

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

Diplomová práce

Psychologické předpoklady herce

Filip Jáša

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Šípek

Oponent: MgA. Daniel Hrbek

Datum odevzdání práce: 8.12.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Acting of Dramatic theatre

Diploma thesis

Spirit Assumptions of Actor

Filip Jáša

Supervisor: prof. PhDr. Jiří Šípek

Opponent: MgA. Daniel Hrbek

Submission of work: 8.12.2021

Degree granted: MgA.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Psychologické předpoklady herce

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

Děkuji zejména mému vedoucímu práce prof. PhDr. Jiřímu Šípkovi, který mě podpořil v tak náročném tématu sahajícího i mimo můj obor a dal mi cenné rady. Dále bych chtěl poděkovat doc. MgA. Evě Salzmannové za trpělivost při opravách druhé části práce. Velké díky patří i mé rodině, která mě podporovala po celou dobu studia.

Abstrakt (CZ)

Diplomová práce se zabývá v první řadě souvislostí náboženského rituálu a divadelního představení na ose dějin od kognitivní revoluce až dodnes. Věnuji se vzniku umění a divadla z prvních animistických náboženství, vztahu reality a ireality, potřebě mýtických příběhů ve společnosti a rozporu umění s náboženstvím. V druhé řadě se diplomová práce zabývá analýzou absolventské role (Kubík, Digitální podzemí) v divadle DISK.

Klíčová slova (CZ)

Náboženský rituál, kognitivní revoluce, divadlo a umění, performance ve společnosti, umění po vědecké revoluci, herectví.

Abstract (ENG)

This diploma thesis focuses, first and foremost, on the link between religious rituals and theatre performances in that part of history reaching from the cognitive revolution until today. There is also a focus on the formation of arts and theatre based on the first animistic religions, as well as a difference between reality and unreality, the need for mystical stories in society and discrepancy between arts and religion. The thesis also offers an analysis of my graduate role (Kubík, Digitální podzemí) in the theatre DISK.

Key words (ENG)

Religious ritual, cognitive revolution, the theatre and arts, performances in a society, the arts after the scientific revolution, acting.

Obsah

Poděkování	1
Úvod	7
První část:.....	9
Původ divadla	9
Vědomí, moudrost a slovo	9
Společnost	10
Vznik a potřeba performance.....	13
Náboženský rituál, nebo divadlo?	18
Antika	20
Dnešní umění a víra?	22
Točíme se?	24
Alžbětinské divadlo	25
Bůh není.....	27
Stanislavskij, Čechov	28
Popkultura a subkultura	33
Druhá část: Já a herectví.....	35
Psychické a fyzické předpoklady.....	35
Autenticita na jevišti, nebo lež?	37
Absolventská postava Kubík.....	42
Závěr	47
Seznam použité literatury	49
Seznam použitých zdrojů.....	49

Úvod

Herci už přežili kdejaké tiché, bouřlivé, nebo naopak divadelně příznivé období. Bylo období tragédie, období klaunů a pašijových her, období totalitních režimů, kdy někteří herci museli mlčet a jiní mohli mluvit o to víc, co jiní mlčeli. V každém takovém období byli herci, kteří to přežili se silným duchem. Museli vytrpět bídu, přesto v sobě museli udržet tolik síly, aby ji jednou mohli dát zase divákům. Dnes žijeme v jakémsi období ticha. A v tom tichu musí všichni mlčet. Není nikdo, kdo by mohl mluvit a hrát o tolik víc, kolik jiní nehrají. Najednou je zakázané divadlo a herci čekají. A čekají všichni, nejen herci, zakázanou činnost mají hudebníci, provozovatelé restaurací a sportovišť a všech institucí, kde se lidi scházejí. Já to vnímám jen z pohledu čekatele herectví a o tom jedině můžu psát.

Jak v takovém období vydržet mít rád herectví? Co je smyslem herectví dnes, když se nehraje? Každý z nás si hledá zábavu, která nás udrží relativně psychicky zdravé. Člověk přirozeně prahne po úspěchu, někdo víc, někdo míň, čehož teď není možné dosáhnout. Proto si hledám nadšení ze života v přírodě, ve sportu, ve věnování se sám sobě. Začal jsem objevovat, co mi může dát příroda a klid na rozdíl od společnosti. A jelikož se nehraje, ale pořád se něco zkouší, co načerpám v přírodě, pak vkládám do tvorby. V ideálním světě se totiž investovaná energie do tvorby při představení nějakým způsobem vrací od diváků. Diváci dají herectví a veškerému zkoušení smysl – onen hmatatelný úspěch, po kterém tolik prahneme. Mezi divákem a hercem koluje nekonečná energie, která je pro tvorbu podstatná. Bez odezvy diváků musí křehká herecká duše načerpávat jinde. A pokud herecká duše nenačerpá dost, mohla by se vyždímat. Ale kde tu energii tedy načerpat?

Celá situace mě vede k přemýšlení a pochybování o smyslu divadla. K čemu je kultura lidem dobrá? Není umění jen něco, na co jsme zvyklí, a tak si ho chceme za každou cenu udržet? Samozřejmě, že to není jen o zvyku. Veškeré umění vychází z náboženských obřadů a z víry v boha. Vychází z něčeho, co je mezi nebem a zemí a nikdo neví, co to je. Ale každý z nás potřebuje k životu emoční zážitky. Nevím, zda toto bádání patří do diplomové práce herce, ale přeji si, aby patřilo. Za normálních okolností bych měl v diplomové práci rozebírat svůj posun na základě zkušeností z repríz v divadle DISK. Reprízy nejsou a herecký posun je zanedbatelný, ale mění se člověk. A když nemám ten správný záprah od rána do večera, zvažuji a pochybuji. A nakonec mám pocit, že ani nemám o čem jiném psát. Proto bych rád, aby mi

diplomová práce trochu pomohla formulovat, co je pro mě důležité v životě herce. Kam mířím, v co věřím a v čem shledávám smysl, když mi chybí to nádherné okouzlení divadlem. Možná se bude zdát, že beru práci moc ze široka, že se vzdaluji mému oboru. Snažím se najít smysl divadla ve společnosti, nejen v divadelním prostředí, proto se občas vzdaluji divadelnímu tématu a snažím se zorientovat v kontextu dějin a různých lidských společností.

První část:

Původ divadla

Máme-li se bavit o počátcích divadla z náboženských obřadů našich předků, musíme si na začátku přiznat, že všechno je jen teorie. Nejrozšířenější teorie je od antropologů z počátku dvacátého století. Podle nich vychází veškeré divadlo a performance z mýtů a rituálů. Divadlo, jak ho známe, určitě vzniklo dříve než v antickém Řecku. Bavíme se tedy o době dávno před zrodem první tragédie v Řecku a před prvním Aristotelovým pojednáním o divadle. Náboženské rituály musely být dlouholetou tradicí už před Homérem, i když třeba nebyly sepsány jako drama. V každé společnosti v historii se přirozeně objevovala touha po performanci, ať už složitější, či jednoduché. Společnost má vždy potřebu společenských akcí, zábav, nebo hledání smyslu bytí. Divadlo dnes vnímáme jako že prostě je, občas je ale dobré zamyslet se, proč že je. Protože o původu divadla můžeme jen teoretizovat, zkusím k tomu napsat mé zamyšlení vycházející z různých zdrojů:

Vědomí, moudrost a slovo

Záhadou je zrod lidského vědomí. To, že jsme obdařeni moudrostí je vůbec první základ divadla. Proč jsme ale obdařeni moudrostí? A proč jsme jediní živočichové, u kterých se tak stalo? Yuval Noah Harari¹ píše v knize Homo sapiens o prvních lidech před dvěma a půl miliony let, kdy na planetě existoval i jiný druh homo, než je homo sapiens, tedy člověk moudrý. Existovali neandrtálci (homo neanderthalensis), existovali trpasličí lidi (homo floresiensis), kteří žili na území dnešní Indonésie, dorůstali maximálně do jednoho metru a údajně vážili kolem dvaceti pěti kilogramů. Byli ovšem schopní ulovit mamuta nebo se ubránit dravým šelmám. Vědci postupem času objevili spoustu dalších druhů homo. Někteří byli lovci, jiní byli mírumilovní sběrači rostlin, někteří se rozběhli po světě, jiní zůstávali na místě. Určitě nebyli na vrcholu potravního řetězce, ale ani na konci. Jenže nikdo z nich se nebyl schopný ubránit druhu homo sapiens. Dokonce ani neandrtálci obdařeni mnohem větší svalovinou nedokázali čelit slabším lidem. Lidé rodu homo sapiens totiž v určité chvíli začali spolupracovat. Dokázali přemýšlet a dokázali žít ve velké společnosti. Homo sapiens totiž měl největší mozkovnu ze všech svých příbuzných druhů a dokázal o boji, lovu a cestování přemýšlet.

¹ HARARI, Yuval N. Sapiens: stručné dějiny lidstva. V nakladatelství Leda vydání třetí. Přeložil Anna PILÁTOVÁ. Voznice: Leda, 2018. ISBN 978-80-7335-628-6.

Harari píše, že krom jiných aspektů ke zvětšení mozkovny přispěla tepelná úprava jídla. Když homo sapiens objevil oheň, údajně záměrně vypaloval celé lesy, a pak sbíral uhořelou a opečenou zvěřinu. Tito lidé se naučili potravu připravit k lepší chuti, rozložit teplem živiny a z pěti hodin vyčerpávajícího trávení byla najednou hodina jedna. A když nemusí jít spousta krve do střev, může jít krev do mozku. Kromě vaření se oheň používal jako zbraň vůči vlkům, dělal v noci světlo a zahříval ruce. Oheň byl pravděpodobně prvním krokem, kterým jsme se vzdálili od zvířat. Používání nástrojů se ani tak nedá považovat za posun. I opice umí používat nástroje. Homo sapiens dokázal ovládnout ten magický živel oheň. Spousta zvířat dokáže využívat přírodní jevy. Pták využívá vítr, ryba proud vody, ale nikdo z nich je neovládá. Zatím to ani nepotřebují.

Společnost

Proč o tom všem píšu? Jak souvisí neandrtálci, homo sapiens a oheň s divadlem? Je to právě ten rozdíl, ke kterému došlo – homo sapiens díky své veliké mozkovně získal fantazii. A jeho fantazie umožňuje spojení velkých společností. Zvířata si umí dát v přírodě najevo: „Pozor, nebezpečí. Přichází dravec.“ Když vejdemo do lesa, celý les o nás ví a jen těžko potkáme divokou zvěř, protože se nám raději vyhne. Fantazie nás ale posouvá dál než oznámit parťákovi stávající nebezpečí. Fantazie nám umožňuje vyprávět o nebezpečí, které se odehrálo včera večer. Můžeme si představit, že když vyšlo slunce, u řeky deset kilometrů od nás prošel lev. Fantazie nám dává možnost přemýšlet o věcech, které už nejsou, které budou nebo které nikdy neexistovaly a existovat nebudou. Díky fantazii si můžeme vyprávět a vytvářet fiktivní příběhy před zraky diváků.

