1] Je výše, na žebříčku hodnot, protože dokáže přerušit bezprostřední motivaci k tomu, dále pracovat. Stává se pro nás oázou, přestávkou. [2] A je stejně tak jasné, že pud, který ke hře vede je stejně tak důležitý a rovnocenný jako pud sebezáchovy. Každé malé dítě si hraje, tak jako má

[1] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 19.
[2] FINK, E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 8

rozvinutý pud sebezáchovy. Samozřejmě záleží na věku dítěte. Od toho se také odvíjí rozvinutost jeho hry a komplexnost, ve které jeho hra spočívá.

Ovšem, s narozením získává právo „hrát si" a to mu na dlouho zůstává jako jediná aktivita, krom nezbytností nutných k životu. Proto bych výsadu hry v důležitosti zatím postavil před samotný ritus – ritus vznikl pravděpodobně později. K jeho vzniku přispěla hra, ovšem nevznikl z ní, ritus vznikl díky ní. Proto považuji hru za spoj, jenž vede k jeho pochopení a definici, což se zdá jako cíl této práce. Díky pochopení principu hry, sledování její cykličnosti a vnitřních pravidel, můžeme většinu znaků, jenž spatřujeme, dobře porovnat s rituálem. Tím dostaneme alespoň jeho základní referenční obraz.

„Ale právě tím, že je to změna, která se pravidelně opakuje, stává se doprovodem [hra], doplňkem i přímo součástí běžného života." (Huizinga, 2000)

Patrnou důležitost hry bych chtěl také uvést na příkladu přítomnosti herního principu v reprodukci potomstva. V této souvislosti není pro reprodukci nezbytně nutná. Je však jasně přítomná ve fázi svádění, získávání si partnera.[3]

Vnitřní pravidla hry

Platnost hry totiž má několik podmínek, které posléze tvoří její definici. Pakliže jsou podmínky porušeny, hra jako taková už není hrou a stává se jinou událostí nebo se úplně rozpadá pospolitost lidí kolem ní vytvořená. Jedna z podmínek hry je totiž její *neproduktivnost*. Hra jako taková nesmí vytvářet hmotný majetek ani žádnou hodnotu.[4] To ovšem neplatí při dělení majetku v rámci herní skupiny (hazard) a při formě herní strategie – námluvy, kde se hra stává nástrojem. Taková to hra a iluze v ní obsažená se stává jasným příkladem nespontánnosti, je tudíž vykonávaná za účelem získání druhého protějšku pro účel reprodukce. V uvedeném příkladu svádění jde stále o herní princip.

[3] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 65

[4] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 31

Konkrétněji se jedná o herní strategii, která musí být také obsažená v základní výbavě jakéhokoliv živočicha. Tuto herní strategii sledujeme u hmyzu, jenž si barví své krovky barvou, která způsobuje, aby byl méně kontrastnější nebo naopak více vůči jeho okolí. Sledujeme ji také u šelem, které jsou díky tomuto fenoménu více nenápadné a efektivnější při lovu. [5]

V těchto jmenovaných případech lze spatřovat jasný klíč. Roger Caillois tento opakující se herní prvek pojmenoval velice výstižně, jako *Mimikry.* [6]

Ke zde zmíněnému názvu *Mimikry* a souvislosti s rituálem se ještě včas vrátím. Nejdříve se chci dostat k dalšímu z herních předpokladů, neboť jim je vyhrazeno místo v této kapitole.

Oním dalším z předpokladů ke vzniku hry a vnitřních pravidel, je obecný začátek a konec události. Okolnost, ze které událost vychází. Vezměme si za příklad stolní hru Blokus. Pakliže ji hraji podle pravidel, jež jsou jasně předem ustanovená, a není zde žádná námi vytvořená výjimka, nemůže se nám stát, že by tato stolní hra a v podstatě jakákoliv jiná stolní hra byla znovu neopakovatelná. Když se tedy postupuje podle hrou daných pravidel a ty jsou někde zaznamenány, nebo se alespoň tradují, jak to bývá u jednoduchých lidových her.

Hra se díky tomu stává vždy *opakovatelnou*, sama si vytváří *vnitřní řád*. Spojením řádu, prostoru, v němž se odehrává a času hry, který bývá velmi specifický, může vůbec začít a existovat. Pokud tyto podmínky nejsou splněny nebo je něco narušuje, hra končí, její iluze padá. Hráči, jež už nejsou déle hráči, se vrací do svých životních problémů a nejsou déle chráněni mocí hry.[7] Jsou zde tedy obsáhnuty různé herní *aspekty*. Její opakovatelnost, ohraničenost, neproduktivnost ve smyslu materiálním, vnitřní řád/dohodnutá pravidla a vydělení z obyčejného života.

---

[5] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 41

[6] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 40- 44

[7] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 20 - 21

Tyto aspekty pochopitelně obsáhne i divadelní hra nebo performance, která ovšem může mít tyto pravidla pohnutá vůči svému účelu. Právě opakovatelnost u performance nemusí být přítomna. Když však v tomto kontextu uvedu klasické divadelní představení, ve kterém figuruje dramatický text, pravděpodobně bude znovu opakovatelné, bude mít vnitřní dohodnutá pravidla a jedná se i o událost.

Reálnost aktu

Ve většině případů hrajeme hru, protože se chceme aktivně bavit[8] a naplnit čas něčím jiným, než prací. Během každého dne v životě jednotlivce dochází k nutnému úniku z reality pro jeho psychické zdraví. I v úniku, ve hře, však hledáme souvislosti, které se váží k všedním dnům. Jsou to souvislosti a reálie obsažené ve vnitřní logice hry.

Jednoduše řečeno, to, co vidíme kolem sebe, jsme schopni vložit do hry a máme možnost některým způsobem uchopit danou věc a pracovat s ní. Dokonce tuto myšlenku během hry můžeme i předat, pakliže to pravidla dovolují. V onom uchopení reálií a souvislostí je i terapeutický a faktický význam hry, zvláště pro pedagogické účely. [9] Dobrým příkladem je – hra s panákem v kuchyňce – pokus o získání zkušenosti a vyrovnání se s budoucím životem dospělého jedince přes herní princip. Jenže tato hra je hrou bytostnou, hrou, která žije vlastním životem. Hra malého dítěte bývá totiž nejvíce spontánní. [10] Malé dítě často neví, skrze své vnoření do hry, že podléhá pozorování. Je tudíž naprosto bezelstné a nemá žádnou tendenci cokoliv předstírat, než jenom to, co pokládá pro hru jako bazálně nutné, nebo cokoliv, co výsledné herní principy podpoří v jejich vnitřní logice.

Dospělý se oproti tomu při hře chová sofistikovaněji. Ví, co od hry čekat a za jakých podmínek hra může být konána. Dítě takové pojítko nemá, samosebou záleží na věku. Je-li to však stále dítě, bude pravděpodobnější, že nevyužije herní princip jako dospělý, tedy k zabavení se a „zaplácnutí" času. Bude žít ve svých

[8] VÍCE O „ZÁBAVĚ" A JEJÍ NUTNOSTI V PODKAPITOLE „OČISTNOST RITUÁLU".

[9] FINK, E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 25

[10] FINK, E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 22

představách a z nich, právě jenom z nich – tedy z toho, co však skutečně zná nebo vidělo, si utvoří svůj herní kontext a omezené pole hry. [11]

Reálnost aktu v divadle podléhá podobnému „standardu" jako při hře dětské. Jsme ochotni přistoupit na to, že hrdina, třeba jakožto loutka, může létat. Respektive, ochota je divákova nutnost přistoupit na kauzalitu toho kterého světa, zobrazovaného v divadelním rámu či v rámu aktu. Pakliže však jsou reálie světa zobrazovaného v divadle špatně postavené, nebo se staví na reáliích, jež jsou pro publiku neznámé, padá pochopitelně celý divadelní konstrukt. [12]

Neustálý boj

Díky tomu, že dospělý ví, co od hry očekávat, užívá také herní princip jinak a dokonce ho může překroutit ve svůj prospěch – tím jeho funkci zruší (zruší tak i samotnou hru) nebo ho využije drastickým způsobem. Určitě je dobré se zmínit o hře v kontextu války, kterýžto kontext je vyloženě exemplárním příkladem „dospělého" použití herní strategie, ovšem v tom špatném smyslu.

Válka a bitvy by měly být podle pravidel, které se dopředu určí – úmluvy zajišťující zraněným pomoc, neútočení na civilní obyvatelstvo a tak dále. V dobách rytířských turnajů a duelů šlo vyloženě o hru. Šlechtici se u souboje domluvili na předem dohodnutém místě, kde se setkali a utkali se do stavu „první krve". Poté strana, která prohrála, musela uznat svoji porážku a přijmout podle úmluvy náhradu škody/reparace, jež byly smluveny na začátku.[13] Je nutné podotknout, že boj v poli a obecně jakýkoliv souboj, ať už může být život ohrožující nebo ne, závisí na uznání rovnoprávnosti každé ze zúčastněných stran. Pakliže to tak není, herní princip se opět rozpadá.[14]

---

[11] FINK, E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 10-11

[12] BROOK, P. *PRÁZDNÝ PROSTOR*, S. 127

[13] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 131- 136

[14] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 126-127

Drastický způsob porušení herního principu se objevuje v případu totální války. Kdy neplatí nic kromě nadvlády silnějšího v jednotlivých fázích boje.[15] Může se sice ze začátku jednat o *„Agón*", tedy o souboj, jenž má mít dopředu nastavená pravidla, v kterých by oba soupeři měli bojovat z rovnocenných startovních pozic, ideálně za nějakým právem nebo kvůli obhájení své cti. Tato pravidla se ovšem během totální války naruší a dojde k naprostému, zničujícímu konání obou zúčastněných stran. Ani zdaleka pak neplatí herní řád a to sice, že hráči, jež vstoupí do herního světa a nechají se jím vést, po ukončení musí vystoupit ve stavu podobném, v jakém hru začali. Pochopitelně, hra samosebou vše přetváří a mění. I kdyby šlo jenom o náš náhled na život a svět. Prozatím nám stačí, že hra má funkci přetvářet reálné problémy do imaginárních a tím nám s reálnými problémy všedního života pomáhat. Tuto moc má jistě i divadlo nebo jakýkoliv jiný akt. Již jsem se zmínil o „Agónu". Teď by bylo třeba více tento herní prototyp vysvětlit, neboť mnoho rituálů vychází právě z něho. Znovu se setkáváme s klasickým aspektem některého jevu nebo typu, který prochází i zvířecí říší. Neboť i zvířata, specifičtěji šelmy při boji o smečku jsou v podobné situaci jako dva šlechtici bojující o čest. V jejich soutěži sice pochopitelně chybí vnější pravidla, ovšem boj má nějaké vnitřní mantinely a meze. [16]

Mají obecenstvo, členy smečky nebo svědky v podobě sekundantů. [17] Ovšem, to každá z her, která se nachází ve spektru, jenž spadá do našeho zájmu. „Agón" by se jinak dal také pojmenovat jako hra zápasu nebo hra soutěže. Neustále se zde bojuje o vítězství, „trumfnutí" soupeře v nějaké vlastnosti nebo o soupeření s protivníkem ve zvládání více než jedné vlastnosti. [18]

Mám raději svůj název „hra soutěže" než „Agón". „Agón" totiž pro mne má jiný význam, ke kterému se v této podkapitole vrátím. Do „Hry soutěže" se dají začlenit

---

[15] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 127

[16] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 36

[17] HTTPS://CS.WIKISOURCE.ORG/WIKI/OTT%C5%AFV_SLOVN%C3%ADK_NAU%C4%8DN%C3%BD/SOUBOJ - VYHLEDÁNO 3. 5. 2020

[18] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 129

různé typy soutěží jako sportovní střetnutí, intelektuální (šachy), kombinující – kupříkladu rytířské hry (veršotepectví stejně jako šermířské utkání). Tyto kategorie se dají ještě rozlišit na soupeření ve skupině a duel nebo soupeření se sebou samým (alpinismus, playstation, luštění křížovek). [19]

Zde se účastní v neustálé velké soutěži, jejíž hloubka má dalekosáhlejší význam, než bych si před napsáním této práce myslel. Nejzajímavější pro nás zůstává souboj v předstírání, tedy v podstatě divadlo, kde se střetávají dva herní prototypy. O této kombinaci však referuji později, konkrétně ve čtvrté kapitole s názvem „Co vede k Rituálu".