V přírodě pohromadě žije 20–50 šimpanzů. Všichni ví, kdo je alfa samec, přirozeně si poskládají společenské postavení a nepotřebují k tomu slova ani jména. Takto přirozený výběr podle sociologického průzkumu ve skupině lidí je možný jen do 150 osob. V takové skupině nejsou nutné formální předpisy nebo tituly. Víc lidí už pro nás není tak důležitých a nevytvoříme si s nimi opravdový vztah. Můžou takto fungovat rodiny, může tak fungovat třída ve škole nebo dokonce i víc tříd. Každý nějak vycítí své místo a ví, kým je, co si může dovolit. Cítíme, kdo ve skupině rozhodne o odchodu do hospody nebo kam se jde na oběd. Naše společnost a spousta jiných společností v historii ale byly početnější, a také fungovaly spolu. Jak dokázali lidi překročit tento práh sto padesáti lidí? Lidi dokázali založit města, později vznikly státy, později celé říše. Jediné, co nám to umožnilo, byla představitivost. Díky

představivosti můžeme mít společné mýty, víru v Boha, víru ve stát nebo třeba víru ve firmu. A můžou tak spolu fungovat lidi, kteří se vůbec neznají.

V prvních kmenech věřili lidé v nadpřirozené síly. Postupně se začaly rozšiřovat mýty o bozích a o velkých vládcích, kteří spojí celý svět. Katolíci věřili v Ježíše, který si na sebe vzal všechny hříchy a spasil tak lidstvo. Díky tomu si můžou katolíci velmi snadno rozumět, aniž by se znali. Například firma Google má jistě nespočet zaměstnanců a všichni věří ve společný cíl. Taková spolupráce je možná jen díky fantazii, díky slovu a díky mýtům. Firma Google, naše republika i Bůh jako takový, jsou jen mýty, kterým věříme. Reálně neexistují. Firma Google je právnická osoba, se kterou se dá soudit, můžeme ji zažalovat a může nás u soudu dokonce porazit. Ale kdyby zmizela ze světa veškerá řeč, zmizel by i každý mýtus, protože bychom se na nich nemohli domluvit a nemohli bychom si o nich vyprávět. A tím nezpochybňuji existenci mýtů ani existenci Boha. Vše existuje od chvíle, kdy jsme to vyslovili a uvěřili tomu. Možná proto se na začátku Bible píše: „Na počátku bylo slovo, a to slovo bylo u Boha, a to slovo bylo Bůh.“ Díky slovu vznikl Bůh a slovo vzniklo díky Bohu. Celá naše civilizace vznikla na základě slova. Díky slovu mohly vzniknout fiktivní příběhy, které si navzájem vyprávíme, které vyprávíme v divadle a které mají ohromnou moc. Postupem času se spleť všech možných příběhů vytvořila virtuální realita (nemyslím tím internet), na kterou všichni přistupujeme a žijeme ji. Každá právnická osoba, firma nebo osoba s ručením omezeným nejen existuje, ale má obrovskou moc. Může přežít několik generací a jen díky příběhům bude stále mladá, jako Bůh. Může se po několik generací soudit s jednou rodinou a jednou třeba vyhrát soud. Říká se tomu společenská konstrukce a v této společenské konstrukci vzniká divadlo, které tvoří příběhy a fikce, tudíž další společenské konstrukce. Umění je zrcadlem těchto fiktivních spleťostí.

Nejsou to ovšem lži. Lež by bylo fabulování o realitě. Lež by byla, že je poblíž nepřítel, i když tady není. Viděl jsem dokument o surikatách, které varoval o přicházejícím nebezpečí papoušek. Surikaty nechaly veškerou potravu a utekly se schovat. Dvakrát jim papoušek pomohl. Potřetí papoušek zahlásil nebezpečí falešně a potravu, kterou tam surikaty nechaly, si odnesl. To je vychytralá lež, díky které si papoušek získal potravu, ale nemá to nic společného s fantazií. Fantazie totiž může vycházet z reality, ale nepopírá ji to. Je to něco mezi nebem a zemí. Mýty jsou něco, co nám pomáhá přežít. Přirozeně se ženeme za lepším a přirozeně jsme byli obdařeni

většími mozkovnami. Potřebujeme si všechno vysvětlit a fantazie nám to umožňuje. Napadá mě k tomu příklad, jak vnímají jablko poznání katolíci a jak protestanti. Zjednodušeně: katolíci jsou toho názoru, že Eva zhřešila, Bůh Adama a Evu vyhnal za trest z ráje a dodnes si neseme tento hřích. Protestanti vnímají též jablko poznání jako první hřích, ale také je to počátek vědy a poznávat svět je teď naším úkolem. A opět jsme jen u smyšlených příběhů, které nám pomáhají dobrat se k jádru věci. Stejně jako celé divadlo, které je smyšleným zrcadlem smyšleného společenského konstruktů.

Vznik a potřeba performance

Vůbec první náboženství bylo podle Edwarda B. Tylora náboženství animistické. Duše je nesmrtelná a samostatná. Víra v duši se pravděpodobně vyvinula z dualismu lidských zkušeností – realita a spánek. Člověk si potřeboval vysvětlit rozdíl mezi mrtvým a živým tělem, mezi lidmi ve snu a těmi živými. Výsledkem je animistická víra v lidskou duši, která stojí mimo reálný svět. Víra v duchovní bytosti vede později k polyteismu, dualismu a monoteismu. O tom ale až později.

Člověk se svou fantazií začal přisuzovat význam dešti, bouřkám, větru, přírodním jevům i svému chování. Vysvětlit si všechny opakující se přírodní jevy šlo jen jedinou cestou – dát jim duchovní význam. Možná to byl druhý krok, kterým jsme se oddělili od zvířat – začali jsme o všem, co se děje, pochybovat a vzápětí všem dějům přisuzovat vyšší smysly a magickou moc. Snaha přiblížit se duchům a ovládnout je, lépe řečeno získat si jejich přízeň, byla naprosto přirozená. Každý chtěl žít kvalitně a magie by mohla úroveň života zas o něco zlepšit. Člověk už měl čas na fantazii a mozkovna byla dostačující pro barvitou představu o bozích, kteří dávají věcem a dějům jasný řád. Dochovaly se jeskynní malby z dob před 20 000 – 30 000 lety.² Pomocí jeskynních maleb se člověk s člověkem mohli dobrat společné představě. Pomocí náboženských rituálů a hraní si na bohy se mohl člověk dostat blíž k onomu záhadnému světu duchů. Díky malbám a bohoslužbám se představa pro všechny zúčastněné stávala reálnější. Lidi věřili společně a společná víra je utvrzovala v existenci bohů. A to jim dávalo smysl života. Díky své víře mohli přežít i v nejhorších časech. Díky socializaci a hromadnému smýšlení získali ohromnou sílu.

Rituály se mohly pořádat k zahnání, nebo naopak přivolání, deště. Umělci byli, podle dochovaných jeskynních maleb, inspirováni zvířaty. Veškeré umění a náboženství se točilo kolem přírody, protože zatím nebyla vyspělá civilizace a přírodní jevy měly veliký dopad na kvalitu života. Problémy byly jednoduché – buď zaprší, bude úroda a člověk přežije, nebo nezaprší, úroda nebude a člověk umře. Není důležité, jestli rituálem déšť opravdu zahnali nebo přivolali. Důležité je, že věřili ve svou neporazitelnost. Napodobením bohů se dotkli něčeho, co je ujistilo v těžké době a měli důvod žít. A tady už se člověk dopouštěl prvních náznaků divadla. Pravděpodobně během náboženských rituálů „skoro herec“ měl na hlavě zvířecí masku a znázorňoval boha. Ve skupině se tancem a hudbou dostávali do transů,

² HARARI, Yuval N. Sapiens: stručné dějiny lidstva. V nakladatelství Leda vydání třetí. Přeložil Anna PILÁTOVÁ. Voznice: Leda, 2018. ISBN 978-80-7335-628-6.

kde mohli spatřit jiné světy. V transu se zbavili racionálního přemýšlení a nahlédli do nitra sebe. Dnes se to nazývá lucidní snění – spíme, ale mozek je stále aktivní. Mozek vytváří iracionální představy. V lucidním snění sen dokážeme někdy i ovládat.



Obrázek 1: Jeskynní malby v Chauvet-Pont-d'Arc. Malby jsou 20 000 – 30 000 let staré.³

Rituální tanec pravděpodobně pochází už z paleolitu. Tehdejší tanec můžeme rozdělit na tanec šamanský a tanec komunitní. Z těchto tanců postupně vznikl tanec náboženský. Je možné, že všechny tance mají prapůvod ve snaze zaujmout potenciálního partnera, jako je tomu u šimpanzů nebo různých ptáků. Tady ale tance nabývají většího smyslu a početnější účasti. Tanec šamanský se vyskytuje ve všech společnostech vyznávajících šamanismus. Většinou je doprovázený rytmem a zpěvem. Slouží jako modlitba stejně jako bohoslužba v kostele. Může sloužit ke zjištění různých informací nebo k léčení člena komunity. Šamanský tanec v Evropě zanikl úplně. Dnes přežívá určitě u Indiánů v Americe nebo u Saamů v Laponsku. Tanec komunitní měl též většinou hlubší význam, než je společenská událost. Většinou se jednalo o něco obřadního. Dochovaly se malby nejen z lovu, ale i z právě rituálních obřadů. Dodnes tyto tance přežívají u některých kmenů v Africe, Jižní Americe nebo Asii. Tanec je rytmický a může být prosbou pro lepší úrodu nebo zaháním zlých duchů.

³ Obrázek 1: <https://magazin.travelportal.cz/2015/04/14/replika-jeskyne-chauvet/>



5 *Obrázek 2: Přibližná podoba rituálních tanců v Paleolit.*



4

Obrázek 3: „Rohatý bůh“. Překreslil z jeskyně v jihozápadní Francie Henri Breuil.

Pomocí rituálů, různých příběhů o bozích a díky dokonalým kresbám s nadpřirozenými tvory se stávala představa realitou. Z čeho se ale ty představy o konkrétních bozích zrodily? Z čeho čerpali první malíři, kteří je vytvořili? Podle představy Tita Lucireta Cara⁶ poprvé předstoupili zjevy bohů před lidské duše ve snu. Ve snu tyto bytosti malíř zřel a později zakreslil. Titus Lucretius Caro určitě nechtěl říct, že umělec čerpá pouze ze snu. Některý umělec může čerpat ze snu, jiný může čerpat z reality. Někdo žije ve snu a snaží se ho co nejvíce složit do reality, druhý sleduje realitu a snaží se ji co nejvíce rozložit do snu. Každý umělec ovšem věří na něco víc než na skutečnost bytí. A každé umění z něčeho mezi nebem a zemí vychází. A jestli umělec vychází technicky z ireality nebo pudově z reality, vždycky se potkávají mezi tím.

Primitivní kmeny měly potřebu dělat různé rituály, některé z nich přetrvávají dodnes. Lidé potřebovali nějak pracovat se svými emocemi. Když někdo umřel, potřebovali se rozloučit a uspořádat pohřeb. Nezbyvalo jim nic jiného než věřit ve smysl všech nepříjemných dějů. Museli najít cestu, jak se s nimi smířit. Veřejně se chodilo tancovat kolem ohně, vznikaly první veřejné politické debaty v osadách či městech, kde člověk mohl přihlížet nebo být dokonce součástí. A člověk se zase stával o něco víc člověkem rozumným. Jak píše Oscar G. Brockett⁷ v knize Dějiny divadla, samozřejmě existují i jiné teorie o vzniku divadla. Jedna z teorií je, že divadlo vzniklo z vyprávění příběhů. I když člověk vypráví krátký příběh třeba o svém kamarádovi, má často potřebu někoho napodobit – to už je základ herectví. Další teorie je, že fantazie lidí je tak velká, že se potřebují uspokojit vytvořeným ideálním světem, aby zapomněli na tíživou realitu. Fantazie či fikce nám umožňuje uvědomit si

⁴ Obrázek 3: <http://wicca.cz/rohaty-buh/>

⁵ Obrázek 2: <https://www.archeologienadosah.cz/clanky/tanec-v-rytmu-praveku>

⁶ <https://plato.stanford.edu/entries/lucretius/>

⁷ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

své strachy a konfrontovat se s nimi s nadhledem, to mohlo být dalším důvodem pro vznik divadla. Ale myslím si, že ani jedna teorie druhou teorií nevyvrací, jen se navzájem doplňují. Vyprávění příběhů je součástí náboženských rituálů a náboženský rituál vychází z potřeby vysvětlit si tíživou realitu pomocí mystiky.

Další teorie se týká vzniku umění, nejen divadla, a též není daleko od pravdy. Je to lidská snaha rozdělit věci na dobré a zlé. Nietzsche píše v knize *Zrození tragédie*⁸, že vznik umění je vázán na dvojici živlů apollinského a dionýského. Tato dvě jména samozřejmě vznikla až v řeckém náboženství, ale opět na základě předchozího vnímání světa. Tragédie podle Nietzscheho obsahuje jak umění apollinské (dialog), tak umění dionýské (hudba). Apollinské umění přináší sdělení pomocí rozumu. Dešifrováním symbolů se dostáváme k jádru věci. A dionýské umění je naopak přímý pocit mimo realitu – tanec, hudba, opojení. Kombinaci těchto dvou odlišných přístupů se říká dichotomie – rozdělení jednoho celku do dvou navzájem se nepřekrývajících částí. Právě dichotomie je základem pro bohatou mytologii, pro tvorbu dramát a pohádek. Rozdělení na dobro a zlo (Zeus vs. Hádes), rozdělení na černou a bílou bylo od počátku přirozeným zjednodušováním nepopsatelných problémů. Nietzsche dichotomii přirovnává k růstu a rozmnožování lidstva za neustálého zápasu, který závisí na duplicitě pohlaví. Oba pudy postupují vedle sebe, ani jeden není dobrý sám a nikdy nemůžeme najít rovnováhu mezi nimi. Je mezi nimi velké napětí, dráždí se navzájem jako muž a žena a pomocí helénského zázraku se rodí další umění. Pomocí těchto protipólů už od počátku hledáme střed, a to je na tom nejzábavnější, že ho nikdy nenajdeme.

Polyteistické náboženství (vyznávání několika bohů) bylo předchůdcem náboženství monoteismu (vyznávání jediného boha). Ovšem nevznikl jen monoteismus, ale i dualistické náboženství – uznává boj dvou protichůdných sil, dobra a zla. Dualismus je velmi srozumitelný, na rozdíl od monoteismu, který věří jen v jednoho boha a těžko teologové vysvětlují, odkud se tedy bere veškeré zlo. Přibližně v době 1500–1000 př. n. l. působil někde v Asii prorok Zarathuštra. Jeho učení se předávalo po tisíc let z generace na generaci a vzniklo z toho dualistické náboženství – zoroastrismus. Svět je bojištěm mezi dobrým bohem Ahrou Mazdou a zlým bohem Angrou Mainju. Lidé by se měli snažit dobrému bohovi pomáhat. Zoroastrismus byl významným náboženstvím přibližně 500 př. n. l. v Perské říši a byl

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Vyd. 4., Ve Vyšehradu 2. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Vyšehrad, 2014. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7429-434-1.

dokonce oficiálním náboženstvím Sásánovské perské říše (224-651 n. l.). Výrazně ovlivnil pozdější náboženství jako třeba manicheismus, který se rozšířil od Číny až po Afriku. Manicheistické náboženství mělo dokonce nemalou šanci vyhrát v Římě nad křesťanstvím. I když vyhrálo nad manicheismem křesťanství, dualismus ze světa nezmizel. Dokonce velmi ovlivnil i monoteistická náboženství jako křesťanské, židovské nebo islámské. Podobný boj by se měl odehrávat i uvnitř umělce. Neustálý boj protipólů – dobra a zla, nutí umělce k tvorbě. Herec, který najde protipóly v postavě a dokáže je použít k tvorbě, má šanci být autentickým hercem. Boj dvou protipólů, když se nemůžeme ani k jednomu přiklonit, vytváří totiž dramatickou situaci. Ani jedno řešení není dobré, ale situace se řešit musí.

Náboženský rituál, nebo divadlo?

Někdo by si mohl říct, že je bláznivé přirovnávat divadlo k náboženským rituálům. Samozřejmě to ani já nepovažuji za jedno a to samé. Snažím se jen posoudit, co divadlo vlastně je. A k tomu, mám pocit, potřebuji znát základy divadla. Nikdo z nás nechodí do divadla hledat Boha. Ovšem dalo by se přirovnat divadlo k náboženství, protože se snaží popsat nepopsatelné pomocí symbolů. Krom toho je umění to, co nám už po léta nastavuje morální hodnoty. A po staletí šlo umění ruku v ruce s náboženstvím, dokud se neobjevila trojice Darwin, Freud a Nietzsche, kteří zpochybnili existenci Boha a vynalezli nový příběh, ve který věříme – genetika, emoce, vědomí a nevědomí, osobnost, což je základem pro další krok v performanci. A dalo by se říct, že to stále jde ruku v ruce s vírou. Od Freuda a jeho psychoanalýzy věříme v jedinečnou osobnost na místo ducha svatého. To jsou první základy pro Stanislavského a Čechova, kteří herce deklamujícího text přetvořili v samostatného umělce, který tvoří postavu sám za sebe. Proto tedy tak dlouho píšou o pravěku a o rozumu homo sapiens. Fascinuje mě, že jsme výplod přírody, který sám sebe začal zpochybňovat, který za vším hledá vysvětlení a který si dokázal vytvořit milióny složitých ireálných světů. Máme jen jednu hranici, a tou jsou fyzikální zákony. Naše fantazie může sahát mnohem dál, než jsou zákony fyziky. Divadlo je naprosto přirozená reakce na hlavu zaplněnou nepopsatelnými představami. Představa vytváří divadlo a divadlo naopak podporuje představivost a dává jí další a další možnosti.

Během pandemie Covid-19 jsem si rozmyslel spoustu věcí. Nikdo mi samozřejmě neodepřel fantazii. Naopak jsem četl mnohem víc knížek, sledoval jsem seriály a žil jsem většinu času mimo realitu. Určitě to taky není zdravé, ale potřeboval jsem uniknout. Zjištěním pro mě bylo, že fantazie a cizí příběhy nestačí. Potřebuji se socializovat, protože jediné socializace mi potvrzuje mou existenci. Když si budu jen lítat ve fantasy příbězích a nebudu mít pevnou realitu, mohl bych to s fantazií přehnat. Bylo pro mě důležité být mezi lidmi, což mi potvrzovalo originalitu divadla či koncertů ve srovnání s ostatními uměleckými projevy. Nějakou dobu jsme byli zavření doma, pak bylo povolené aspoň zkoušet. Začali jsme zkoušet, abychom stihli dodělat všechny čtyři absolventské inscenace. Jenže jaký to má smysl? Tehdy jsem už rok nestál před diváky a naprosto jsem postrádal motivaci pro vytváření fiktivních příběhů, když je stejně nikdy nepředám. To mě přivedlo k uvažování nad smyslem divadla. A to mě přesvědčilo o tom, že divadlo chci dělat, pokud se bude hrát. Tato

práce se jmenuje Psychologické předpoklady herce. Není to o fyzické zdatnosti, není to o schopnosti se projevit a správně artikulovat. Je to o motivaci a chuti předávat příběhy. Samozřejmě, že nestačí mít nějakou motivaci nebo chuť předat příběh. U spousty lidí může být tahle touha spojená jen s přáním se zviditelnit, a taková potřeba nestačí. Herec by měl přicházet na scénu s jakýmsi pocitem, že chce předat příběh, třeba cizí. Herec musí mít představivost a vystoupit před lidmi jako někdo jiný se světem kolem sebe vytvořeným ve vlastní hlavě. Jeho představa o fiktivní situaci mezi dvěma postavami musí být o mnoho silnější než reálná situace, že herec stojí na jevišti před zraky diváků, kteří si koupili lístek a chtějí být pobaveni. To je psychologický předpoklad, který, se nebojím říct, mám. Toužím předat jakousi energii divákům, kteří přišli z kanceláře a nezabývají se celé dny emocemi jako my v divadle. Ale abych něco zkoušel, přesně takovou motivaci, jako je předání fiktivního světa, potřebuji. Když je zakázáno hrát, připadám si jako šaman, který vykuřuje teepee sám pro sebe, dělá rituální tance, ale nikdy se nikdo nepřijde obohatit a nikdo to s ním nesdílí.

Dnes, když píšu tuto práci, se děje kulturních akcí opět mnoho a jsou velmi různorodé. A tím, že společenské téma není jednotné, je každá akce o něčem jiném. Je to tak správně, jen se v tom těžko hledá správnost umění. Člověk má tendenci dělit na dobré a špatné. Každý chce nějakým způsobem soudit dřív, než se usadí do hlediště, protože krom toho, že jsme sekularizovaná společnost, žijeme zároveň v době kapitalismu. Kulturní akci nebo náboženský obřad si kupujeme a necháme umělce jednat za nás. V hledišti sedí divák s pocitem: Bavte mě! Herec je z toho nervózní a jen těžko probourává tuhle bariéru. Pravda je, že když bariéru probourá, stojí to za to. Je důležité si uvědomovat smysl divadla, abychom nedělali divadlo jen jako práci. Zubaři každý den řeší kazy v zubech. Může se snadno stát, že zapomene na svůj hlavní cíl: pomáhat lidem. Začne monotónně chodit do práce a vyndávat něco vrtačkou, co pak zalepí lepidlem. A herectví má za cíl lidi bavit, hledat důvody existence a pochopit hru emocí. Herectví nemá ukazovat, co je správně, ale má nabízet náhled na pravdivě zahrané situace. Jediné, co bych dokázal považovat za správnost umění, je neustálá aktivita a flexibilita. Herec by nikdy neměl být monotónní. Herec by měl na jevišti vibrovat emocemi. Jinak ochuzuje diváka o pravdivý zážitek.