Když se však vrátím k soupeření se sebou samým, konkrétně k lovu, který do této kategorie také patří, pakliže není vyhlášen jako lovecká soutěž – kde se soupeří ve skupinách, zjišťuji, že jde pravděpodobně o úplně nejranější z herních prototypů. Společně s dětskou iniciační soutěží, ve které se dětská mysl vyrovnává s pozdějším životem dospělého. Konkrétně se jedná o hry od zápasu v blátě, přes přelezení překážky atd. V těchto dvou nejstarších příkladech herních principů spatřujeme opravdu silnou zakořeněnost hry v našem životě, tedy v lovu a v dětské hře. Zpět k Agónu a jeho názvu. Pod tímto názvem totiž vnímám prvotní zápas stejně tak jako „nekončící souboj".[20]

Můžeme Agón vnímat jako velkou nekončící soutěž, ve které postihujeme jak soutěžení se sebou samým do krajních mezí (hrdinství a prvenství v alpinismu), tak mezní nekončící souboj s realitou. Princip Agónu totiž spočívá v soutěžení, nemusíme ho však hledat jenom za realitou hry, ale měli bychom ho vidět i v realitě všedního života. Jaký jiný princip totiž hledat v soupeření firem, zaměstnanců a jejich kapitálů nebo v souvislosti s výše zmíněnou válkou, totiž ve válečném průmyslu než princip „věčného boje", který však s hrou má společný pouze strategický přesah, jinak jde už pouze o hon za ziskem. Když jsme u tohoto nekončícího souboje, musím také zmínit jeho vliv na kulturu, především pak

[19] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 37

[20] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 103

náboženství. [21] Uvedu tedy příklady vikingského vnímání života, kde se prolíná kultura souboje s náboženstvím. Jejich náhled na smrt je ve smyslu pozitivním, smrt = Valhala, tedy velký hodokvas s bohy. Nebo další příklad římského či řeckého způsobu zábavy, „soutěže".

„Všechny tyto formy soutěžení prozrazují vždy znovu souvislost s kultem, neboť se při nich stále uplatňuje víra, že jsou užitečné a nezbytné pro dobrý průběh ročního období, pro dozrání půdy a zdar celého roku." (Huizinga, 2000)

Souboj lze také nalézat v herní souvislosti i v praktickém divadelním životě. Neustálý souboj vnitřních pochybností, občasné trémy a konkurenčního boje, toto bohužel také je divadla v jeho podstatě. Krom takovýchto obyčejných témat, které prožívá však každá profese, ba život, vidím souboj kupříkladu přímo v loutkovém divadle, kde se jedná o *souboj herce s hmotou.* Jakýkoliv akt (rituál, divadlo, hra) je v jisté míře neustálý souboj.

Tento nekonečný souboj se sebou samým, nebo s životem či osudem se váže k pojmu Eudaimonie.

Pojem Eudaimonie

V těchto následujících dvou podkapitolách se chci krom dalších vnitřních pravidel hry, které se vážou k pojmu rituál a také ho specifikují věnovat i jednomu pojmu. *„Eudaimonie*", který ve své knize uvádí, Eugene Fink. [22] Také zde specifikuji čas plynoucí ve hře a s tím spojený termín *vážnosti hry.*

Nyní se dostáváme konečně k plynutí času, které jsem chtěl demonstrovat na odlišných příkladech, abych dokázal nejenom pravidlovou herní podstatu, na základě jejích řádů a aspektů, ale i podobnost funkce a stavu vědomí, při herní aktivitě samotné.

[21] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 106-109

[22] FINK E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 14

Jedná se mi o specifické plynutí času v těchto i jiných aktivitách. Není pochyb, že ať si hraje dospělý, či dítě, vážnost hry může být vždy hluboká.[23] O to spíše, jedná-li se o válečné umění, za použití sofistikované taktiky v čase a prostoru, nebo o nejniternější zpověď dítěte v jeho naprosto upřímném světě hry.

Právě díky vážnosti hry, skrze niž jsme „vtaženi" a po dobu vykonávání (hraní) vymaněni z vlivu všedních problémů. Jsme v napětí. Ona vážnost/napětí, které nutně souvisí s esencí úplného soustředění, používání jednotlivých součástí – kombinatorikou a propojováním teoretických herních komponentů – nás vymaňuje z pocitu nutnosti. Nutnosti konat něco pro naše obecné dobro.

Termín *Eudaimonie* jsem nalezl v knize Oáza štěstí. *Eudaimonie*, termín pro pojmenování neustálé lidské honby za věčným štěstím. [24] Neustálé snažení o lepší zítřky, jež nás nutí stále pracovat, přetrženo linkou jiného napětí – totiž napětí plynoucího ze hry. Lepší užívat pro tento jev – napětí, jiné slovo, slovo *vážnost*. *Vážnost*, kterou vyvolává hra, jež, *vyčleněna mimo koloběh* získávání a vzdávání se pro něco, je uvolněním – přesunutím do jiné reality, do reality fikce. [25]

Proto hrajeme hry, proto konáme vše vyčleněné a směřující k jiné realitě, mimo každodenní rutinu. Rituál, ať je to pro nás zatím cokoliv, se jeví stejně, neboť on se nachází určitě mimo každodenní rutinu. Má dle mého zatím dva aspekty, které s touto podkapitolou musím zmínit. Prvním je pravděpodobná vyčleněnost související s principem hry, stejně tak jako možná odpověď na problémy všedního dne a Eudaimonie obecně (myslím teď hledání štěstí).

Polemikou dnešních dnů může být, jestli pracujeme proto, abychom si hráli a nebo si hrajeme proto, abychom mohli efektivněji pracovat. Tudíž jestli není práce pro nás více než samotná hra, která má místo jenom v prvoplánových náhražkách, často neslučitelných s hrou. Podobný jev myšlenkového vyjmutí z reality do oblasti

---

[23] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 31

[24] FINK, E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 14

[25] CAILLOIS, R. *HRY A LIDÉ*, S. 30- 31

abstraktna a fikce můžeme vnímat i u tvůrčí činnosti nebo tance.[26] Ale především v divadle nebo ve filmu, kde podobně plyne čas v poměru k hloubce „vážnosti" a vnoření. Což ostatně také lze začlenit do oblasti hry, nám to však žádný nový podnět nepřinese. Tanec stejně tak i tvůrčí činnost, divadlo ve své podstatě také umožňují uniknutí od problémů všední reality. Kdybychom se zaměřili blíže na tanec, dostáváme se dále. Do kapitoly *Hry nápodoby a Hry matení smyslů*.

Za skutečně zajímavou považuji úvahu o „interpretaci" opravdového štěstí, které by mělo být Eudaimonií. Není to přesný odkaz k rituálnímu kontextu, který má hra? Pokládat si otázku, v čem spočívá můj úděl a skrze co dosáhnu absolutního štěstí. Takové to otázky úzce souvisejí s náboženstvím a s filosofií. Dokonce se mohu snažit skrze rituál dosáhnout většího dosahu mého štěstí nebo i materiálního blahobytu a tím se přiblížit ke koloběhu „hledání absolutního štěstí" – *Eudaimonii*. Já si ve své práci tento typ otázek a obecného uvažování nad světem připustím, dále se jím však zabývat nebudu. Avšak toto shrnu později jako jeden z účelů a typů rituální funkce v podkapitole „Očistnosti rituálu". Určitě teď považuji za zřejmé, že hra (divadlo a jiné) stejně tak jako rituál nás na chvíli tohoto břemene, Eudaimonie, je schopna zbavit.

[26] HUIZINGA, J. *HOMO LUDENS*, S. 224-237

KAPITOLA 2. HRY NÁPODOBY A HRY MATENÍ SMYSLŮ

V této další kapitole budeme hovořit o dvou jevech, které prostupují lidské hry stejně tak, jako ty zvířecí. Dokonce jsou tyto jevy pozorovatelné i v říši rostlin. Zde mi jde právě o jejich nezpochybnitelnou instinktivní naplněnost.

O jednom ze dvou jevů jsem se již zmínil. Je jím princip mimesis, výše strana 9 kde tento jev nazývám termínem mimikry, který pochází z knihy Rogera Cailloise, stejně jako druhý termín, který pro další postup v práci budu používat.

Nejdříve popíšu první ze dvou termínů (*mimikry*), jenž však budu nazývat *mimeze,* protože výraz mimikry svádí konvergentně k plurálu, jde však stále o stejný jev. Později přenesu pozornost na druhý termín. [27]

Mimeze a nápodoba

Nejdříve uvedu termín mimesis, z řeckého slova mimeisthai[28], které je stejně blízké, jazykem, jako slovo sémeion – řecky znamení. [29] Mimeze a její funkce jsou hlavní součástí evolučního klíče, který dává rostlinám a živočichům do jejich aparátu základní předpoklady k přežití. U živočichů i hmyzu se takové zbarvení srsti, těla a jeho povrchu nazývá kryptické. Živočich, pakliže funkce jeho povrchu (pigment kůže) je k tomu uzpůsobena, dokáže snadno zastrašit, zmást nebo naopak přivábit své okolí. [30]

Všechny tyto možnosti adaptace živočicha do různých podnebí a situací si snadno osvojil člověk, i když jeho povrch není takovým to změnám uzpůsoben. Ovšem díky mimezi samotné, pozorování, dedukování a posléze zpracování informace, si člověk nalezl lepší zástupnou jednotku. Vynalezl kostým a masku.

[27] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 42

[28] KOMÁREK S. *MIMIKRY, APOSEMATISMUS A PŘÍBUZNÉ JEVY*, S. 8

[29] KOMÁREK S. *MIMIKRY, APOSEMATISMUS A PŘÍBUZNÉ JEVY*, S. 9

[30] KOMÁREK S. *MIMIKRY, APOSEMATISMUS A PŘÍBUZNÉ JEVY*, S. 10

Ohledně masky, kostýmu a rekvizitě budu více referovat v příslušné podkapitole mé práce.

Kostýmem také dokáže mást, zastrašovat nebo vábit své okolí. Magické, barevné součásti oděvu kupříkladu Papuánských kmenů, jež používají ve všední dny, tedy skutečně neměly a nemají jenom magickou moc, jejich moc spočívá v praktickém využití. [31] Když jsem zde zmínil kostým, oděv, měl bych také zmínit **nástroje – hračky**. Jejich použití a původ spočívá čistě ve funkci. Nejde tedy o to, z jakého materiálu či kde se vyrobí. Ani jestli se daná věc vyrobila pro účel hry/ aktu/ rituálu nebo pro účel práce a nebo jako důležitý doplněk v domácnosti. Vždy pro hrajícího/ aktéra (dále jen aktéra), jsou rozhodující okolnosti, ve kterých se věc nachází. Záleží na dimenzi, ve které se objekt nachází. Pakliže kupříkladu jde o zajímavý klacík, nalezený na zemi dítětem, může pro něj jít v tu chvíli o zbraň v jeho hře „na rytíře", pro psa může jít o neobyčejný pachový objekt a pro papuánského šamana to může být znamením osudu. [32] Musíme se vrátit k již zmiňovanému řeckému názvu *sémeion*, znamení. Znamení neboli znak, jenž platí pro každého svoji funkcí, pakliže není v obecném vědomí výklad jeho funkce, nebo nemá svoji funkci v přesně daných hranicích, dimenzi hry. Kde plní funkci pro ten který typ a pravidla hrané hry. [33]

Mimeze složena z nápodoby

Ovšem to, k čemu směřuji v předešlé podkapitole, není ještě samotná mimeze. Jde o instinkt předcházející mimezi. Nakažení se pohybem, což provádí děti, nebo napodobivá tendence u obratlovců. Toto tvoří základní stavební aspekt pro *mimezi*. Samotná *mimeze* však probíhá ve vědomém spodobňování objektu.[34] Vždy připodobňování vlastního těla a jeho rysům k reálným rysům vypozorovaným od

---

[31] HTTPS://WWW.CESKATELEVIZE.CZ/PORADY/10099561430-PLANETA-LIDI/206562230160004/- VYHLEDÁNO 10. 4. 2020

[32] FINK E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 21- 23

[33] FINK E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 24

[34] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 42

subjektu, jejž napodobuji, jak už jsme vyřešili v podkapitole Reálnosti aktu. Jelikož reálie – věci, které dokážeme pojmenovat, jsou ve hře využité, protože skutečně známe nebo jsme si schopni z nich další věci vyvodit. To nepopírám. Ovšem pojďme si nyní více vysvětlit hlubší souvislost hry a mimeze.

Teorie mimeze, tak jak ji už známe, tedy, *že vše co si představujeme a poté to „hrajeme", předstíráme, snažíme se být jako to ono, co si představíme*. Tato teorie „vše vychází z reality" má jisté meze, které by se měly zmínit. Tyto nesrovnalosti se objevují ve chvíli, kdy kupříkladu narazíme na některou z divadelních (fiktivních) postav, které nemají žádný předešlý prototyp v reálném životě. [35] Uvedu zde příklad Raskolnikova, který jako mladý muž z 19. století z Petrohradu pravděpodobně nemá žádnou reálnou předlohu v plném slova smyslu. Myslím to tak, jak to napsal Goethe ve své knize Spříznění – „Vše co jsem v té knize napsal, jsem prožil, ale nic z toho jsem neprožil tak, jak jsem to napsal."

Nejdřív dochází u osoby, která mimezi provádí k interpretačnímu jednání, vidí člověka na pokraji chudoby, v Petrohradu v 19. století. Na základě interpretace sociologické, politické, psychologické si rozklíčuje a zařadí napozorovaného člověka. Posléze dochází souběžně k přenesení do abstrakce a fiktivního uvažování. [36]

Z této roviny je pak zase fikce reinterpretována, už ovšem v nové úrovni reality. Proto nelze říci, že vše, co pochází ze světa fantasie, musí být reálná věc. Která člověkem, jenž odkrývá svůj svět fantasie, byla někdy viděna.

Z této úvahy stručně řečeno vyplývá, že mimeze se skládá z nápodoby, což je reinterpretace reálného objektu v projektování na osobu, která se nachází v mimezi. Můžeme tedy brát mimezi jako pojem pro nápodobu, stejně tak jako pro hru, která se nápodobou zabývá. Ostatně tato poslední definice platí i pro pojem hry. Můžeme brát hru jako tu jednu, kterou hrajeme a nebo jako pojem, jenž definuje herní princip.

---

[35] DOLEŽEL L. *HETEROCOSMICA*, S. 21,22

[36] DOLEŽEL L. *HETEROCOSMICA*, S. 24

V minulé podkapitole mluvíme o tzv. „napodobivé tendenci". Mimezi v dokonalém demonstrativním příkladu můžeme spatřovat v herci na jevišti. Herec vědomě vyvolává iluzi a divák iluzi akceptuje. Samotné „hrát" v divadle skutečně znamená „hrát si". [37] Ovšem v tomto herním principu, jak jsem již referoval, jsou vnitřní pravidla specifická, pakliže nejsou vytvořena přímo k divadelní funkci, nebo nejsou vytvořena přímo hercem. Jde o naplňování rolí a akceptaci vymezené reality. Nejde zde o skutečnost, jde pouze o iluzi nebo o estetický výsledný objekt. Nejde zde ani o realitu za hrou, pakliže za estetický objekt neslouží právě realita obsažena v divadelní hře.

„Princip *mimikry* znamená totiž ustavičné vynalézání. Neboť pravá realita se tu maskuje a místo ní figuruje realita zástupná. Platí tu jen jediné pravidlo a to, aby aktér fascinoval diváka a vyhnul se chybě, která by způsobila, že divák nepřistoupí na iluzi." (Caillois, 1998)

Výzva a náhoda

Již před tím, v minulých podkapitolách jsem se zabýval tématem soutěže, hry předstírání a také, pokud to ještě nebylo zmíněno, musíme nyní pojmenovat další z principů, kterému jsem však nepokládal za nutné vytvářet vlastní podkapitolu. Jedná se o *„Hru náhody*". Samostatnost tohoto jevu totiž pro moji práci není nutná. Klasifikace a rozbor přináleží totiž dle mého názoru spíše do oblasti filosofické, religionistické potažmo sociologické. Ale zmínit se o něm musím, neboť tento princip se mísí do všech ostatních principů a ze všech také vychází. Takže v jeho jednoduchosti je jeho komplexnost, můžeme ho hledat všude, od hry po realitu. Právě tato komplexnost, která se však za jistou hranicí musí porovnávat s daleko složitějším kontextem religiózním/sociologickým.

Nám bude stačit herní princip samotný, jehož problematiku vysvětlím a potvrdím jeho sakrálnost, která je nesporná. [38] Nejdříve tedy rozeberu tento jev a

[37] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 43

[38] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 83-84. VE ZKRATCE: ZDE POPISUJE HRU V KOSTKY, JEHO PŘÍKLAD, JAKO SOUČÁST KULTU.

později se přesunu k hlavnímu tématu této podkapitoly, k matení smyslů, která s problematickým jevem souvisí, proto spolu koexistují v jedné kapitole.

„Hra náhody" neboli štěstí se objevuje všude, i v obyčejném životě, kde nám záleží na výsledku nebo na rozhodnutí náhody. Náhoda, u které může skutečně rozhodnout i setina sekundy (při sportovním šermu kupříkladu) nebo ve hře na nápodobu, kde jde vůbec o to ji mít v samotném oboru (divadlo) a o souhru mnoha faktorů, ve kterých do velké míry náhoda také pomáhá. Toto můžeme vidět nejenom v divadle, ale i při dětské hře. Člověk musí být ve správnou chvíli na správném místě. Ovšem, chceme-li tomuto principu lépe porozumět, nebo situaci komplikovat, můžeme náhodu hledat v nejkonzistentnější podobě a můžeme ji kategorizovat. Já s tím však takto nakládat nebudu. Považuji samostatnost jevu – principu, který je vznesen spolu s argumentem v knize Rogera Cailloise za nedostatečný, neboť uvádí, že tato naše *„Hra náhody*" pro něj *„Alea*", jest protikladem k soupeření dvou protivníků, přičemž se dávají všanc náhodě, nezáleží tedy na jejich schopnostech. [39] Pro forma ještě takto:

„V těchto hrách nezáleží na hráči – hráč dokonce nemá na výsledek sebemenší vliv. A tak nejde o hru vybojovanou nad protivníkem, nýbrž hlavně výhru vybojovanou na osudu." (Caillois, 1998)

Tím staví „Alea" – „Hru náhody" do protikladu a rušitele principu Agón.[40]

Může to tak být, dalo by se to ovšem nazvat také předmětem diskuze. Já se však přikláním k následujícímu postupu:

Pro zjednodušení a pojmenování mohou být hry jako kostky, panna nebo orel, arkádové hry, hazardní hry atd. (Caillois nazývá *„Alea*"), považovány za hry naprosto náležící mimo to, co jsme schopni ovládnout. To by však hráči, kteří hrají kupříkladu jakoukoliv karetní hru po určité časové období, ruletu, i zmiňované kostky, byly vždy úplně na stejné úrovni. Nehledě na to, zda se jedná o nováčky nebo o zkušené karbaníky. S tím však nemohu souhlasit, neboť hráč pravidelný,

[39] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 37- 39

[40] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 38

kupříkladu hráč rulety má naučené určité strategie (nerovnosti stolu, rozvržení barev, čísla, která mají výhodný kurz). Člověk, který hraje karty, může napočítat zbytek balíčku, nebo zvolit jiný postup. U licitovaného mariáše zase může variovat se strategií. A úplný nováček v těchto hrách, jako je kupříkladu poker, kde také rozhoduje princip náhody, jistě není ve stejné pozici a pod „vlivem osudu". Koneckonců podvádění a trumf, blaf, poker face atd. patří do kategorie vytváření strategií a tím automaticky poukazuje na sounáležitost principu „*věčného boje*"- tedy *Agónu*. [41]

Považuji proto argument strategie a naučitelnosti postupů typické pro souboj, jinak řečeno *Agón*, za dosti přesvědčivý. U těchto her, u kterých údajně nemůže rozhodnout o výsledku hráč, nejde jenom o štěstí. Tyto hry jsou spojením různých aspektů, stejně tak jako trénovanost při jakémkoliv jiném sportu. Nebo u arkádových her v automatu či billiard, kde jde o cvik v ruce – ovšem nejenom ten, ale i náhoda, zde rozhoduje ve velké míře. Vždy tedy jde o to, jak moc náhoda dokáže v které hře rozhodnout. Hazardní automaty nebudu zmiňovat. Nepovažuji je za hru, člověk není svobodný, nýbrž v pasti pocitu a domnění, že se jedná o hru a právě díky tomu se lidé dostávají do sítě s pocitem „mohu něco vyhrát". Později, dokonce může narušovat hlavní princip pro vznik hry, svobodu. V tom s Cailloisem souhlasím. [42]

Když se však dostáváme do úrovně lotýnek, dostihů a sázek či sportky, jde v nich také získat cvik. Druhou optikou, sakrální, tedy věřit ve štěstí, Boha atd. se zabývat nebudu, jak jsem již poreferoval v úvodu. Ve výsledku považuji samostatnou klasifikaci „náhody" za správnou. Když se ale dostanu dále – k dalšímu z jevů – ke hře matení smyslů, nevidím důvod však tuto klasifikaci pro mou práci zachovávat.

[41] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 22 – 23

[42] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 161 – 176, KAPITOLA – HAZARDNÍ HRY

Zpátky k náhodě, v jejíchž „spárech" spočívá divadlo. Entropie a její působení nejenom v divadle a aktu, který ruší, nečekaně, v pravém smyslu náhodně, celý divadelní akt.

Hra matení smyslů

V předešlé části se věnuji problematice „hry s náhodou", které předchází přijetí výzvy. To samé platí pro většinu her vůbec. Nejmarkantnější se mi však zdá přijetí výzvy právě v těchto dvou herních prototypech. Dá se zde použít trefné pojmenování v anglickém jazyce *challenge*. Pro hru s náhodou (hazard) je velmi důležité přijmout risk a tím vytvořit výzvu, pro sebe samotného a pro ostatní hráče. Čím větší výzva, tím větší úspěch hra má, nehledě na důsledky hry (ztráta majetku, cti atd.) Tento jev spatřuji i v kategorii *„hry matení smyslů",* kde má ale aspekt výzvy jinou funkci.

Nejdříve krátce vysvětlím, v čem spočívá tento herní princip, který se jeví jako velmi důležitý ve vývoji kultu, posléze také blíže specifikuji, proč se objevuje aspekt výzvy v obou případech, jak ve *„hře matení*" tak ve *„hře náhody".*

„Hra matení smyslů" (dále již bez uvozovek jako *Hra matení)* spočívá v propadnutí se do opojení ze závrati:- pohybu ve výšce, rychlé jízdy, volného pádu, sklouznutí, ale i výdrže bez vzduchu a výdrže bolesti. [43] U člověka, oddávajícímu se takovým-to typům her, dochází k slastným mukám, které přichází po vykonání. Můžeme spatřovat tyto herní principy na jednoduchých příkladech, od pouťových zábavních atrakcí, sjezdu na lyžích, sáňkování, nebo v obyčejném točení v kruhu, které nedělají pouze děti, ale kupříkladu také psi za svým ocasem. [44] Tento typ hry tedy vede k omámení a upadnutí do jiného stavu, jenž není vytvořen představou/fantasií, ale fyzicky. Což považuji za velmi mocný herní aspekt této kategorie her. Současně se dá docílit tohoto stavu pomocí

[43] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 44 – 48

[44] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 47

psychotropních látek, které vedou k falešnému pocitu štěstí. Psychotropním látkám v souvislosti s aktem/ritem se věnuji v samostatném úseku mé práce.

Hra matení stejně dobře jako hra náhody – oba principy v jiné míře, oba však mají nutný aspekt výzvy. Ve hře náhody se objevuje výzva v konkrétním případě v hazardu, kde se jedná o sázku na omezené a spíše žádné možnosti, jak výsledek hry ovlivnit. V případě hry matení se dostáváme k úplně jiné úrovni uvažování. Zde je výzva přítomna v samotném absolvování daného herního konstruktu, kupříkladu jízda na horské dráze. [45] V obojím dochází k situaci „vydání se všanc". V obou případech se stejnou vážností, v obou případech jsou přítomni diváci. To jenom potvrzuje společné znaky, které jsem zde zmínil. Diváci podporují vzrušení a navyšují hodnotu výzvy pro participanty – hráče. [46] Někde jsou také diváci přítomni bez vyloženě daných pravidel a úloh, jejich úloha v rámci pravidel je tedy volná, mohou si zvolit, co budou zastávat. Oni také přispívají k větší pospolitosti a tou stoupá účinnost, intenzita hry. [47] K tomuto jevu a obecně k funkci diváka/participanta se dostanu ještě později, přímo v rámci kapitoly, kde budu srovnávat a současně s tím řešit divákovu funkci v aktu.