Divadlo, které nabídne silný emoční zážitek nebo náramnou zábavu, je dobré divadlo. Existují různé metody, jak dosáhnout pravdivosti nebo zábavy na jevišti. Můžeme použít tzv. „zcizovák“, kdy herec vystoupí z role, aby se na chvíli ukázal jako normální člověk. Dá se tak dostat spíš k jádru věci, protože divák je najednou herci blíž. Herec na něj nic nehraje, prostě stojí na jevišti. Dá se pomocí zkoušení a hledání postavy najít pravdivost na jevišti. Když je to opravdu prožité, a ne falešně hrané, diváci mají možnost reálně cítit emoce. Můžeme pomocí rychlých střihů a přesně fázovaných reakcí docílit vtipnosti a můžeme být zábavní. Ale jsou to jen málo platné metody, pokud je herec na jevišti jen plní. Herectví by se mělo vnímat jako poslání. Herectví je totiž jediné ztělesnění fiktivního světa. Jediný přechod mezi realitou a fikcí. Spisovatel přibližuje neexistující světy pomocí písmen, stejně jako malíř jen přibližuje fikci pomocí barev. Malíř ani spisovatel nevytváří fikci zhotovenou. Čtenář si vytváří představu sám na základě černých symbolů na bílém papíře. Zatímco herec přináší fiktivní představu ať už někoho jiného nebo svou na jevišti mezi lidmi, teď a tady.

Antika

Divadlo tedy vzniklo z potřeby se bavit. Společnost potřebuje příběhy. Potřebuje si někde ulevit. Potřebuje zrcadlo dnešní doby, díky kterému si může uvědomit, co sám ve společnosti znamená. Když se z primitivních kmenů vytvořila první civilizace, vznikly první společenské události. Netrvalo dlouho a dramatik dal náboženským rituálům jasný směr a smysl, který se dodnes dochoval a který chápeme jako divadlo. Divadlo, které vypráví příběh. Divadlo, které vytváří situace před zraky diváků. Antické drama je první záznam o divadle, který se nám dochoval. Ovšem takové divadlo se zrodilo až z potřeby civilizovaného člověka – potřeby řešit něco složitějšího, než je déšť. V civilizaci je snadné přežít, ovšem je těžší být šťastný. Člověk už neřeší jen boj se zimou, přírodní jevy už ho neohrožují a jídla k přežití je dost. Člověk se dostal zase o krok dál a měl potřebu sdílet myšlenky a řešit všechny duševní problémy. Antický člověk chtěl vidět bohy. Potřeboval dionýsie, a to byl důvod ke zrodu divadla. Duševní pnutí v tak jistém a pohodlném světě bylo příčinou vzniku dramatu.

V antickém Řecku se mi zdá celá situace jednodušší než dnes. Samozřejmě se zdá situace v historii vždy jednodušší než situace dnešní. Umíme už situaci popsat: divadlo totiž v antice jasně vyprávělo příběhy o bozích. Společnost věřila v sílu člověka, v krásu člověka, ale i v bohy. Tehdy herec věděl, pro koho to dělá. První

dramata byly totiž příběhy psané o bozích. Není jisté, jak přesně tragédie vznikla. Jedno z vodítek by mohla být etymologie slova *tragédie*, protože původní význam tohoto slova jsou „kozlí písně“. Sbor pravděpodobně tančil kolem kozla, který byl na konci oslav obětován. Dithyramby byl hymnický žánr tančení a zpívání pro boha Dionýsa, pro boha vína a plodnosti. Dionýsův kult pochází pravděpodobně z blízkého východu a setkal se se značným odporem, protože jeho oslavy zahrnovaly sexuální orgie a často obětování jak zvířat, tak lidí. Přesto byly dionýsie přijaty v celém Řecku přibližně kolem 13. století př. K. a do 6. století př. K. se postupně vytratily. Podle Řecké mytologie je synem Diovým, tedy největšího řeckého boha. Uctívatelé Dionýsa se snažili posílit plodnost a zaručit návrat jara. Snažili se zajistit hojnou úrodu. Řekové uctívali každoročně Dionýsa, a právě v Athénách na konci 6. století př. K. přešli slavnosti poprvé v drama. Z dramatiků této doby známe Thespida, Choirilose, Pratinase a Frýnichose. Záznamy o šestém století naznačují, že se experimentovalo s žánry, ovšem žádné drama se nedochovalo.

Znalost antického dramatu je založena hlavně na trojici dramatiků, Aischylovi, Sofoklovi a Euripidovi. Bohužel se dochovaly jen hry těchto tří autorů, ač jich bylo v pátém století před Kristem mnohem víc. Ovšem u všech tří autorů se shodují základní rysy tragédie, které jsou základem dramatu až dodnes. Většina her se odehrává kontinuálně na jednom místě, smrt v ději se schovávala spíše za scénu. I když jsou výjimky zejména v dramatech Aischylových, který dokázal vyprávět i retrospektivně, nebo v dramatech Sofoklových, který zobrazoval smrt přímo na jevišti. Podle Brocketta⁹ všechna dramata vycházela z náboženských mýtů, ale s příběhem už si dramatici hráli různě. Každý příběh tedy používal řecké bohy, polobohy a lidi, ale dál pokračoval podle autora. Jediný dramatik, který si příběhy sám vymýšlel už od základu, byl údajně Aghatón na konci pátého století. Jeho dramata ale nejspíš nebyla oblíbená a žádná z jeho tragédií se nedochovala.

Dramatici většinou hráli ve svých hrách. Funkce se oddělily až počátkem pátého století, ale dramatici hráli ve svých tragédiích i nadále. Herci často hráli více postav nebo dokonce jednu postavu hrálo víc herců. Dávali pravděpodobně veliký důraz na hlasový projev herce. Herectví bylo spíše rétorické než realistické. Nesnažili se vytvořit postavu, ale dát důraz na náladu a emoci postavy. Herecký projev obsahoval řeč, recitativ a zpěv. Projev mohl být často podobný dnešním operním

⁹ BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

pěvcům, protože museli obsáhnout svým hlasem velký prostor. Mimiku vůbec nepoužívali, protože během představení měli masky a emoce byla čistě smutná, nebo čistě veselá. Gesta byla pravděpodobně jednoduchá a popisná, ale vždy něco vyjadřovala. Byl to jistě nejbližší projev, kterým se mohli s diváky na dionýsiích přiblížit něčemu mezi nebem a zemí. Byly to symboly, které přivedly diváky k přemýšlení nad emocemi. Symboly, které dohromady nenápadně nastavovaly morální hodnoty a sloužily jako zrcadlo společnosti. Pro takový úkol museli herci cvičit artikulaci, svůj hlas a pohyb, aby byl přednes co nejčitelnější. Protože dostatečně hlasitého projevu v obrovském amfiteátru mohl člověk dosáhnout buď přehnaným křičením nebo vycvičenou schopností mluvit nahlas s dostatečnou emocí v čistém projevu.

Dnešní umění a víra?

Dnes žijeme v sekularizované společnosti - každý věří v jiného boha a nemáme společnou představu o nadpřirozeném světě. Nebo existují ateisti, kteří vůbec nevěří v nadpřirozené síly. Jednu společnou víru vlastně máme – společenský konstrukt, o kterém jsem psal výše. Věříme v právnícké osoby, státní zřízení a v náš občanský průkaz. Ale nemáme společnou víru v samostojnou energii existující někde mezi námi a vesmírem. Těžko se v tomhle světě hledá rozdíl mezi dobrým a špatným uměním. Všechno je dovoleno. Všechno je dobře a všechno může být i špatně. Jsem si jist že i v tomhle světě performance dává smysl, protože je to od pradávna něco naprosto přirozeného. Performancí se myslí například vyprávění příběhu naživo, nikoliv skrz televizní obrazovku. Jde o vytváření fiktivního světa v reálném prostoru, ne na zeleném plátně. A jaký je mezitím rozdíl? Právě kvůli tomu jsem se tak dlouho věnoval náboženským rituálům. Dnes v sekularizované společnosti sice nemáme jednotného boha, ale máme možnost se scházet na uměleckých akcích, které fungují téměř jako náboženský rituál. Dvě stě lidí má jednu společnou myšlenku, baví se například nad jednou situací nebo jsou vtáhnutí do příběhu fiktivních postav, tedy jakýchsi „bohů“, prožívajících fiktivní problémy podobné těm našim. Dalo by se tedy říct, že divák je během představení člověk věřící. Věřící v něco mezi nebem a zemí a napíná ho to natolik, že si nevzpomene na své starosti z práce. Dokonce často zapomene i na fyzické problémy. Schválně si někdy zkuste sednout na hodinu a půl do hlediště a sledovat zavřenou oponu. V divadle jistě bude zajímavá atmosféra, ale po půl hodině sezení začnou bolet záda, brnět nohy a podobně. Zaměstnání mozku a emocí fiktivními příběhy nás těchto problémů zbaví.

Samozřejmě i filmový příběh odtáhne divákovu pozornost. Divák zapomene na své starosti a sleduje jen fiktivní svět v televizi. Jenže televize nesplňuje ten základní požadavek náboženského rituálu. I když to diváci nevnímají jako náboženský rituál, děje se něco nadpřirozeného. Publikum se spojí v jednu myšlenku a prožívá emoci společně. Fikce se vytváří teď a tady a není to jen vytvořený obrázek pomocí malých pixelů v televizi nebo šikových zářivek v promítačce. Je to simulace fiktivní reality. A taková realita se zakoření hlouběji v duši než příběh z obrazovky. V divadle je totiž reálná atmosféra a divák dýchá stejný vzduch, který dýchá herec vtělený do postavy. Jak už jsem psal výše, herec je člověk zhmotňující fiktivní svět. Divadlo k naší kultuře neoddělitelně patří.

Pomocí divadla, filmů, knihtisku, architektury, škol a dalších institucí, se udržuje společenský konstrukt neustále při vědomí. Kultura je duchem státu, který je bez kultury jen cár papíru. Tudíž divadlem přispíváme k udržení něčeho, s čím vlastně v hloubi duše sám nesouhlasím. Od přírody člověk není nastavený na život v tak velké společnosti. Někde ve mně je jakýsi odpor ke korporátům, odpor ke z pohodlnění v civilizovaném světě, který nabízí až moc výhod a ve kterém se každý z nás stává jen zbytečným spotřebitelem. Někde to ve mně je, ale taky vím, že už to nejde vrátit zpátky do doby před dvaceti tisíci lety, kdy jsme ještě byli lovci a sběrači plodů. Málokdo by se dokázal v divoké přírodě uživit. Už jsme se touhle cestou vydali a byla by hloupost se tomu bránit. Kultura je tedy prostředek, kterým se sociální konstrukt utváří a podporuje. Na druhou stranu je kultura velmi silná zbraň, kterou se dá státní zřízení či sociální konstrukt podkopávat. Pomocí umění můžeme upozornit davu na špatné smýšlení. Můžeme zrcadlit, co se ve společnosti děje a společnost si může před zrcadlem uvědomit, kde by se měla poupravit. Divadlo není jen duchem státu. Divadlo je i duchem lidu. Poukazuje na věci, které nelze pojmenovat, ale v každém z nás jsou. Dnes stojí náš společenský konstrukt na ekonomii, tak se umění snaží otevřít lidem duši v zahlceném světě byrokracií a penězi. Ve středověku stál společenský konstrukt na hierarchii a na víře v boha, a ti umělci, kteří se snažili lidem otevřít oči, byli od panovníků tvrdě trestáni. Panovníci věděli proč – divadlo se dá použít jako velmi silná zbraň. Divadlo je totiž výborný prostředek pro zjištění nálady ve společnosti. Stejně jako se dají v dialogickém jednání otevřít pocity jedince, i ve společnosti se pomocí divadla pojmenovává spousta nepopsatelných pocitů.