Každopádně, když se vrátím k výzvě, kterou *Hra matení* obsahuje, dostávám se k tak silným pojítkům hry, divadla a rituálu, že musí být zmíněné. Věnovat se jim však budu v dalších kapitolách. Jedná se o Přechodový/ Iniciační rituál, který pro své splnění, využívá princip výzvy; ještě se k němu vrátíme. A o cyklicky se konající procesí a slavnosti**,** jejichž náplň nás uvádí do další kapitoly. [48]

[45] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 47

[46] FINK E. *OÁZA ŠTĚSTÍ*, S. 20

[47] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 59

[48] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 62-63

KAPITOLA 3. MASKA, KOSTÝM A REKVIZITA

Pojmenování této kapitoly koresponduje s jejím obsahem. Už se však od hry, která se zdá být vždy a všude přítomná, kloníme spíše k rituálu. Jde stále o princip, který jsme si blíže popsali v kapitole Hry nápodoby a Hry matení smyslů. Neboť maskou na sebe bereme podobu někoho jiného. Tato změna podoby, pakliže se nejedná pouze o pouhé nasazení masky, ale o její používání, vede i ke změně vnitřního nastavení člověka, jenž masku/kostým používá. Nejde tedy jenom o vnější efekt na diváka/dalšího participanta aktu, který na iluzi přistupuje, nýbrž jde i o *změnu vnitřní*. [49]

Funkce a výroba

Proto pravděpodobně může být maska „magickým" artefaktem. Skrze tuto sílu magické transformace, kterou si uvědomují stejně dobře umělci jako přírodní kmeny, se jedinec, který masku používá, může dostat i k zapuzení sebeuvědomění. To znamená, že u něj dojde k úplné transformaci do zpodobňujícího charakteru maskou vytvořené. Tento jev využívají a využívali šamanští iniciátoři po celém světě k vyvolání svých duchů, vizí a božstev. Většinou se nošení masky doplňuje o další součásti rituálu, jako je užití psychotropní látky, extatické tance a dlouhé zpěvy. [50]

Maska často bývala vyráběna v tichu a klidu, někde v ústraní, šamanem kmene nebo člověkem k tomuto účelu pověřeným. Samotný postup výroby a výroba jsou zahaleny tajemstvím a často tento samostatný rituál s výrobou spojený, bývá vykonáván bez svědků. Přírodní kmeny se totiž domnívají, že by magická moc, která je přítomná během rituálu, mohla způsobit posednutí i někoho jiného, kupříkladu žen a dětí. Protože maska, zpodobnění na ní, tedy mystické stvoření nebo božstvo, funguje zároveň jako znak a klíč k moci, kterou

[49] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 102-103

[50] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 106

představuje. [51] Výroba masky bývá u těchto kmenů velice ošemetným aktem, příkladem můžou býti Gaiové. Pro ně jsou masky v jejich držení od nepaměti – jejich síla pochází od předků. Zajímat se o jejich výrobu a obecně o tesařství zdá se být pro ně jako společenské tabu. Když chce někdo tyto předměty, myšleno masky vyrábět, musí se zbavit rodiny tak, že uteče z domu. Nebo může být odloučen již dávno, totiž jako sirotek. Později v ústraní se věnuje tomuto řemeslu, téměř sám. [52]

Nyní si řekněme něco víc o funkci, kterou maska plní. Maska nás zakrývá, když k ní přidáme kostým, může nás zakrývat úplně, v celé šířce i výšce těla. Pravděpodobně nás dokáže zvětšit i zmenšit, nebo změnit ve výsledku celou naši bytost. Dobrým příkladem je karneval v Rio de Janeiro [53], kde se každoročně odehrává pompézní průvod už od roku 1723.[54] Přerušila ho pouze druhá světová válka. Tento průvod byl ve svém počátku podobným typem karnevalu, jaký se v té době provozoval v Evropě. Tanec byl tedy zastoupen evropským repertoárem, nyní převládá latinskoamerická hudba. Karneval jako takový se už dávno vzdálil své tradice, nyní spíše převažuje jeho funkce jako karnevalu, jenž má „uchvacovat".

Když se však podíváme blíže na kostýmy a masky, korzující na tomto karnevalu, dochází nám, že není vůbec těžké kompletně změnit vizáž nositele. Když uvažujeme, zda maska zakrývá naší identitu, zjišťujeme, že ne celkově, zakrývá pouze vnější část naší identity. To však není úplné zakrytí, zůstává nám totiž naše vnitřní „já" a také to, jak nás vidí ostatní. [55] Ovšem i to maska dokáže bezpochyby zakrýt a v tom právě tkví její „magická moc". Akceptací, nejenom nasazením získáváme jinou identitu, tedy přetváříme naše vnitřní „já" a zároveň tím nutíme okolí, aby na nás nahlíželo jako na někoho jiného. Z toho plyne:

---

[51] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 103

[52] ERBAN V. *MASKA A TVÁŘ*, S. 34

[53] HTTPS://CZ.PINTEREST.COM/PIN/414894184421587232/– 15. 4. 2020, FOTOGRAFIE

[54] HTTPS://IPANEMA.COM/CARNIVAL/HISTORY.HTM - 15. 4. 2020

[55] ERBAN V. *MASKA A TVÁŘ*, S. 31

„Z obousměrnosti této vazby mezi vnějším a vnitřním světem vyplývá základní funkce masky – nasazením masky měníme nejen obraz, který si o nás utvářejí ostatní, ale také obraz, který si o sobě utváříme sami." (Erban, 2010)

Funkce masky však není pouze v tomto hlavním rysu, tedy ve skrytí pravé identity. Má několik dalších použití. Současně se zakrytím, může také duplikovat, fixovat, to, co je skutečné: pod povrchem masky se může nacházet úplně stejná tvář/ část těla jako na masce. Stejně tak dobře může maska pouze doplňovat nějaký rys. Jsou i takové typy masek, které pochází zcela ze světa abstrakce, myslím především africké masky, ve kterých můžeme spatřovat pouze protáhlý obličej. [56]

Masky zvířat

Mnoho masek a rituálů, ve kterých se masky objevují, se vyznačuje vztahem k přírodě – specificky ke zvířatům. Což jak už jsem psal v minulých kapitolách není náhodné, jedná se o napodobování. Ve filosofii kmenů, kteří to dělají, (kupříkladu – severoameričtí Hopiové), používají masky zvířat jako „magický most" mezi tělem nositele a zvířetem, jež maska představuje. Hopiové věří, že nasazením masky člověk dostává automaticky energii zvířete, jíž má na sobě. [57]

S tímto typem „zvířecí" masky se nesetkáváme jenom v kontextu přírodních kmenů. Výroba zvířecích masek má kořeny již v neolitických civilizacích a kult zvířecí masky přetrvává do dnešních dní. Dá se na základě toho říci, že člověk má k zvířecí masce asi nejblíže. Síla zvířecí personifikace v literatuře a antropomorfismus v mýtu ostatně mluví za své. Proto považuji zvířecí masku za jednu z nejdůležitějších. Souvisí to také s vývojem hospodářství a s astrologickým rokem, jenž má vliv na různé svátky, které člověka provází. V nošení masek můžeme spatřovat určitou cykličnost, která nás vede od narození ke smrti.[58]

---

[56] HTTPS://IMAGES.APP.GOO.GL/PURJ5SGCBBDDQYQP8 - VYHLEDÁNO 15. 4. 2020 – OBRÁZEK

[57] ERBAN V. *MASKA A TVÁŘ*, S. 32

[58] STAŇKOVÁ J. *MASKY, DÉMONI, ŠAŠKOVÉ*, S. 22-23

V souvislosti s lidovými tradicemi můžeme pozorovat takové masky i u nás. Konkrétně v případě masopustního průvodu. Jiné masky pak v prohánění Barborek a Lucií, v době chození Mikuláše s čerty nebo při jízdě králů. [59] Masky lze u nás vidět samozřejmě i v případech jiných, typicky na karnevalu, v divadle nebo v prodejnách suvenýrů v Karlově ulici, v Praze. Pravděpodobně nejstarší nález u nás je z Opolí ve Slezsku z 12. století. [60]

Dlouhodobě nejzajímavější pro mne zůstává česká lidová postava Perchty. Ve většině českých vesnic tento zvyk už k vidění není, ovšem pár výjimek se najde, do 19. století však byla nejvíce k vidění v Severovýchodních Čechách, na Šumavě a především na Podřipsku. [61]

Tato maska chodí obvykle v den svaté Lucie, před vánocemi. Její podoba pravděpodobně bude odvozena od kobylí hlavy. Některé její předlohy totiž vypadaly přesně jako koňská hlava, která vydávala klapavé zvuky, od masky dolů vedl bílý plášť.[62] Ze začátku chodila tato kobylí maska v mikulášském průvodu, později se oddělila do samostatné postavy. Nakonec jí z původní podoby zůstal jenom bílý plášť a její hlava se protáhla do bílého dlouhého zobáku, do ruky dostala dřevěný nůž.[63] Název se odvozuje z němčiny. [64] Masku kobyly najdeme i v masopustním průvodu, kde ji vedou dva muži, kteří mají mezi sebou nějaký provaz nebo řemen, na kterém sedí muž třetí, jenž představuje vojáka.

---

[59] STAŇKOVÁ J. *MASKY, DÉMONI, ŠAŠKOVÉ*, S. 9

[60] STAŇKOVÁ J. *MASKY, DÉMONI, ŠAŠKOVÉ*, S. 22

[61] STAŇKOVÁ J. *MASKY, DÉMONI, ŠAŠKOVÉ*, S. 60

[62] STAŇKOVÁ J. *MASKY, DÉMONI, ŠAŠKOVÉ*, S. 11

[63] *HTTPS://CS.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/SOUBOR:DEN_SE_KR%C3%A1T%C3%AD,_NOC_SE_DLOU%C5%BE%C3%AD_02.JPG* – OBRÁZEK 16. 4. 2020

[64] POCHÁZÍ Z NĚMECKÉ FRIGG, FREY. S „LUCKOU" MÁM I OSOBNÍ ZKUŠENOST, NEBOŤ MNE JAKO MALÉHO STRAŠILA VE SNECH. JEDNOU JSEM JI TOTIŽ VIDĚL NA NAŠÍ ZAHRADĚ ZA OKNEM. DO DNEŠNÍCH DNŮ SE MI JEJÍ MOTIV VRACÍ DO MÉ TVORBY.

Změna funkce masky

Kromě rituálního, svátečního, karnevalového využití masek, jež se mi zdá dostatečně objasněné, zde mám důležitou poslední podkapitolu, která se vztahuje k maskám a to sice k jejich postupné ztrátě funkce. [65] Význam masky se již v tuto chvíli odklání od „magického" využití směrem využití v zábavě. Na tento jev jsme okrajově narazili, již v souvislosti s karnevalem v Rio de Janeiro, teď ho však pojmenováváme. Vlivem hospodářského vývoje se rychle zapomíná na prvotní funkci masky, také christianizace pomohla ke změně funkce. Ostatně:

„…když se nějaké vyspělé kultuře podaří vymanit z původního chaosu, zaznamenáváme citelný ústup moci závrati a masky… „ (Caillois, 1998)

Tento proces tedy není přítomný pouze ve funkci a použití masky. Sahá i do vývoje rituálu, který s vývojem civilizace upadá. Dobře můžeme pozorovat tuto tendenci na Římské divadelní historii, kde na začátku šlo jistě o náboženskou funkci aktu a užití masky – slavnostní průvod (pompa) v rámci státem podporovaných her (ludi). [66] Posléze se tyto dvě události propojily a dvojí funkce vymizela, mluvím konkrétně o konci věku římské říše, období, kdy divadlo přejímalo pouze funkci zábavní, a vznikla fraška. Tedy od čtvrtého století po Kristu, kdy byla římská říše na vrcholu, až k jejímu úpadku, kdy Řím obsadily visigótské hordy. [67]

Tudíž pokud bereme pro srovnání vývoj divadla a jeho úpadek v Římské říši, zjistíme, že divadlo se opravdu vyvinulo z rituálu, tak jak to můžeme vidět u divadelního vývoje antických civilizací. Neboť jeho počátky v dějinách kultury těchto zemí jsou neoddiskutovatelné. Později však funkce nábožensky/rituální skutečně ustoupila, rituál se převtělil do slavnostní a především zábavní funkce.

---

[65] ERBAN V. *MASKA A TVÁŘ*, S. 34

[66] BROCKETT O. *DĚJINY DIVADLA*, S. 69-70

[67] BROCKETT O. *DĚJINY DIVADLA*, S. 89 - 91

„Panem et circenses" [68] , sousloví které používali císaři Římské říše v pozdních dobách úpadku impéria: spojení chlebu a her, nástrojů pro udržení obce v chodu a občanů spokojených, dokazuje druhotný význam divadla, které na začátku bylo spojené s posvátností a rituálem uctění. Později se *ludus* stal pouhým stínem, změnil se v krvavé naumachie – spektákl a fraška zastínili prvotní účel posvátnosti divadla.

Dalším dobrým příkladem takové přeměny masky, vidíme u uniformy nebo škrabošky. Když se vrátíme zpět k druhotnému použití masek, tedy k divadelnímu kontextu, jsme konfrontováni nejenom s použitím samotné masky, ale i s použitím objektu, nebo objektu jako masky. S tímto kontextem a použitím masky, respektive loutky nebo čehokoliv, co dokáže „transcendentálně" změnit herce, pracoval především Edward Craig, který hledal v masce a loutce dokonalou podobu performera na jevišti. Tento druh transformace, z člověka, jakožto performera do, nebo skrze objekt a masku zajímal Craiga nejvíce. [69]

Ovšem u zmíněného příkladu uniformy, bych chtěl jenom podotknout, že již v úplných prvopočátcích boje se měli lidé tendenci odlišovat, či jinak se barvit, pro magickou sílu symbolů, již pak využívali proti soupeři.[70] Považuji bojové zdobení a rozlišení kmene blízké prvním uniformám, jež jsou skutečným znakem příslušné armády. Místo magické, náboženské síly, kterou první uniformy přinášely, mají spíše praktické parametry.

Odkrýváme zde, stejně jako u funkce masky při šamanském typu rituálu, postupné ztrácení magického obsahu a nacházíme pouze efektivnost vycházející vstříc použití.

---

[68] *HTTPS://CS.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/CHL%C3%A9B_A_HRY* – VYHLEDÁNO 20. 4. 2020

[69] *HTTP://WWW.LOUTKAR.EU/INDEX.PHP?H&ID=2007020* – VYHLEDÁNO 3. 5. 2020

[70] PŘÍKLAD, JENŽ SE DÁ DO SOUVISLOSTI „KULTU BOJE" UVÉST, SE V MÉ PRÁCI NACHÁZÍ V PODKAPITOLE S NÁZVEM NEUSTÁLÝ BOJ.

Stav vytržení a transu

Jedna z funkcí masky je, jak už jsem referoval v minulých podkapitolách zakrytí. Skrze zakrytí obličeje se dostáváme k podobě jiné, jíž maska ukazuje. Když se toto stane, šaman, jenž používá masku, se tím odlišuje od obyčejného světa a vstupuje do herního pole. Nasazení masky šamana může vést až k posednutí duchy nebo jinými magickými bytostmi. Šaman se může onou vyšší bytostí skutečně stát, alespoň v to může sám uvěřit. [71] K tomu používá různé techniky z herního prototypu mámení smyslů – točení, skákání, dechové a meditační techniky. Dostává se tedy do jisté formy vytržení a transu. Výše za hranici tvůrčího a herního vnímání, do stavu částečně nebo úplně ztraceného vědomí o sobě samém.

Další možná cesta jak se dostat do stavu vytržení silou opojení, jde však spíše o stav extatický – je skrze požití psychotropní látky. Jejich využívání k obřadům a rituálům patří od nepaměti k základům lidské znalosti. [72] Právě zvláštně popsatelné stavy a různorodost jejich účinků vedla pravěký lid k domnění, že se jedná o magické dary předků. Existuje teze, že v této době, ve věku přibližně od pozdního neolitu až do paleolitu, nemohli lidé znát účinky drog a v omezené míře jakékoliv uctívání, rituál nebo sofistikovanější hru. Tato teze pochází kupříkladu z antropologické knihy Zlatá ratolest od Jamese Frazera. Já se ovšem přikláním na stranu názoru knihy druhé, s názvem Kulturní alchymie, ve které autor Richard Rudgley vznáší mnoho argumentů, které obhajují pravěký lid v jejich více než dostatečné časové investici a potenciálu k takové to znalosti a rozvinutí těchto kulturních souvislostí. Jinými slovy, je skutečně možné, že už v rané době kamenné znali lidé účinky rostlin a přikládali jim váhu ve svých životech. [73]

Ovšem vzhledem k ubývání tradičního života ubývá i stále aktivních kmenů, které používají psychoaktivní látky jako součást magického rituálu a ne pro drogu samotnou. Jeden stále aktivní kmen, se nachází na území severní hranice

---

[71] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 103

[72] GIRARD *R. PŮVODU KULTURY*, S. 161

[73] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 10- 13

s Mexikem. Tamní indiánské kmeny, převážně Kiowé, používají Peyotl- psychoaktivní látku z kaktusů ke svým obřadům již od roku 1760 – dle literatury. [74] Pochopitelně však účinky této drogy znali daleko dříve. Přičemž požití vrchního květu kaktusu má různé účinky, podle toho v jaké souvislosti a při kterém rituálu se květ pozře a také jak moc je poživatel zvyklý na jeho užívání. Působení drogy ovlivňuje soustředění, působí kladně na emoce a především podporuje imaginaci. Na straně druhé ovšem může vyvolat strašlivě vypadající bludy a krom přístupu do světa iluze, může způsobit vážné deprese. Proto naopak Apači zcela odmítli požívání *Peyotlu*, považovali ho za bránu do světa démonů. [75]

Na Nové Guinei je zase požívání omamných látek přímo rituálem. Mají zde „kastovní" systém, který umožňuje prožívat na úrovních, podle zkušeností s látkou, její „moudrost". Tedy na každé úrovni požívání látky si může jedinec vzít více. Podle úrovně pak stoupá dávka a mění se konkrétní typ látky. Zdejší lidé totiž věří, že v každé z látek je síla předků a především pak předka jménem *„Afek"*. V největší vážnosti se u nich chová zázvor, tabák a halucinogenní houby. Tyto přírodní látky podle jejich filosofie poskytují přístup k moudrosti předků. Výsledný efekt umocňují tancem a zpěvem, divokými orgiemi, či hlubokou meditaci. Meditace by přitom měla být výsledkem rituálu především. Aplikaci těchto látek by měla otevírat hlubokou meditaci, lépe řečeno spirituální cestu, ke které však vedou různé stupně působení drogy. [76]

Nezáleží, zda jde o Peyotl, nebo jakékoliv jiné látky, které mají tyto vlastnosti. Funkce se nemění. Z hlediska mého výzkumu zde spatřuji jistý aspekt „tréninku". Díky psychosomatické průpravě, správně namíchané dávce, či aplikaci v adekvátním prostředí vede droga spíše ke spirituální cestě. Špatné nebo bezúčelné zacházení naopak vede k „posednutí" druhým světem. Dobrým příkladem možného vývoje událostí u „posednutí" – zneužití Peyotlu a v něm

[74] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 93

[75] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 94

[76] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 101-104

obsaženého meskalinu [77] může být experimentální práce Anthonyho Wallace, který nechal absolvovat Peyotlový rituál skupinu bělochů, vědců a skupinu indiánů. Výsledek byl drastický – skupina vědců měla příšerné halucinace, viděli vlastní smrt nebo přecházeli do křečovité extáze a euforického třeštění. Naopak domorodý kmen tento zážitek absolvoval v kontemplativním rozjímaní. [78]

Účinky drog však nejsou jenom pro samotné šamany. I divák, který rituál sleduje, nebo se ho účastní je účinky ovlivněn. Šaman totiž vlivem extáze dokáže skákat několik metrů do vzduchu nebo mluvit cizokrajnou řečí. To vede diváka k úvaze nad „magičností" a funkčností rituálu. [79]

[77] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 90

[78] RUDGLEY R. *KULTURNÍ ALCHYMIE*, S. 93

[79] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 107

KAPITOLA 4. CO VEDE K RITUÁLU

V této kapitole se již dotýkám samotného rituálu. Popisuji, ze kterých herních prototypů rituál vychází. Tedy tato kapitola bude mostem od obecnosti hry a aktu k rituálu. Také se zde věnuji pravé funkci rituálu.

Vliv a role diváka

Jedná se o diváka, nebo účastníka? A jsem nyní já divákem, nebo účastníkem? To je jeden z nejdůležitějších rozdílů, když pohlížíme na jakýkoliv akt obecně tedy na kterékoliv jednání ve smyslu „něco se zde děje". Protože druh působení tvaru na jedince je vždy jiný, jde zde o účel působení. Když však přejdeme od této obecnosti k bližšímu zkoumání světa aktu – hry, rituálu náboženského nebo kteréhokoliv jiného typu rituálu – k něčemu, co nazveme všeobecně divadlo/performance, dostáváme jasné aspekty společné, obecné. Vztah adresáta a vykonavatele aktu patří mezi hlavní aspekty, jež již nyní musí nutně přímo ovlivňovat jednotlivé kategorie (jako hra, rituál, divadlo). Jde zde o vykonavatele aktu a adresáta aktu. Vždy v jednu chvíli sledujeme někoho konat a někoho, kdo je konáním ovlivněn.

V případě hry, rituálu, někdy i u některého z divadelních představení, lze říci, že role konajícího může být viskózně rozdělena mezi všechny členy skupiny, která se u aktu nachází. Jednoduše se mohou zapojit všichni, kteří jsou přítomni. Proto hra dokáže tak „vtáhnout" (již jsme se dozvěděli jak) a rituál dokáže skutečné zázraky, jeho pozice se v mnohém podobá hře – již víme a nebo se ještě přesně dozvíme proč v této kapitole. A také se v této kapitole dozvíme více o „zisku" který plyne z toho, že hra „vtahuje", rituál „čaruje nebo léčí" a divadlo pakliže je mocné a „zdravé", může to samé jako hra i rituál dohromady, z které přišel principiálně pravděpodobně rituál. Protože když je divadlo „zdravé", obsahuje rituál i hru zároveň, dokáže tedy člověkem pohnout nejenom „po povrchu". Toto již jako výkop pro „Očistnost rituálu".

„Skutečné divadlo radosti neexistuje a jsou to nejen triviální komedie a špatné muzikály, které nás za vydané peníze neuspokojují – mrtvolné divadlo si nachází svou mrtvolnou cestičku…." (Brook, 1988)

Nyní však již k hlavnímu tématu této podkapitoly, a sice k participantovi, divákovi, účastníkovi, cokoliv co dáme do souvislosti od naprosté účasti a plné pozornosti k pasivnímu apatickému pozorování aktu.

První jev nás trochu svým obsahem zavádí zpět ke hře. Jedná se o takzvaný *„Antitetický"* charakter aktu. Název pochází z knihy Johana Huizinga. Pojem pod sebe sdružuje herní možnost výměny role. Z vykonavatele činnosti, kterou je akt naplněn, se stává pouze pozorovatel, a naopak, člověk, jenž byl pozorovatelem se stává vykonavatelem, tedy „hraje, nebo má zrovna svůj tah". [80] Za příklad lze dobře použít hra šachy, kde se přesně takto mění pozice aktivního hráče v pečlivého pozorovatele.

Krom střídavého *„Antitetického"* způsobu konání rituálu nebo aktu, může také akt probíhat synchronně, „celostně" – v rámci aktivity celé skupiny, která může mít i antitetický ráz. Tedy sice půjde o celostní akt za účasti všech, ovšem pod vlivem *rytmu* se může úloha/role účastníka střídat. Když jsem již zmínil rytmus, kterýžto přesně patří do této kapitoly, neboť díky rytmu, tělesnému pulzu, který pochopitelně kopíruje případný taneční krok, rytmus hudby v rituálu, aktu, si nás akt podmaňuje. Toto podmanění „životním rytmem" tvoří opravdu důležitý prvek v tanci jako hře, ve hře obecně, a v rituálu především. Rytmus jako jazyk, jímž promlouvá rituál. A tanec jako slova, jež jsou v jazyce obsažena. [81]

Mluvíme tedy především o tanci jako o hlavní složce sjednocení při aktu. Když porovnáváme tanec kupříkladu s účinkem psychotropní látky, není myšlenkové a pohybové navázání skupiny vůbec tak dokonalé, jako při jednotném rytmu a psychosomatickém účinku tance.