Točíme se?

Společnost celý středověk žila na placaté Zemi, které vládne jediný Bůh a má podřízené anděly či svaté. Stejně tak hierarchicky byla uspořádaná společnost. Císař měl pod sebou krále, král pod sebou měl poddané a šlechtu. Každý sloužil někomu a nikdo nežil sám pro sebe. Dokonce i král musel sloužit lidu, i když byl obsluhován. Naproti králi stál další politický pilíř a tím byla církev, která je hierarchicky uspořádaná až dodnes. Lidi věřili, že dosáhnou posmrtného života v nebi, když se budou chovat podle tehdejších společenských mravů. Také věřili, že Slunce obíhá kolem placaté Země. Když se ovšem roku 1493 vrátil Kryštof Kolumbus ze zaoceánských výprav, začaly pochybnosti. Najednou se objevil úplně nový svět. A když roku 1522 do Španělska doplul Juan Sebastiano Elcano, který vyplul západní cestou a vrátil se po půl roce z východu, začaly jisté pochybnosti o Zemi. Geocentrický názor, že Země je středem vesmíru a všechna vesmírná tělesa se otáčí kolem ní, popřel roku 1542 v díle *De Revolutionibus* Mikuláš Koperník. „Tato kniha, ačkoli byla především církevními autoritami považována přinejmenším dalších sto let za nepřijatelnou, přinesla základní obrat v chápání místa člověka v kosmu, neboť na rozdíl od ptolemaiovského systému odmítla přiznat Zemi nejvýznamnější místo v centru všehomíra.“¹⁰

Koperníkův spis *De Revolutionibus* katolická církev zařadila na seznam zakázaných knih. Známým stoupencem Koperníkovy teorie byl například Galileo Galilei, který byl za své názory odsouzen k domácímu vězení, kde byl držen až do smrti. Koperníkův výtisk byl v Evropě postupně povolován až v 19. století, když astrologové v Římě uznali, že Země „se přece točí.“, jak údajně přednesl Galilei před svou smrtí. Je zajímavé, že i dnes žije spousta stoupenců geocentrismu. A proč taky ne? Že Země je kulatá a pohybuje se vůči Slunci, je jen další teorie, na kterou dnes všichni přistupujeme. Před pěti sty lety byla představa o Zemi dvojrozměrná, dnes je trojrozměrná, třeba za 1000 let objeví nějaký astrolog i čtvrtý rozměr. Jsme totiž obětí sociálního konstruktů, který vytváří mocnější. Jsme civilizace postavená na mýtech a dřív lidi věřili v placatou Zemi stejně, jako my věříme v kulatou.

Koperníkův spis byl prvním odstartováním novověku a vědy, která předbíhala náboženství. Katolíků ubývalo a v Evropě vznikla protestantská církev, anglikánská církev a později evangelická církev. Podle Marxe právě z protestantismu vznikla touha jedince po úspěchu, z čehož později vznikl kapitalismus. Náboženské hodnoty

¹⁰ Mikuláš Koperník, https://cs.wikipedia.org/wiki/Mikul%C3%A1%C5%A1_Kopern%C3%ADk

totiž vědě bránily a velký posun přinesla až protestantská reforma. Změna sociálních poměrů napomohla spoustě vědeckým objevům. J. A. Komenský v knize *Obecná porada* popisuje čtyři pansofické světy, které stvořil Bůh (svět možnosti, svět archetypu, svět andělský a svět hmotný), přičemž ve světě hmotném je člověk spoluvůrce světa: „Člověk jakožto vrchol rozvoje přírody, je spoluvůrcem tří dalších pansofických světů: světa tvorby, světa morálního a světa duchovního“.¹¹ Člověk se stává svobodným jedincem, který není jen loutkou mocného Boha.

Alžbětinské divadlo

Pro pokračení v dějinách divadla jsem si vybral alžbětinské divadlo. Zavedení podpory hereckých souborů, nestabilita víry a vládní regulace divadla mi v tom přijdou nejzajímavější. Mohl bych samozřejmě popisovat zrod španělského divadla v 18. století, italské divadlo a komedii dell'arte, francouzské změny v divadle, později bych se mohl dostat k romantismu a realismu v Evropě. Ovšem nesnažím se práci popsat dějiny divadla, pouze hledám, co pro mě divadlo znamená a různá období používám jako prostředky. Proto tedy divadlo alžbětinské. Pokud divadlo vzniklo z náboženských rituálů a přisuzuji mu v této práci aspoň podobnou hodnotu, nejzábavnější na tom je, že ruku v ruce s náboženstvím nešlo. Některé hry v antice, ve středověku i v novověku byly vládou odsuzované jako nevhodné, nemravné a kacírské. Přesto se ale v zákoutích hrály, protože lidi je vyžadovali.

Divadla byla postavená většinou mimo centrum Londýna, kde byly špinavé uličky plné hospod a nevěstinců. Divadlo z náboženských rituálů vzniklo, ale jakmile náboženství přerostlo lidem přes hlavu, divadlo a umění dokázalo náboženství kritizovat. Divadlo funguje jako zrcadlo. A když zrcadlo urazí panovníka, panovník ho může nechat rozbít.

Shakespeare začínal jako herec mezi lety 1585–1592. Byl zaměstnaný u různých souborů, až se konečně roku 1599 usadil v divadle Globe (zeměkoule), kde zůstal po zbytek své kariéry. Připomínám, že za tvrzení, že Země je koule, byl Galileo Galilei roku 1633 v Římě odsouzen na doživotní domácí vězení. Je pravda, že královna Alžběta odporovala katolické církvi a nadvládě papeže Pia V. Dokonce podporovala vědce Giordana Bruna, který tvrdil, že ve vesmíru existují i jiné obývané planety než Země. Anglikánská církev přijímala Koperníkovu teorii a název Globe nebyl zas takové rebelství. Shakespeare se stal v divadle Globe dramatikem. Jeho

¹¹ KOMENSKÝ, Jan Amos. *Obecná porada o nápravě věcí lidských*. Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0225-4.

komedie a tragédie se dotýkaly všech společenských vrstev. V jeho hrách se často odehrával děj na několika místech po světě a v různých časových obdobích. V závěru se však většinou vyřeší jedna zápletka a jejím vlivem se vyřeší i zápletky ostatní. Jeho dramata jsou platná dodnes. Dokázal vytvořit fiktivní svět, který i dnes může zrcadlit společnost. V Shakespearových textech se objevují mýtické postavy, které by římská inkvizice rozhodně nepřijala. Ve hrách mají i panovníci a šlechtici chyby a Shakespeare tak zbrojí proti absolutní monarchii i proti církvi.

Divadelní soubory ale nebyly zcela svobodné. Pro divadlo existovala vládní regulace. Když Alžběta I. nastoupila na trůn, Anglie byla rozvrácená. Jindřich VIII. sice založil anglikánskou církev, ale nastavil tím absolutní monarchii, a ne každý s tím souhlasil. V Anglii byli separatisté a puritáni, kteří nebyli s reformací anglické církve spokojeni. Roku 1620 loď Mayflower převezla první skupinu nespokojených Angličanů přes oceán do Ameriky. Společnost byla různorodá, a tak anglická koruna dostala profesionální divadlo pod kontrolu, protože si byla vědoma síly divadelních her. Když Alžběta roku 1558 nastoupila na trůn, každý šlechtic si mohl vydržovat hereckou tlupu. Herec, který neměl svého šlechtického patrona, byl považován za zloděje a hrozily mu přísné tresty. Mnoho ilegálních souborů se ovšem při kočování prokazovalo falešnou legitimací. Takové soubory často hrály hry, které zhoršovaly náboženské spory. Jelikož každý šlechtic mohl dát hercům legitimaci, padělat si ji bylo snadné a Alžběta I. dala věcem jasný řád. Roku 1559 zakázala inscenace nepovolených her a zakázala psát dramata na náboženské či politické náměty. Ovšem regulace nestačily a herci se dostávali pod přísnější a přísnější dohled. Vydržovat herce si už směl jen baron a povolení hrát mohli dávat jen soudci, ovšem v případě kočování si museli herci obstarat povolení v každém městě zvlášť. Nárůst obyvatel Londýna vedl k vystavění kamenných divadel a v 70. letech už jich bylo v Londýně pět. Ovšem kritici divadla reagovali velmi agresivně: Škola zlořádu (Stephen Gosson) a Traktát proti kostkám, tanci, hrám a interludiím (John Northbrook) byly podle Brocketta¹² plné drsných slov o divadle jako o nástroji, „jehož užívá ďábel na podporu neřesti, aby odvrátil lidi od poctivé práce a jiných užitečných zájmů.“ Vytvořili stanoviska na radnicích, která stěžovala život divadelním souborům, ale nikdy se je nepodařilo úplně zavřít. Královnina tajná rada dokonce roku 1597 nařídila zbourat všechna divadla v Londýně, ovšem z nejasných důvodů nebylo toto nařízení splněno a roku

¹² BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

1599 vzniklo nové divadlo Globe. Po tudorovské Alžbětě I. nastoupili k vládě stuartovští panovníci, kteří byli vůči divadlu mnohem agresivnější. Za vlády Jakuba I. (1603-1623) směly hrát jen soubory s patentem, který mohl udělit jedině člen královské rodiny.

Člověk vznikl z přírody a dokáže sám o sobě a o přírodě pochybovat, dokáže se nad přírodu povyšovat. Divadlo vzniklo z náboženských rituálů, ale dokáže náboženství kritizovat. Divadlo dokáže držet stát pohromadě jako součást kultury, ale dokáže docílit i státního převratu. Divadlo je kromě kulturní hodnoty i rebelie. Správná inscenace by měla ukazovat na vlastnosti společnosti, které máme tendenci přehlížet. Hlavně by se mělo poukazovat na neduhy, o kterých se někdy mluvit nedá, protože na ně slova nestačí.

Alžbětínské divadlo není jediné období, kdy bylo divadlo zakázané. Stejně tak v antickém Řecku bylo divadlo na úrovni panovníkem podporované, a v postranních uličkách po cestě z komerčního amfiteátru bylo jistě plno komiků, kteří poukazovali na společenská tabu. Stejně tak totalitní režimy nějaké divadlo povolily a některé zakázaly a stejně tak křesťanství zakazovalo divadlo rozporující se s katolickou vírou. Divadelníci nejsou lidi, kteří by se nechali snadno zařadit do sociálního konstruktů. Umělec je člověk, který neustále pochybuje o světě. Umělec by měl vidět věci, které jsou lidem skryté a předávat je jakoukoli možnou formou. Umělec má být kultivovaně drzý, stejně jako byl W. Shakespeare. Velmi kultivovaná řeč a bohatý jazyk, který předává podvrtné myšlenky.

Bůh není

V katolické společnosti byla nepřijatelná i Darwinova evoluční teorie. Podle katolíků totiž člověka stvořil Bůh. Katolíci, až do postupné změny sociálních poměrů, celý život zasvěcovali Bohu, aby se odvděčili za svůj život a aby odčinili svůj hřích. Najednou tady existovala možná teorie, že jsme vznikli z opic. To by znamenalo, že nás nestvořil Bůh a že jsme jen evolučně vyspělá bakterie? A pár let na to přišel Sigmund Freud (1856-1939) se svou psychoanalýzou. Vymyslel terapii založenou na volných asociacích pacienta, na výkladu snů a léčení pomocí promluv. Kolem této terapie vytvořil teorii popisující člověka z hlediska psychologického, filozofického, i antropologického. Z hlediska antropologie popsal člověka jako jedince, který má vlastní city, vlastní emoce. Vytvořil schéma vědomí, nevědomí a id. Byl jedním z největších ateistů své doby. Monoteistické náboženství popisoval jako výtvar

obecného otce, který člověk potřebuje pro svůj klid. Náboženský ritus přirovnal k rituálům nutkavého neurotika ve spisu *Nutková jednání a náboženské úkony*.

Koperníkův spis, Darwinova teorie i teorie Freudova jsou dnes vnímané jako ty jediné správné a byla by hloupost o tom pochybovat. Ovšem chtěl bych připomenout, že geocentrismus byl taktéž vnímaný jako jediná správná teorie a byl to jen mýtus, úplně stejně jako mýty, na kterých stojí dnešní sociální konstrukt globalizovaného světa.

Uznání člověka jako jedince, který se sám rozhoduje, má emoce a ducha, dalo základy dnešnímu herectví. Do té doby herec nevytvářel postavu, protože byly jen různě zaškatalkované posty a hodnosti. Král nebyl nikým jiným než králem. Dnes může být prezident republiky i lyžařem, nebo tenistou. Z jasně zaškatalkovaných hodností vznikaly předurčené charaktery jako Pantalone v komedii dell'arte nebo Shakespearova postava Romea jako zamilovaného syna lorda Montegua. Postavy prožívaly stejné drama, jaké prožívají postavy dnes, ale postava je předem něčím charakterizována, má všechny myšlenky předepsané v textu. Herec hraje přesně to, co dramatik napsal. Říkáme tomu deklamace textu, která byla v jistých dobách nejlepším vyjádřením umělce, protože společenské hodnoty byly jinak postavené. Na změny společenských hodnot reaguje jak Freud, tak umění.

Stanislavskij, Čechov

Podle Jana Hyvnara veřejně napsal Konstantin Sergejevič Stanislavskij už roku 1906, že je „*nutná nějaká duchovní příprava před započítím herecké tvorby, a to i před každou reprízou. Je nutné před hraním vstoupit do duchovní atmosféry, v níž se uskuteční tvůrčí tajemství.*“¹³ Onu duchovní atmosféru jsem všude výše nazýval fikcí, kterou se snažíme divákům přiblížit. Není to tak, že by Stanislavskij onen duchovní svět objevil, fikce existovala už od zrodu lidského vědomí a naší fantazie. Stanislavskij objevil novou metodu, jak umělec může předat svou představu divákům. Ona nová metoda se zakládala na změnách společnosti, sekularizaci náboženství, rozvoji vědy, a hlavně na objevech v psychologii. Stanislavskij hledal lidskou přirozenost a originalitu postavy. Dnes se nám tento přístup zdá naprosto základní. Každý si pod pojmem herectví představí tvoření fiktivní postavy, která je založená na psychologických základech a zdá se nám tím reálná. Do vytvořených postav se

¹³ HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

spousta lidí dokonce zamiluje a zdají se nám o nich sny. Vždycky tomu tak bylo, že fiktivní postava byla zidealizovaná a snadno někdo propadl okouzlení, dokonce i v knize nebo jen ve vyprávěném příběhu. Ovšem tyto postavy ještě nebyly spojovány s hercem, jak je tomu dnes. Dnes je snadné zamilovat se do Hermiony v Harry Potterovi a Emma Watson je od této postavy neodmyslitelná. Stanislavskij pro tento revoluční, v té době experimentální, druh tvorby hledal podněty v moderní psychologii nebo například v józe, která byla v té době v Rusku velmi moderní. A jóga pro mnohé slouží nejen jako sport, ale hlavně jako propojení těla s duchem. Nejbližší český překlad slova „jóga“ je „spojení se svým individuálním já“, což do individualistického vnímání společnosti, následně i moderního herectví, skvěle zapadá. První zmínka o józe je v posvátné knize Hinduismu Bhagavadgíta (200 př. n. l.).

Stanislavskij se pouštěl do naprosto nového experimentu, vydával se do neznáma. Po svých hercích chtěl aktivní práci na postavách a od některých sklídl značný odpor. Pro práci v novém typu divadla ještě neexistoval správný slovník a bylo těžké svým kolegům vysvětlit, kam směřovat dál. Stanislavskij byl ovšem tvrdší nadšený a neustoupil ze svého vysněného cíle, vnuknout herectví oduševnělost, až božství. Jeho nadšení našťastí sdíleli aspoň někteří mladí herci a r. 1911 s Leopoldem Suleržickým a Jevgenijem Vachtangovem začínají poprvé uplatňovat první verze herecké metody v Prvním studiu MCHAT v pedagogické praxi.

Ruská společnost v té době byla velmi nestálá. Byla to doba velké politické krize, která později skončila revolucí a nastolením komunismu v totalitním expandujícím státu. Přijímali tradice, ideje a hodnoty z východu i ze západu, umění bylo orientálně ovlivněno a nikdo nevěděl, stejně jako dnes, v co věřit a jak si najít vlastní klid. Důsledky hledání Boha a smyslu bytí se projevíly ve veškerém umění a Stanislavskij přirovnává divadlo k chrámu, který v té době lidi potřebují: *„Konečně lidi začínají chápat, že se po úpadku náboženství musí umění a divadlo povýšit na chrám, neboť náboženství i umění očišťují duši lidstva... Ať se tedy objeví herci-kněží, herci-sluhové svátosti s čistými záměry, s velkými myšlenkami a důstojnými city. Pak samo sebou vznikne i umění...“* Byly to utopické myšlenky, které ovšem nejsou tak daleko od pravdy a posunuly následující vývoj divadla a umění zas o něco dál. Divadlo může být náhražkou chrámu a náboženství, ovšem ne jedinou, a proto se nedá obecně tvrdit, že je divadlo chrámem moderní společnosti. Divadlo je možná jen malou kapličkou pro málo praktikujících diváků.

Základem Stanislavského metody je prožívání. Herec by měl během zkoušení nastudovat emoce postavy, které si uloží do svalové paměti a později je před divákem prožívá. Herec tedy nevytváří jen postavu na pohled z venku, ale obdařuje postavu i vnitřním duchovním životem. Postava by se měla aktivně vytvářet na zkouškách, ale i každá repríza musí být novým uměleckým aktem a prožitím. První podmínkou pro tuto tvorbu bylo odstranění banálních hereckých návodů, používání osvědčených typů a tradičních příruček k řemeslnému vytvoření postavy. Herec už nevytváří smutek tím, že ukáže smutný obličej, nebo radost tím, že se lacině usměje. Toto jednoduché zobrazení pocitů postav je jen divadlo. Divadlo by ale podle Stanislavského mělo být živoucí a plné ducha, ne všední napodobování smutných a veselých emocí. Organické tvoření postavy souvisí s hlubinnou psychologíí a tehdy novou koncepcí člověka. V tom samém roce, kdy byl založený MCHAT, Stanislavskij zrovna četl román Vzkříšení, kde Tolstoj popisuje člověka: „*Jednou z nejběžnějších a nejrozšířenějších pověr je, že každý člověk má své určité vlastnosti, že je dobrý, zlý, chytrý, hloupý, energický, apatický atd. Avšak lidé nejsou takoví...*“¹⁴ Člověk je totiž prostoupen všemi těmito emocemi a žádná z nich nikoho necharakterizuje. Je chyba zobrazovat tak banálně vytvořené postavy na jevišti, když ve skutečnosti jsou lidi mnohem pestřejší. Ve své knize Sobranije sočiněnij Stanislavskij napsal: „*Indičtí jogíni, kteří už dosáhli zázraku v podvědomí a nadvědomí, nám poskytují v této oblasti mnoho praktických rad. Oni také přistupují k nevědomému pomocí vědomé přípravy; jdou od těla k duši, od reality k irealitě, od naturalismu k abstrakci. My umělci musíme učinit totéž. Veškerá práce na sobě a na roli musí směřovat k tomu, abychom si připravili půdu pro živou, organickou a přirozenou emoci, pro tvůrčí inspiraci, jež dřímá v oblasti nadvědomí. Proto o těchto oblastech můžeme mluvit až tehdy, kdy herec ovládne svou techniku a přestane se při tvorbě spoléhat na Apolla, na náhodnou a vyšší inspiraci...*“¹⁵

Jedním z žáků Stanislavského byl Michail Čechov (1891-1955). Byl jeden ze zakládajících členů Prvního studia v MCHATu a na jeho herecké výkony vzpomíná Karel Čapek, který viděl MCHAT na zájezdu v Praze. Takové herecké mistrovství viděl poprvé v životě a nevěřil, že ještě uvidí. Čechovův Hamlet byl podle Andreje Bělyje ovládnutý i spirituální logikou, byl údajně hrán ve dvou plánech – osobním a

¹⁴ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vzkříšení: román*. 2. vyd. Přeložil Jaroslav ROZVODA. Praha: B. Kočí, 1925. B. Kočího nejlacnější česká knihovna.

¹⁵ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.

nadosobním. Michail Čechov si totiž osvojil Stanislavského metodu, a něco jí přidal. Stanislavského metoda totiž čerpá hlavně z podvědomí a herec na jevišti svou postavu prožívá. Herec je naplno postavou a divák kouká na postavu i na herce, která je pravdivě vytvořená. Ovšem Čechov postavě dodává onu rovinu zábavy. Herec by měl mít nad postavou vždy nadhled a kontrolovat ji, čímž jí dává nejen podvědomý obsah, ale i nadvědomý. Postava se tím stává něčím mystickým, nejen pravdivou figurkou prožívající své emoce. Herec má podle Čechova emoci ovládat, nikdy nesmí ovládnout emoce herce. Brečet má divák, nikoliv herec. Herec by měl totiž brečet rozumem, ne srdcem, aby se vzápětí mohl smát. Tímto přístupem se od snahy zobrazit reálnou emoci, dostáváme k vytváření obrazu, který emoci přenáší na diváka. Herec musí postavu prožívat, ale sám nad svojí postavou stále bdít a hledat nejsrozumitelnější jazyk, jak předat divákovi příběh, ale nejen jak vyprávět příběh, nýbrž jak vyvolat onu emoci v srdci diváka, a ne jí prožívat sám pro sebe na jevišti za čtvrtou stěnou. Zatímco Stanislavského metoda se soustředí apriori na svou hlubinnou psychiku a emoci hledáme zevnitř, podle Čechova má herec hledat emoci ve vytvořené situaci. Až pohyb postavy a její jednání může v hercovi vyvolat emoci. Pokud si herec potřebuje, aby se rozbrečel, vzpomenout na smrt svého blízkého, je to podle Čechova špatný herec. Herec má mít takovou představivost, aby mu stačila situace na jevišti vytvářená.