V souvislosti s tancem je třeba zmínit Schechnerovu kapitolu Rytmy Performance z knihy Performance, kde popisuje oslavu, rituál *kaiko* také pocházející z Papuy- Nové Guiney. Jde o taneční oslavu, ve které tančí každý s každým. Nachází se zde scéna, dá se to nazvat takto, protože jsou zde diváci a

[80] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 71

[81] SOKOL J. *ČLOVĚK A NÁBOŽENSTVÍ*, S. 54

aktéři na začátku oslavy. Aktéři vítají diváky popěvkem, později provádějí oslavný tanec, který se protáhne až do brzkých ranních hodin. Jejich role se během toho vystřídají. Na konci rituálu tančí ženy i muži, hosti i hostitelé. [82]

Oslava kaiko má ještě jiný společenský rozměr a to výměnný. Hosté dávají dar, hostitelé přijímají, na oplátku věnují pozvání k hostině. Co pro mne však z toho typu rituálu plyne je vztah diváka a aktéra.

„Oslavy Kaika sú rituálnym predstavením – nejde len o to, aby sa niečo urobilo, ale aj aby sa ukázalo, že sa to robí." (Schechner, 2009)

Na tomto konkrétním příkladu a teoretickém podepření, tedy vidíme, že zpěv a tanec, rytmus, působí jako primární elementy při sjednocení obce vykonávající rituál. A že rituál, oslava, se koná proto, aby byl divák jedno a totéž jako aktivní účastník.

Také se dá říci, že akt jako takový nelze přesně ohraničit, jako hru v nadneseném slova smyslu. Neboť se nedá říci:, „nyní jsem účastník a o pár metrů dále nejsem". Dá se pouze říci kupříkladu:, „nyní ve mně je duch, nadpřirozená síla" nebo „nyní se vůči etice obřadu toto dělat nehodí".

Ovšem nelze říci „nyní akt skončil, nyní se iluze rozpadla", protože jeho vliv, ať již přímý – účel, za kterým byl akt konán, i nepřímý – jako obec stále přítomná v místě konání, stále trvá. Protože oslava a s ní spojený rituál přináší krom důvodů konání rituálu ještě další aspekt, platformu „konání" pro obec. V našem příkladu výše je to možnost navázání nového obchodního svazku, nového vztahu, spojenectví, rozepře atd. – a to celé *během* aktu i *po* aktu. [83]

Očistnost rituálu

Tuto krátkou podkapitolu věnuji funkci aktu a rituálu. Především mi jde o to, abych raději ještě jednou přesněji pojmenoval tuto funkci. Neboť jenom díky ní se divadlo

[82] SCHECHNER R. *PERFORMANCIA: TEORIE, PRAKTIKY, RITUÁLY*, S. 147

[83] SCHECHNER R. *PERFORMANCIA: TEORIE, PRAKTIKY, RITUÁLY*, S. 148

odlišuje od hry a rituálu. Tato podkapitola je přímo svázána s podkapitolou „Pojem Eudaimonie", ač s obsahovým, ne však teoretickým rozdílem v podkladu. Protože očistnost – vychýlení od Eudaimonie, obsahuje hra, rituál a sním i spojené divadlo. Toto prolnutí je obsaženo v *herním aspektu vyjmutí z obyčejného života*. Tento aspekt je velice obsažný, neboť se do něj vejde samotná typologie aktu, rituálu. Přidávám zde jednoduchý schéma k zestručnění:

Původní význam rituálu:

rituál —› přechod, iniciace (nabytí úřadu, zvolení nového šamana, dospělost, svatba) —› rituály prováděné pro blaho jedince a obeznámení společnosti

× (prolnutí možné)

rituál —› požehnání (kalendářní a cyklické, pro blahobyt, rovnováha úrody a v přírodě, nebo pro ochranu, získání něčeho z „hůry") —› rituály společenské, spojené s obcí [84]

Hlavní význam aktu:

hra, rituál, divadlo —› očištění —› katarze, přechod, *únik od nebo rychlé přiblížení k Eudaimonii*

*A*kt i hra mají společný především stav, kterým se staví k Eudaimonii. Jsou formy rituálu, které se svojí funkcí přibližují k „velkému štěstí, blahobytu a naplněnosti". Naopak jiné pozastavují na čas vymezený ritu „spěch k velkému štěstí". Tento způsob „zastavení" má divadlo společné s rituálem. Dokáže divadlo být „přibližovatelem" k Eudaimonii? [85]

V divadle se bavíme především o katarzi.[86] V dramatu jde podle mého o povrchový zdroj pramenící z jednání dramatických postav, které jsou vytvořené na základě archetypů a mýtu. Divák se dokáže vcítit do jednání těchto postav a do jejich pocitů nebo osobností. Vcítění ovšem není vnoření. Pospolitost, *vykonávání*

[84] TURNER V. *PRŮBĚH RITUÁLU*, S. 161-162

[85] ARTAUD A. *DIVADLO A JEHO DVOJENEC*, S. 45-46

[86] *HTTPS://CS.DBPEDIA.ORG/PAGE/KATARZE - VYHLEDÁNO 1. 5. 2020*

ritu, prožití – takové, které umožnuje rituál nebo „neumřelé" divadlo, má mnohem větší sílu ve sféře fyzické i v té metafyzické. [87]

„Čím je hra schopnější zintenzivnit život jedince nebo skupiny, tím více se stává kulturou. Posvátné obřady a slavnostní zápas jsou dvě se vracející formy, v nichž kultura vyrůstá jakožto hra a ve hře" (Huizing, 2000)

Na konci své práce referuji ještě o další funkci rituálu spojené s konotací tohoto pojmu. Tato konotace je spojená s mým rituálem - tedy s rituálem s velkým R., proto má prostor na konci. A také v souvislosti s tím poreferuji o vyprázdněnosti tohoto pojmu.

Od Mýtu k iniciaci

Zmínka o mýtu jakožto součásti rituálu nyní přichází k objasnění. Je totiž základem každého příběhu a souvisí velmi úzce s rituálem, jehož základem se vždy stává mýtus. Pravděpodobnost vybočení příběhu z posloupné mytologie a prvotního mýtu je velice malá, ale pokud pátráme bedlivě, můžeme pozorovat namíchání jednotlivých mýtů dohromady, nebo můžeme skutečně objevit něco, co se třeba ani nedá kategorizovat. [88] Problematikou mýtu bych se však chtěl zaobírat skutečně pouze okrajově a uvést především její funkci v rituálu a jeho ovlivnění mýtem. Právě mýtus a jeho funkce odlišuje více či méně hru od rituálu. V konečném důsledku se objevuje všude, v příběhu divadelním, stejně tak jako v mýtické hře vrhem kostek. Nemůžeme ho vyčlenit. Ale v podobě rituální, má skutečně plný význam. [89] Na rituál se dá pohlížet také jako na „rekonstrukci". Já tuto teorii tedy považuji spíše za úhel pohledu, který se na součást mýtu v rituálu dívá ze strany příliš zjednodušené. Bavíme se o vnímání mýtu ve smyslu „prvotní oběti" a na rituál jako na „rekonstrukci provedení první oběti". [90]

---

[87] BROOK P. *PRÁZDNÝ PROSTOR*, S. 139-170

[88] KOMÁREK J. *PŘÍRODA A KULTURA,* S. 174

[89] CAMPBELL J. *TISÍC TVÁŘÍ HRDINY*, S. 22

[90] GIRARD R. *O PŮVODU KULTURY*, S. 134

Mýtus tvoří základ pro vznik rituálu, umožňuje jeho konání a zasazení do času a prostoru. Mýtus se stává nejdříve základem pro příběh. Pravděpodobně *„monomýtus*" mohl být základem pro prvotní příběh.

Později se od tohoto „monomýtu" oddělili další rozvinuté mýty, které se v příbězích uchovávají dodnes. Pravděpodobně nejstarším mýtem může být mýtus o hrdinovi. [91] Tento mýtus se sestává z cyklu:, na začátku probíhá *iniciace* [92] *a volání dobrodružství, na konci je návrat.* Tuto cykličnost můžeme spatřovat jak v přírodním cyklu, ze kterého vychází, tak v odvíjení slavností jednotlivých svátků a dále pak díky tomu, že zde vnímáme jistou kontinuitu těchto událostí, vnímáme vznik folklóru, jako složky, která celé toto později propojí.

U mýtu se se slovem *„setkáváme*" ve smyslu konfrontujeme ne čistě náhodou. Protože skrze mýtus jsme schopni odstoupit od sociálního a myšlenkového kontinua našeho života, člověk nemůže být někým jiným, v jiné společnosti, vždy je příslušníkem některé národnosti, má povolání, pohlaví, rodinu – toto nezmění, může však na chvíli ze své životní role vystoupit.

„Hodlá-li se člověk odpoutat od své společnosti, ať už svými skutky, nebo myšlenkami a city, zpřetrhá pouze vazby se zdrojem své existence. Účelem kmenových obřadů při narození, iniciaci, sňatku, pohřbu, … je převést životní krize a činy jedince do klasických a neosobních forem. Obřady odhalují člověka před sebou samým.. " (Campbell, 2017)

Protože tak chceme činit všichni, všichni tak i činíme, celé naše okolí, tvoříme k tomu událost v rámci obci – rituál. Základem rituálu tedy bývá mýtus, který rituál tvoří. [93]

Když porovnáme jeden z aspektů rituálu – tedy změnu sociálního kontinua, s podmínkou – tedy vydělení z každodenního života, dostáváme shodu.

---

[91] CAMPBELL J. *TISÍC TVÁŘÍ HRDINY*, S. 209 – 217

[92] CAMPBELL J. *TISÍC TVÁŘÍ HRDINY*, S. 89 – 106

[93] CAMPBELL J. *TISÍC TVÁŘÍ HRDINY*, S. 318 – 319

Jak tedy přejde hra v rituál a jak se z rituálu stává divadlo?

Když se podíváme blíže na princip *hry matení smyslů* a *hry mimeze*, dostáváme kombinaci těchto herních prototypů. Dostáváme se ke kombinacím, ve kterých by měl být obsažen rituál, posléze transformovaný s vývojem společnosti do další fáze, *soutěže* a *hry náhody*. [94] Podle Rogera Cailloise se tyto dvě kombinace, tedy *hra matení, mimeze* vylučuje s *hrou náhody a soutěže*.

Pro mne však není důležité, která z kategorií vylučuje kterou a jiné podobné zkoumání mísení herních prototypů. Ani neuznávám samostatnost *hry náhody*, jak jsem již vysvětlil v podkapitole *Výzva a náhoda*. Neboť se mi zdá v každém případě rituál možný existence (fungující existence) ve všech kombinacích plynoucích ze všech čtyř herních prototypů (ze hry soutěže, náhody, matení smyslů a mimeze). S těmito kombinacemi se dá různě variovat. Boj může být stejně tak vážný jako „hra na bojovníka" nebo předstírání boje. A náhoda je v každém ohledu přítomna všude. Ani hra matení smyslů nevylučuje hru soutěže a opačně.

Dle mého záleží spíše na složitosti rituálního procesu vzhledem k vývoji civilizace s kultem spojené. Přesněji řečeno s vývojem civilizace se vyvíjí vnitřní a vnější pravidla aktu na sofistikovanější úroveň. S čím však souhlasím, je ubývání funkce transu, ne však úplné vymizení – hry matení smyslů při rituálu – spojené s maskou a psychotropními látkami. [95] Neboť *Teorii matení smyslů* považuji ve smyslu postupného ubývání důležitosti funkce, při ritu vůči vývoji společnosti a především civilizace za pravdivou. [96]

Nyní uvedu dva příklady rituálu, ve kterém spatřuji spojení hry matení smyslů a hry mimeze. Tyto dva herní prototypy a jejich demonstrace na příkladech, jsou pro mne stěžejní, pro pochopení vývoje rituálu, protože jsou informační spojnicí vývoje rituálu k divadlu. Tyto příklady budou uvedeny v kontextu divadelním, vyberu si první, který je přímo zkoumán z pohledu divadelního kontextu, ve

---

[94] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 96-102

[95] CAILLIOS R. *HRY A LIDÉ*, S. 146-147

[96] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 114-115

kterém poukážu na jednotlivé aspekty ritu a především souvislost herní podstaty s rituálem a posléze především s divadlem. Druhý mi bude sloužit jako podpora a porovnání pro toto pozorování. Poté se pokusím uvést obecnou definici rituálu a praktického rozdílu mezi rituálem a divadlem.