V kapitole Tvůrčí individualita¹⁶ Čechov popisuje originální osobitost každého umělce. Dva stejně talentovaní malíři namalují jednu a tu samou krajinu docela jinak. Chtě nechtě vkládají do obrazu totiž svou osobitost, svůj individuální rukopis. Stejně tak by měla individualita fungovat u herce. V dramatu existuje kostra psychologické stavby postavy, ale každý herec ji naplňuje svou vlastní individualitou a tu samou postavu tím posouvá někam jinam. Podle Čechova máme v běžném životě své vlastní „já“, které si spojujeme se všemi pocity a fyzickými úkony. Ovšem umělec by měl mít i nějaké vyšší „já“, které ucítí v tom správném tvůrčím stavu. U malíře to znamená, že se naprosto uvolní u plátna a jeho ruka je vedena oním vyšším já. Pianista propadne své perfektně nacvičené skladbě a v tu chvíli se z tónů stává umění, protože vyšší já muzikanta dává muzice božský smysl. Stejně tak herec s příchodem vyššího já pocítí příliv obrovské energie. Tato energie nepatří k vlastnímu já z reálného života, ono všední já může být naprosto vyčerpané, zatímco vyšší já

¹⁶ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

najednou prostoupí celou hercovu bytost a herec na jevišti září a naplňuje z jeviště diváky v publiku. Ta energie spojuje přes forbinu herce s divákem a sděluje mu všechny vaše představy, myšlenky a city. Stejně tak tato energie spojuje malíře s lidmi přes plátno a pianistu s posluchači skrze klavír. Čechov v této kapitole popisuje tři různé bytosti, které má herec v tvůrčím stavu prožívat:

Když tvoříme, pocítujeme sebe jako tělo, které je jakýmsi stavebním materiálem uměleckého výkonu. To je běžné já, které musíme nutně použít k vytvoření postavy. Nad námi ovšem bdí vyšší já, které naše běžné já pro tvorbu používá. Já osobní i já tvůrčí tak stojí vedle sebe a měly by si spíš pomáhat než si navzájem překážet. Ve chvíli, kdy se nás vyšší já zmocní a hraje naším hlasem, naším tělem a našimi city, mělo by nás, herce, vyšší já překvapovat skoro stejně jako diváka. Dává nám smysl pro improvizaci, pohotovost a uvolněnost v tvůrčím stavu. A přece vyšší já se nikdy nesmí utrhnout ze řetězu. Vyšší já je moc dychtivé po tvorbě, po prožívání a po nových emocích. Je příliš mocné a příliš vynalézavé. Moc fantazie může způsobit moc chaosu. Stejně jako malířovo vyšší já se musí držet zkrátka, aby byla krajina na plátně vůbec poznat, stejně jako pianistovo vyšší já by se nemělo utrhnout ze řetězu, aby noty dávaly posluchačovi smysl, tak herec nesmí popustit uzdu vyššímu já, aby se herec držel v rámci nazkoušené inscenace. Kontrolovat vyšší já má za úkol běžné já. Musí neustále krotit tvůrčí energii a hlídat napojení mezi hercem a divákem. Rozum udržuje nazkoušenou osnovu, ve které si tvůrčí individualita vybarvuje emoce. Nesmí se přerušit ani komunikace s jevištními partnery ani styl nazkoušené inscenace ani komunikace s divákem, a to vše hlídá všední já. Ovšem to jsou teprve dvě různé individuality, které herec musí prožívat. Třetí individualitu shledává Čechov ve vědomí fiktivní postavy. Je to sice postava nereálná, ale ve chvíli tvoření existuje, myslí a jedná. Je to individualita sama o sobě, kterou během představení vytváří naše tvůrčí já.

Všechny emoce, které ve svém osobním životě potkáme, smutky, radosti, lásky, zrady, všechno si schováváme v podvědomí, a to vytváří osobnost. Používat tyto své zkušenosti přímo v postavě není umělecké, protože tyto emoce podle Čechova nejsou očištěné a na jeviště nepatří. Jsou moc egoistické. Umělec by měl být obdařen právě vyšším já, které dokáže všechny emoce z podvědomí hravě přenést a opět odnést. Herec by po představení neměl být zasažen, protože si jen hrálo vyšší já a přenášelo emoce hravou cestou na jeviště, nikoliv zaujatě a

egoisticky, jak by to udělalo všední já. Kdybychom používali pro herectví jen své emoce, nebylo by to pro diváka zábavné, výkonu by chyběl nadhled, a herecký prožitek by byl těžko oddělitelný od osobního života. Herec by se z toho brzy zbláznil, protože už by nedokázal rozlišit realitu od fikce vytvářené na jevišti.

Popkultura a subkultura

Stanislavskij a Čechov dali základy modernímu herectví, které se dodnes uplatňuje. Toto moderní herectví odpovídá společenským hodnotám, ve které dnes věříme. Dnešní společenské hodnoty jsou například: společnost postavená na různých individualitách, na individuální osobitosti každého z nás, společnost postavená na ekonomice a na přijímání různorodých tradic z celého světa. Výše popsaný koncept divadla je pro takovou společnost ideální. Ovšem dnes se setkáváme s naprosto ojedinělou skutečností, kterou je radikální globalizace. Můžeme telefonovat z Evropy do Ameriky, můžeme sledovat dokonce přímý přenos společenských událostí na druhé straně planety a pro spuštění filmu v pohodlí domova už není třeba téměř žádné úsilí. Dokonce si film můžeme vybrat na poslední chvíli nebo můžeme několik večerů sledovat jeden seriál. Díky globalizaci vzniká popkultura. Některá popkultura je kvalitní, některá je méně kvalitní, to záleží na vkusu každého jedince. Popkultura vyhovuje většině společnosti, protože není drzá a prosazuje obecný, všem vyhovující názor. Tím, že se každému dostane pod kůži, popkultura spojuje masy. Téměř každý na světě dnes zná písně od Michaela Jacksona, každý zná kultovní filmy jako je Forrest Gump nebo Pán prstenů, který je jako film známější než původní román od J. R. R. Tolkiena. Ovšem naše společnost není založená jen na popkultuře, která nás všechny spojuje. Už ve středověku mýty o Bohu a víra dokázaly spojit tisíce lidí, kteří tím patřili k sobě, ale lidi spolu nemohli komunikovat na dálku a v každé vesnici byla docela jiná atmosféra. Člověk totiž není uzpůsobený na život v tak velké společnosti. Psychicky i fyzicky jsme stále lovci a sběrači, kteří žijí jen v malém uskupení. Dnes se stejně tak oddělují ve společnosti různé subkultury, skupiny lidí vyznávajících svou vlastní víru nebo skupiny štamgastů z jedné hospody, kde se cítí člověk v bezpečí mezi svými. Žijeme v době pluralismu, kde je všechno dovoleno a nic není špatné. Sociální bubliny a subkultury se něčím straní ostatním, vymykají se popkultuře, ale zároveň se nějak proplétají i s ostatními sociálními bublinami.

Divadlo funguje stejně – je divadlo populární, které splňuje tradiční představu o divadle a diváci do něho chodí jako na společenskou událost. Takovými divadly

jsou často oblastní divadla nebo Národní divadlo v Praze, od kterého je nějaká konvence diváky očekávaná. V Praze ovšem existují i subkulturní divadla, která si diváci vyberou ze svého přesvědčení. Většinou se kolem takového divadla vyskytují podobně smýšlející lidi, protože takové divadlo je subkulturou, vesnicí ve velkém městě, sociální bublinou, ve kterém je divákům pohodlně, jsou mezi svými. V oblastním divadle by se měl vyvolávat mezi diváky úplně stejný pocit sounáležitosti. Klasické oblastní divadlo samozřejmě nemůže spadat pod jednu sociální bublinu, mělo by se nabízet všem. Ale mělo by být flexibilní ve stylu, protože každá inscenace má jinou náladu.

Čechov popsal ono všední já, které vždy hlídá vyšší já, ve vztahu k divákům, a tím dokáže být herec divákovi blíže než například ve filmu. Divadlo má velkou výhodu, že existuje domluva mezi hercem a divákem, že je vše jen hra, ale také existuje domluva mezi divákem a hercem, že divák bude dávat pozor. Díky pasivní spolupráci a aktivní koncentraci diváka máme možnost během pár chvil odletět do neznámého fiktivního světa, kde si všichni rozumí. A to, co nás na výletě do fiktivního světa všechny spojuje, jsou vždy emoce, které jsou stejné pro jakoukoliv subkulturu nebo sociální bublinu. Úkolem herce je, aby diváky fiktivním světem provázel a stále na ně dával pozor. Tím, že diváka provádíme od začátku do konce, má inscenace velké možnosti. Inscenace může obsahovat radikálnější názory než například film, protože divák dýchá ten samý vzduch jako herec a má k němu tedy blíže. Herec pomocí svého všedního já neustále kontroluje míru tvůrčího já. Divadlo může být subkulturní, inscenace může být punková a měli bychom toho umět využívat. A i když je inscenace popkulturní, divadelní zážitek je stejně pokaždé jen s těmi lidmi, kteří v divadle jsou právě teď a sdílí jeden fiktivní svět.

Druhá část: Já a herectví

Psychické a fyzické předpoklady

Psychika herce je přímo spojená s fyzickou postavou, kterou herec používá jako nástroj. Herec by měl působit sebejistě, hravě, aby upoutal divákův zájem. Většinou k takovému sebejistému stavu pomáhá motivace, kterou si nazvěme: „chci předat příběh, chci na jevišti jednat a řešit dramatickou situaci“, a ne motivace: „chci se ukázat, jak hezky hraji“. Je tedy potřeba mít i zdravé tělo pro zdravého ducha a sebejistý výstup? Pro zdravého ducha zcela jistě. Ale herecký talent se skrývá v něčem jiném. Je to sebevědomí a jsou to psychické i fyzické dispozice, které udrží herce před lidmi zachovat klidnou hlavu. Takové sebevědomí nemá nic společného s arogancí. Arogantní herec si hraje sám pro sebe a z motivace „chci předat příběh“ se stává jen „podívejte, jak hezky hraji“. Sebevědomý herec si je vědom sám sebe, a i když je naprosto nepřírozené vylézt před lidi a předstírat někoho jiného, sebevědomý herec to udělá s přiměřenou pokorou, protože chce lidem předat příběh. Takové sebevědomí je možné i v ne příliš zdravém těle. Bohužel, každý z nás je tělem předurčen na určité postavy, naše tělo „je až příliš hmotné“, jak říká Hamlet.¹⁷ Ale když své tělo vnímáme jako nástroj, ať je gymnastické, kulaté, malé nebo velké, můžeme ho vždy použít správně. Stejně jako orchestr má kontrabas, housle a spousty dalších nástrojů, v souboru má být několik typů herců. Náš nástroj se jen musíme naučit používat, ať vypadá jakkoliv. Je spoustu herců s vysportovanou, zdravou postavou, ale chybí jim propojení duše a těla. Je spousta až nezdravě zaobalených herců, ale mysl a tělo mají propojené a na jevišti fungují. Abychom se naučili správně používat tělo, musíme o něj pečovat. Má-li tělo poslouchat nás, musíme poslouchat i my tělo. V případě únavy dát tělu odpočinek. V případě bolení zad mu dát správné fyzioterapeutické cviky. Ignorováním bolestí zad se naše vědomí tělu vzdaluje. Potřebujeme-li fungovat, bolesti ignorujeme a vytvoříme si jakousi bariéru na cestě informací z těla do mozku. Takže už neregistrujeme, když nám tělo dává najevo potřebu odpočinku. A následně bychom chtěli, aby tělo na naše vědomí reagovalo perfektně. Herec potřebuje tělo citlivé na své vědomí, stejně jako vědomí musí být citlivé na tělo.