Prvním příkladem rituálu, který se nachází na hranici divadla, přičemž i jeho zdroj slouží ke studiu divadla, je oslava v Kurumugli v Papui-Nové Guinei. Na oslavu se vydává asi 350 lidí, kteří mají roli hostitelů a okolo podobného počtu hostů. Nejdříve se postaví ubytování a další dny poté hostitelé pořádají velkou zabíjačku pro své hosty.

Na jedno prase připadá „zabíjecí rituál" každého hostitele, který obsahuje zpěv a tanec s příběhem týkajícím se života prasete. Po zabíjačce se maso udí.

Kostýmy nejsou vůbec zvláštní, mají pouze některé odlišnosti, jako je květinová výzdoba. Mezi tím, co vytahují ženy maso z pecí, se muži malují a předvádějí si své tělo navzájem – takzvaný *„Potlač*" – pojítko s herním prototypem *hry soupeření*, ve které jde o to obdarovat svého soupeře, darem, jenž ukáže, jak vysoký společenský statut máte. V tomto případě však jde spíše o zápas ve vychloubání, který je s *Potlačem* úzce spojen, respektive zde jde o „závistivý obdiv". [97] S tím souvisí především obhajoba vlastního sociálního postavení ve skupině, společnosti.

„Obliekol sa na to, aby zahral spoločenskú, nie dramatickú rolu – tj. nie aby stvárnil fiktívnu postavu, ktorej život se dá oddeliť od jeho života, ale aby sa ukázal v inom svetle: aby predviedol svoje perá, svoju silu, svoju autoritu, nie dramatickú rolu…" (Schechner, 2009)

Skrze tuto optiku, jíž se koukáme na rituál a „divadlo života" můžeme vidět postupné vymizení role divadla a rituálu směrem k všednímu životu v postmoderní společnosti. [98] Postmoderní společnost rozmělňuje rituál, divadlo – „zvláštní akt, vymykající se denní rutině" v cosi jednolitého. V případě divadla se setkáváme

[97] HUIZINGA J. *HOMO LUDENS*, S. 85

[98] SCHECHNER R. *PERFORMANCIA: TEORIE, PRAKTIKY, RITUÁLY*, S. 152

s divadlem, které dle slov Brookových, je mrtvé.[99] Neplní svoji funkci lépe řečeno změny, o kterých referuji v podkapitole katarze. V případě rituálu vidíme jeho postupné mizení a nebo pouhé strohé „zlidovění", tedy vyprázdněný tradicionalismus, jenž nikomu není k užitku, stává se kýčem a sezónním marketingovým tahem. Pakliže překryjeme všechny tyto funkce, jak rituálu, tak i divadla, což se v postmoderní společnosti děje, vše se nám dostane do jednolité masy aktů, ze kterých vychází člověk poněkud nepoznamenán, bez „tak nutného odpočinku" plynoucího ze hry a rituálu.

Zpátky k rituálu Kurumugli. Každý kdo jedl maso jako host je posléze hostitelem, tím se zajistí pokračování rituálu do dalších let. Spatřujeme zde tedy herní prototyp mimeze, hry nápodoby. Kde však vidíme hru matení smyslů?

Pravděpodobně zde plní druhotnou roli. Sice v tanci nad mrtvými prasaty a v „magické krutosti", kterou poskytuje kvičení zabíjených prasat. [100]

Teď ještě druhý příklad rituálu Volládórés, již bohužel jen ve zkratce. Můj nejoblíbenější rituál vůbec, který se odehrává v Mexiku. Huastécké kmeny, které se nechávají každým rokem vytáhnout na stožár a poté spustit po hlavě dolů přivázáni za obě nohy. [101] Dech-beroucí podívaná s tancem „velkého Orla", člověka, jenž by měl po celou dobu stát na jedné noze na stožáru a hledět dolů, mezi tím co další jeho přátelé se spouští v neustávajícím kolotoči. Rituál je doplněn tancem „velkého Orla" a hrou na píšťalku. [102] Přesný příklad spojení hry matení smyslů, o jejíž souvislostech jsem již psal. Funkce tohoto rituálu je spojená s letem ptáků a s duchy předků v nich dlícími. [103] S divadlem tento rituál sdílí společný kontext, neboť hra mimeze je zde dovedena do absolutní dokonalosti – let ptáka, falešná křídla – to vše v extrémní choreografii, pád.

---

[99] BROOK P. *PRÁZDNÝ PROSTOR*, S. 11-35

[100] SCHECHNER R. *PERFORMANCIA: TEORIE, PRAKTIKY, RITUÁLY*, S. 152

[101] *HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=0JYLCTONALU* – VYHLEDÁNO – 1. 5. 2020

[102] *HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IJ2QQAWNHZ0* – VYHLEDÁNO – 1. 5. 2020

[103] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 44-45

Když se již ovšem bavíme o této souvislosti, co je divadlo/rituál, nezbývá než vše upřesnit. Zde uvádím stručné schéma z knihy Richarda Schechnera, které nepotřebuje můj komentář.

Rituál	Divadlo
Propojení na nepřítomné	Zábava
Symbolický čas	Jenom pro ty tady
Performer posednutý, tranz	Performer ví co dělá
Obecenstvo se zúčastňuje	Obecenstvo se kouká
Obecenstvo věří	Obecenstvo oceňuje
Kritika je nežádoucí	Kritice se daří
Kolektivní tvořivost	Individuální tvořivost

(Schechner, 2009)

Nyní již tedy po uvedení dvou příkladů a vystižení aspektů rituálu mohu uvést jeho obecnou definici.

„rituál – (z lat. ritualis = obřadný) – též *ritus* – označení výrazného individ. nebo kolekt. způsobu *chování*, který je standardizován, tj. založen na vnucených nebo tradičních pravidlech, vystupuje jako posvátný *obyčej*. Pojem *r.* je velmi blízký pojmům *obřad*, ceremoniel. Vzniká jako reakce jednajících osob na situace rozhodování nebo strachu, přičemž pro svou identickou opakovatelnost funguje jako stabilizátor chování. Je nástrojem, pomocí něhož dané společenství udržuje a upevňuje své normativní uspořádání a organizaci, resp. představuje komunikativní strukturu náb. kultu. „ [104]

[104] *HTTPS://ENCYKLOPEDIE.SOC.CAS.CZ/W/RITU%C3%A1L* – VYHLEDÁNO 1. 5. 2020

Divadelní společnost jako účastník iniciace

Když jsme před tím narazili na pojem iniciace, je nutné zmínit jednu formu rituálu a to **iniciační rituál/obřad**. Opět se vracíme k dětské hře, konkrétně k iniciační soutěži a hře mimetické. Od dětských let po dospělost, od dětské přípravy na dospělost k přijetí „plnohodnosti" jako součást kmene (lovecká zkouška, u ženy možnost svatby). [105] Od narození k svatbě a zpět k narození a smrti. Místo tajuplného tance, náboženské cesty dnes maturita, řidičský průkaz nebo „taneční"? Transformace iniciačního obřadu jde s dobou, ve které plní svůj účel. Účel by měl být stále stejný: Přijetí nové vývojové fáze jedince, nebo změna jeho stavu. Takový to rituál je zároveň potvrzením obce – důkazem o novém stavu jednotlivce a zároveň osobní vypořádávání se jednotlivce s nově získanou/nabitou úrovní v životě. Při takovém přechodovém rituálu trháme „most" mezi jednou částí lidské identity – minulou životní roli a dáváme osobě identitu novou – životní roli novou. [106]

Tuto provázanost rituálního aspektu iniciace s divadlem vidíme nejvýrazněji právě v potřebě iniciačních rituálů ve společnosti divadla. Neboť víme, že divadlo pravděpodobně vyšlo z rituálu nebo z vyprávění, které musí později spadnout do určitého principu „předvádění" – mimeze. Spojí se herní aspekt (předvádění) s příběhem (mýtem) a může vzniknout rituál, jež jako rekonstrukce prvního obětování hovoří o mýtu. [107] Jak se tedy divadelní společnost dokáže s ritálem spojit jinak jinak, než v souvislosti s divadlem, které tvoří, dokáže s rituálem spojit? Pravděpodobně skrze iniciační rituál, jenž tvoří silnou součást divadelního života. Stále se vypořádáváme s „novou životní rolí", každá část divadelníka se napřahuje k zobrazení nové skutečnosti, nového já v postavě nebo čemkoliv jiném. Ve svém životě hledá symboliku. Jistá mystika divadelního prostředí a

[105] CAILLOIS R. *HRY A LIDÉ*, S. 80-81

[106] CAMPBELL J. *TISÍC TVÁŘÍ HRDINY*, S. 21-22

[107] BROCKETT O. *DĚJINY DIVADLA*, S. 10

aspekt sekty či, společenství se neustále promítá do denní reality každého divadelníka.

Nyní mohu uvést konkrétní příklad z okolí. Jde o bezprostředně se mě týkající případy z aktivního divadelního prostředí. Událost s názvem „příjimač". V případě „příjimače", (dále bez uvozovek), jde o iniciaci do divadelní komunity studentů v rámci studia na Damu, kterou absolvuje každý student v prvním ročníku. Příjimač má všechny aspekty iniciačního rituálu. Od počátečního strádání a obětování – musíte vykat svým „duchovním otcům, iniciátorům" – vašim spolužákům, kteří již absolvovali iniciační rituál. Také jim vaříte oběd nebo jim zprostředkováváte cokoliv, o co si řeknou, i kdyby to zasahovalo do vašeho komfortu. Když neplníte to, co se po vás žádá, jste penalizován – nejste v rámci tohoto rituálu členem obce a je pro vás těžší se později skutečně ke kolektivu přidat. Rituál, který má povahu delšího trvání je zakončen tancem, nejdříve tancem duchovních otců, posléze iniciačními úkoly, obětinami v podobě alkoholu pro iniciátory, přijetím alkoholu od iniciátorů a na konci společný tanec všech, při kterém už mají nováčci statut stejné společenské úrovně. Každý má vlastního duchovního otce, průvodce počínajícím studentským životem. Rituál v tomto případě plní svoji funkci: a rozhodně není pouhou tradicí, neboť rozptýlí předsudky v kolektivu, uvolní atmosféru a spojí všechny (včetně širšího kolektivu na Damu) rozhodně hlouběji, než by se to mohlo podařit za celé tři roky.

Tyto rituální aspekty jsou přítomné nejen v Přijímači ale také v dalších různých událostech v rámci studia a praktického života v divadelním prostředí. „Společnost divadla" je prosycena rituálními aspekty, nejenom těmi iniciačními. Mezi jednoduché rituály patří obyčejná oslava po premiéře, jakožto uzavření nějaké obtížné činnosti oslavou „z dobře vykonané práce". Dalším příkladem jsou takzvané „zlomvazky" a s nimi spojený rituál přání, ať se všechno dobře vykoná – tedy „Zlomvaz". Zlomvazky jsou dary režiséra při prvním uvedení hry. „Zlomvaz", pozdrav/přání, které divadelník přeje jinému divadelníkovi těsně před vstupem do „herního vnoření" – soustředění na divadelní hru a přijetí divadelní iluze. Strana

opačná odpovídá „Čert tě vem". [108] Tento název pravděpodobně pochází z anglického „Break a leg", jehož původ spadá dávno do historie:, kde když herec vycházel ze zákulisí, a prvníy co z něj tedy bylo vidět, byla noha. To k té pravděpodobnější teorii. Ta zajímavější pochází údajně z roku 1865, kdy byl spáchán atentát na Abrahama Lincolna:, herec John Booth vyskočil ve Fordově divadle, dopadl a zlomil si nohu, přesně ve chvíli, kdy byl prezident zabit. [109] Pravý původ slovního spojení se ale nejspíš nedozvíme. Podle Roberta Wilsona Lyndeho, který o rituálu povrchně referuje v článku v časopisu New Statesman z roku 1921 však víme, že divadelní prostředí je druhé nejpověrčivější prostředí po sázkařské dostihové subkultuře. Tady si dovolím drobnou připomínku k části *Hry náhody* v mé práci, kde referuji k důležitosti principu náhody jako faktoru v divadelní práci. Tato souvislost s pověrčivým přáním toho negativního, které se – protože, věříme v dualitu přání –, otočí v našich pověrčivých očích v to nejlepší. Když tedy přeji „zlomvaz", myslím tím „hodně štěstí!". A naopak, když odvětím „čert tě vem!", myslím tím „děkuji mockrát". V takovém to přání sledujeme dvojí rozměr. První – pravidlo přání, které se musí stát, jinak se performance nepodaří. Druhý – pravidlo dvojího významu – musím přát to nejhorší, protože se jistě, když budu přát to nejhorší, vlivem „štěstěny" stane to nejlepší. Tento samý aspekt sleduji i v našem akrobatickém hereckém tréninku. Kde se nikdy nesmí říci:, „tak naposledy!". Vždy se říká „předposlední pokus". To z důvodů výše zmíněných, člověk by to, jak se říká lidově „mohl zakřiknout".

Totéž spatřuji i v pověře se kterou jsem se ale zatím nesetkal:, nevyřčení jména postavy, která sleduje hlavní příběhovou linku v divadelní hře právě hrané (například Shakespearovy hry Macbeth, Romeo a Julie, Král Lear a další).

Uzavírající, iniciační rituál, který mne v budoucnu pravděpodobně čeká je takzvané „Koulení disku". Prakticky jde o koulení disku – skutečné dekorace ve foye, která se sundá a za notného povzbuzování celé divadelní obce se dokoulí do

---

[108] *HTTPS://WWW.LIDOVKY.CZ/KULTURA/DIVADELNI-OKENKO-CO-JSOU-TO-ZLOMVAZKY.A180320_151004_LN_KULTURA_APE* - VYHLEDÁNO 23.4.2020

[109] *HTTPS://CS.QWE.WIKI/WIKI/BREAK_A_LEG* - VYHLEDÁNO 23. 4. 2020

vnitřku divadla. Je to symbol konce jedincova působení v divadelním prostoru divadla DISK.

Nemusíme ale zůstávat u příkladů pouze souvisejících s mojí osobou a studiem herectví na DAMU. Hledání původního „rituálního" divadla i současně s vnímáním rituálního přesahu (i mystiky) ve studiu nebo v celkovém pojetí studia najdeme v mnoha příkladech. Pro mne je nejvíce stěžejním příkladem – skupina, která se těmto souvislostem věnovala, určitě zůstává Varšavská Reduta. [110] V ní začal religiózní a etický výzkum moderního divadla ve smyslu divadla dvacátého století.

„Mickiewicz se tak stal jakýmsi zárodkem pro divadlo jako mysterijní liturgii, divadlo jako akt kolektivního prožitku." (Hyvnar, 2011)

Můžeme tedy vnímat rituálu přítomnost uvnitř i vně divadla – tedy při samotné inscenaci a při tvorbě inscenace. Tento jednoduchý poznatek je pro mne velmi důležitý, neboť mi dal „prostor" ke studiu Rituálu. Rituál prostupuje dnešní divadelní společnost z obou stran a může být přítomen jak ve vytváření inscenace, tak i v samotném hledání tvaru inscenace, (samotná systematizace zkoušení). Jednodušeji řečeno, může být přítomen jako objekt hledání i jako nástroj k hledání. Jako objekt hledání může jít o kterýkoliv z typů rituálu. Stejně tak nástroj k hledání může být rituálem jakéhokoliv typu. Já si pro přiblížení rituálu směrem k mé osobě však vybral rituál iniciační, neboť se mne nejvíce týká.

[110] Hyvnar J. *HEREC V MODERNÍM DIVADLE*, s. 55

KAPITOLA 5. RITUÁL

Po takovém to množství textu, jsem si jist, že nyní mohu uvést vlastní definici rituálu.

„Cyklicky, nebo podle jiného řádu opakující se událost, ve které se objevuje akt víry a princip hry, se všemi jejími aspekty nutné pro její funkci. Událost se svojí vlastní řečí, jejíž slova jsou obsažená v posuncích, tanci a zpěvu."

Spatřuji v univerzálnosti a komplexnosti tohoto jevu stálou krásu. Proto na základě studia a promyšlení různých projevů rituálního jednání a souvisejících prvků, docházím k názoru, že snaha o jednoznačnou definici takto široké oblasti jevů je zbytečná. Daleko více mi přispívá k budoucí práci pochopení důležitosti jednotlivých složek v rituálu. Pravděpodobně mne tento jev nikdy nepřestane fascinovat a jeho význam, vše o něm zjištěné, budu mít při své budoucí práci vždy po ruce. Je pro mne také velice důležitý pohled lidí, kteří rituál studují a studovali. Ať již z divadelního nebo antropologického hlediska – neboť od nich lze čerpat inspiraci pro praktické využití.

Pro důležitost Rituálu, který je uveden o kapitolu výše – tedy z perspektivy divadelní společnosti, nebo společnosti obecné, nejdu daleko. Vždyť*: „Základní funkcí mytologie a rituálů bylo vždy dodávat symboly, jež pozvedají lidského ducha a působí v protikladu k jiným stálým lidským představám, jež ho naopak srážejí. Ve skutečnosti je pravděpodobné, že vysoký výskyt neuróz v dnešní společnosti je důsledkem úpadku takové účinné duchovní pomoci.*" (Campbell, 2017)

Proto pro mne Rituál s velkým R je Rituál, který nepozbyl své funkce a u kterého zároveň, dokážeme určit jeho přesah a důležitost. I v tomto uvědomění stále přetrvává jeho ryzost. Univerzálnost pojmu rituál ale není všeobjímající. Mluvím o nadužívání tohoto pojmu například v případě „denních rituálů" jako je čištění zubů, vaření kávy nebo „prostě hezké chvilky". Krom cykličnosti tento opakující se životní jev nemá nic společného s Rituálem jakožto posvátným úkonem. Neboť tato cykličnost se pak naskýtá ve veškeré vykonávané činnosti divadelních zkouškách, v práci atd.

Ať jde ovšem o Rituál školní, iniciační, „příjimač" nebo o Rituál svatební. Ať jde o Rituál šamana některého z kmenů, cítím nyní jejich společnou hodnotu a vidím,

že se od sebe tolik neliší. A to právě pro mne je Rituál s velkým R. Rituál, který nepozbyl svoji funkci, Rituál metafyzický, jenž skrze své dění dokáže něco změnit.

Považuji tedy divadlo v naprosté rovnováze s Rituálem. Divadlo, které léčí nebo vytváří skutečné vztahy, dokáže plně pohltit, divadlo plné zdraví a veselosti, dětské hry, zápasu s hmotou, zápasu se sebou samým. Divadlo a Rituál, v něž věříme. Protože jedině víra dělá z Divadla Rituál a z Rituálu Divadlo.

Když náhodný kolemjdoucí přichází k dobrému kouzelníkovi a ten mu ukáže jenom konec kouzla, pravděpodobně bude ohromen. Myslím si však, že člověk co sleduje celý trik, včetně přípravy – kde je nejsnazší magický trik odhalit, bude ohromen daleko více a možná to bude i na úkor iluzivnosti triku, než člověk, který věří v magičnost celého úkon. Proto člověk musí být trpělivý a vědět, že „Hra je hra." (Brook, 1988)

Rituál je magické kouzlo, trik, v jehož přítomnosti jsme – v plném významu slova smyslu od začátku ale i přes-to věříme, že nejde o trik, nýbrž o skutečné kouzlo. Proto bych nazval Rituál „Bytostnou hrou".

ZÁVĚR

Práce, kterou jsem tímto z části uzavřel rozhodně nekončí. Rád bych nyní soustředil studium na praktické využití rituálních znalostí. V magisterském studiu, plánuji zahrnout Rituál do svého projektu. Záměr bakalářské práce jsem do velké míry splnil:, komplexnost rituálu se mi podařilo obsáhnout. Až na pouze dílčí zpracování některých aspektů, ke kterým se hodlám vrátit v další práci a studiu, jsem také rituál definoval. Plánuji se v dalším studium vracet především k divadlu a rituálu v souvislosti s náboženstvím a vírou. Průběh práce byl po stránce formální v pořádku, práci předcházelo dlouhodobější zájem. Problematická pro mne stále zůstává funkce rituálu, kterou lze zkoumat z nejrůznějších úhlů. Především mne v práci nepřestávala fascinovat různorodost kontextů, ve které se pojem rituál nachází. Ať už v kapitole Co vede k Rituálu, kterou považuji za nejdůležitější z celé své práce, nebo podkapitolu Eudaimonie, kde tuto různorodost ilustruji. Komplexnost pojmu rituálu jsem se v jednotlivých kapitolách snažil projasnit a dostat se tak k hlavnímu tématu, tedy Rituálu s velkým R.

Rituál s velkým R. je pro mne nyní jasným východiskem. V divadle je Rituál s velkým R. něčím, co přestává být pouze profesionální a stává se osobním, stává se ceremonií, která pravděpodobně také přestává být pouze divadlem. Tomuto divadlu, které divadlem není, bych se tedy chtěl věnovat.

POUŽITÉ ZDROJE

Internetové stránky

https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ritu%C3%A1l – OBECNÁ DEFINICE RITUÁLU – VYHLEDÁNO 1. 5. 2020

HTTPS://WWW.CESKATELEVIZE.CZ/PORADY/10099561430-PLANETA-LIDI/206562230160004/ - PLANETA LIDÍ - VYHLEDÁNO 10. 4. 2020

https://www.lidovky.cz/kultura/divadelni-okenko-co-jsou-to-zlomvazky.A180320_151004_ln_kultura_ape - ZLOMVAZKY

https://cz.pinterest.com/pin/414894184421587232/ - KARNEVAL RIO DE JANEIRO, FOTKA – 15. 4. 2020

https://ipanema.com/carnival/history.htm - HISTORIE KARNEVALU V RIO DE JANEIRO – VYHLEDÁNO 15. 4. 2020

https://cs.wikipedia.org/wiki/Chl%C3%A9b_a_hry- CHLÉB A HRY - VYHLEDÁNO 20. 4. 2020

HTTPS://CS.DBPEDIA.ORG/PAGE/KATARZE – KATARZE - VYHLEDÁNO 1. 5. 2020

HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IJ2QQAWNHZ0 – VOLÁDOŘI, TANEC A HRA – VYHLEDÁNO – 1. 5. 2020

HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=0JYLCTONALU – VOLÁDOŘI, LET – VYHLEDÁNO – 1. 5. 2020

HTTPS://CS.WIKISOURCE.ORG/WIKI/OTT%C5%AFV_SLOVN%C3%ADK_NAU%C4%8DN%C3%BD/SOUBOJ – SOUBOJ - VYHLEDÁNO 3. 5. 2020

http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2007020 – Craig, maska, objekt - VYHLEDÁNO 3. 5. 2020

HTTPS://CS.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/SOUBOR:DEN_SE_KR%C3%A1T%C3%AD,_NOC_SE_DLOU%C5%BE%C3%AD_02.JPG – VYHLEDÁNO 16. 4. 2020 – PERCHTA

HTTPS://WWW.LIDOVKY.CZ/KULTURA/DIVADELNI-OKENKO-CO-JSOU-TO-ZLOMVAZKY.A180320_151004_LN_KULTURA_APE - VYHLEDÁNO 23.4.2020 - ZLOMVAZKY

HTTPS://CS.QWE.WIKI/WIKI/BREAK_A_LEG - VYHLEDÁNO 23. 4. 2020 – „ZLOMVAZ"

Použitá literatura

Roger Caillois. *Hry a lidé: Maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998.

Jan Hyvnar. *Herec v moderním divadle: K divadelním reformám 20. století*. Praha: Nakladatelství Kant, 2011.

Johan Huizinga. *Homo Ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000

Eugen Fink. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.

Richard Schechner. *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2009.

Joseph Campbell. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo, 2017.

Stanislav Komárek. *Příroda a kultura: Svět jevů a svět inspirací*. Praha: Academia, 2008.

Stanislav Komárek. *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy: mimetismus v přírodě a vývoj jeho poznání*. Praha: Dokořán, 2004.

Richard Rudgley – Jiří Zavadil. *Kulturní alchymie: omamné látky v dějinách a kultuře*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1996.

René Girard – Pierpaolo Antonello – João Cezar de Castro Rocha. *O původu kultury: hovory s Pierpaolem Antonellem a Joãem Cezarem de Castro Rocha*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2008.

Lubomír Doležel. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003.

Oscar Brockett. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 1999.

Jitka Staňková – Ludvík Baran. *Masky, démoni, šaškové: Masks, demons, clowns*. Pardubice: Theo, 1998.

Peter Brook. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.

Peter Brook. *Pohyblivý bod*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

Antonin Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové, 1994.

Victor Turner. *Průběh rituálu*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004.

Vít Erban. *Maska a tvář: Hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá skála, 2010.

Jan Sokol. *Člověk a náboženství*. 1. vyd. Praha: Portál, 2004.