¹⁷ SHAKESPEARE, William. Hamlet. V nakladatelství Artur vydání druhé. Přeložil Břetislav HODEK. Praha: Artur, 2020. D (Artur). ISBN 978-80-7483-142-3.

Michail Čechov píše v knize O herecké technice¹⁸, že každý herec trpí nepoddajností svého těla. Herec cítí emoci, prožívá jí naplno a pravdivě, ale nic nejde ven. Tělo totiž musí být citlivé na slabé emoční stimulační, na psychologické tvůrčí impulsy. Pro herce je nutná plasticita těla, která herci umožní být kýmkoliv jiným. Existuje na to spousta cvičení, kterými toho lze docílit. Tělo by se mělo postupně „proměnit v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí, představ, pocitů, citů a volných impulsů.“ píše Čechov. V představě si vytvoříme představu o situaci, ucítíme jakýkoliv záchrvěv emoce, a tím necháme své tělo prostoupit. Jedině tak můžeme dosáhnout originálního projevu. Všechny postavy, které tvoříme, by měly vycházet z nás, z vnitřku, a tělo by proto mělo být dost citlivé, aby se dokázalo ohýbat podle naší představy. Není potřeba umět kotrmelec nebo stojku. Jde čistě o napětí těla, o umístění hlavní energie, která tělo vede. Mohlo by se zdát, že to jsou téměř zanedbatelné nuance, ale právě to dělá postavu originální. Spousta herců se uchýlí k vytváření postavy pomocí už dávno ozkoušených charakterů. Nevychází ze sebe teď a tady, ale ze sebe před dvaceti lety nebo dokonce z někoho jiného. Herec vždy musí použít jen sám sebe pro vtělení se do jiné postavy, ale musí tomu předcházet pečlivá příprava, aby charakter postavy odpovídal charakteru herce. Existuje pojem „šuplíčkové herectví“ – herec použije nějakou prefabrikovanou postavu, kterou vytáhne bez procesu hledání sám v sobě. Muž zahraje ženskou postavu tak, že zvýší hlas. To ale na jevišti nepatří, pokud to není záměr. Herec může získávat inspiraci všude kolem. Umělcův úděl je sledovat svět kolem sebe a vytvářet z něho umění. Ale veškerá inspirace musí projít vnitřním procesem, kterým si herec postavu přivlastní. Během představení musí herec vycházet sám ze sebe právě v tu chvíli, kdy postavu hraje. Tak se dá docílit jakési autenticity. Stačí v sobě vyvolat tvůrčí impuls a pustit ho do citlivého a svobodného těla, které v ideálním případě tento impuls rozvine. Je tedy třeba poslouchat své tělo, aby i ono poslouchalo nás. Na jevišti je důležitá lehkost a svoboda, ovšem dobrý herec by nad sebou měl mít vždy kontrolu. Herecká práce často způsobí modřiny, škrábance a různé úrazy. Během představení mlátíme svým tělem tam a zpátky, často ani necítíme bolest a po představení na sobě najdeme modřiny. Stává se to, ale divák by nikdy neměl mít pocit, že si herec ublíží. Strach o herce může diváka jen

¹⁸ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.

odvádět od příběhu, který se tak pracně snažíme vytvořit. Ať je herec jakékoliv postavy, musí v něm být nějaká lehkost a plasticita.

Autenticita na jevišti, nebo lež?

Autenticitě jsem se věnoval už v postupové práci na konci druhého ročníku. Jen těžko se hledá hranice autenticity, obzvláště v sebereflexi. Sami se ničím nepřekvapíme, proto se nám výkon nezdá autentický, ale nacvičený. A myslím si, že takové pocity nejsou mylné. Na jevišti by herce mělo překvapovat, co jeho postava udělá. K autenticitě nás může dovést i partner na jevišti, který nás neustále překvapuje, nebo partner v hledišti – reagující divák. Vše, co se v mizanscéně objeví poprvé a herec to musí reálně řešit, přispívá k autenticitě představení. V tu chvíli se totiž propojuje fikce s realitou. Herec je postavou, ale musí reálně přemýšlet ve fiktivní mizanscéně. Herec nemusí mít postavu perfektně nastudovanou do nejmenších detailů. Během zkoušení by měl hlavně načerpat energii postavy, aby v ní mohl svobodně improvizovat. Autentický znamená v doslovném překladu původní, originální. Když si herec nepřipraví každý detail a nechá se sám situací překvapovat, je to skoro autentické. Ovšem těžko se vyvolává v divákovi pocit autenticity, když divák ví, že je vše jen jako. Bezmezná autenticita na divadle není možná, existuje totiž jakási nepsaná domluva mezi hercem a divákem: Divák přistupuje na to, co herec zahraje, ale je seznámený s realitou. Divák sleduje cizí příběh a pro jeho nadhled je důležité, aby věděl, že je vše jen jako. Zažil jsem divadlo, kde nebylo jasné, co je fikce a co realita. Mám zkušenost z divadelního festivalu OLDstars on the Roud v Roudnici nad Labem. Zkušenost autenticky zaznamenal hned druhý den po festivalu MgA. Petr Kult:

„Festival Old stars on the roud v Roudnici nad Labem. Druhý den festivalu ve 23 hodin je v programu psána přednáška MUDr. Petry Richterové: Psychologie sériových vrahů. V anotaci stojí: „V rámci doprovodného programu se na festivalu můžete zúčastnit přednášky renomované psychoanalytičky Petry Richterové, která Vám přiblíží motivaci, charakteristiku a historii sériových vrahů na našem území. V hodinovém bloku seznámí diváka poutavou formou s klíčovými osobnostmi české kriminální scény (...) Začalo to nevinně. Blond paní v kostýmku, okolo 40 let, rázná a sebejistá, popisuje nejznámější české vrahy. Používá slovní spojení, která psychoanalytici používají (jako to klišé o tom, že na vás koukne a ví, co jste za člověka). Pouští se prezentace, jejíž

slajdy přepíná jakýsi Jerry. Přednáška se stáčí k proslulému roudnickému vrahovi „Svafovi“ Štěpánkovi, který za první republiky páchal na tomhle území zvěrstva. O chvíli později už se mluví o údajném současném vrahovi, který jde v jeho šlépějích a po Roudnici vraždí stejně jako jeho „vzor“. O další vteřinu dále vidíme na plátně video - vlog - dvou dívek, co jedou po polní cestě, načež z keře vystoupí muž (Svaťa mladší) a obě dívky za zpěvu podivné melodie zastřelí.

Nikdo ani nedutá. Opravdová vražda. Ne taková, jakou vídáme v kriminálkách... Přednášející pokračuje. Zve si na scénu dívku, která měla být svědkem vraždy svých rodičů. Upozorňuje nás, a především muže, abychom byli v klidu. Vyzývá diváky, aby odešli, pokud mají pocit, že by na to neměli žaludek. Odchází pouze dvě mladé holky. Na scénu vstupuje roztřesená dívka v červených šatech a zlatým křížkem na hrudi. Psychoanalytička ji uvádí do jakéhosi transu, vyzve dívku, aby popsala, co zažila onoho nešťastného večera. Komunikují spolu, jako by byly v ordinaci, jako by se znaly opravdu dlouho. Dívka popisuje, jak byla s přáteli v kině na Spalovači mrtvol, šla domů, měla divný pocit, že ji někdo sleduje, vybaflí na ni zmínění kamarádi, pak šla domů, když vtom ji začal někdo pronásledovat, ona utekla do garáže, sedla si do auta, kde po nastartování vozu (a současném zapnutí rádia) spatřila na místě spolujezdce mrtvého tátů a rozřezanou mámu v jiném místě garáže. Holka v tom momentě vyprávění chytla extrémní hysterický záchvat, který se lékařka snažila uklidnit. Marně. Vyzvala Jerryho, aby pustil předem domluvenou hudbu (tu, která zněla v rádiu). Byla to nějaká blbá melodie, mám pocit, že od Gotta, a to holka už nezvládla. Jerry vstal a začal na p. Richterovou řvát, aby tu holku už nechala. Nato vstává a rozrušenou holku odvádí pryč.

Psychoanalytička je zmatená, zdá se, že se všechno vymklo plánu. Vrací se Jerry a přednášející ho využívá jako figuranta při popisování jiné kauzy. Popravdě si tohle moc nepamatuju, protože jsem byl dost v šoku z toho, co jsem předtím viděl. Pak přichází to strašné. Přednáška se znovu stáčí ke Svafovi mladšímu. Ptám se, kam tohle může dospět. Paní Richterová ukazuje na CD, které je celou dobu položené na jejím stolku a říká, že jí týden před přednáškou přišla obálka s DVD Spalovač mrtvol a s prospekty roudnického festivalu. Pak řekla „a teď je jasné, že tohle mi mohl poslat jen jeden člověk, a je jasné, že dnes mezi námi je, takže Svafo, tady jsem“.

Z publika k překvapení všech vstal chlapík, kterého jsme považovali za onoho vraha. Ve vteřině vytáhl pistoli, nabil ji a vystřelil do země. Vtom bez váhání vyskočil Filip Jáša a na pachatele se vrhl. Narazil s ním o zed', my s Danielem Tomanem jsme váhavě

vstali (naprosto paralyzováni), načež na nás Filip zařval, ať mu jdeme pomoci. Vyběhli jsme, já jsem „Svaťovi“ sebral zbraň, Dan pomohl Filipovi pachatele zpacifikovat. Vtom přibíhá pořadatel festivalu a křičí na nás, že je to součástí inscenace. Jaký inscenace, ty debile? Nechápu. A je konec. Tma.

Celé to bylo připravené. Rozrušená dívka byla herečka, vše bylo inscenované. My jsme byli ve velkém šoku, všemu jsme věřili, a tak jsme se vystavili reálnému nebezpečí...“

Následně vyvstala spousta otázek. Snažíme se být v divadle maximálně autentičtí, snažíme se dosáhnout na jevišti co největší pravdivosti. Zpětně ani nedokážu posoudit, jestli ti herci (amatéři) zahráli své postavy tak dokonale, nebo ne. Viděl jsem jen realitu a ani mě nenapadlo, že by to někdo hrál. Jenže takové představení není divadlo. Je to inscenovaný útok na paní doktorku. Pravděpodobně dobře inscenovaný. Jedno té inscenaci ovšem chybí. Chybí domluva mezi hercem a divákem. Inscenace se od začátku prezentuje jako realita a klame tím diváky. A klamat takovými situacemi rozhodně není správné. Někdo z toho mohl mít trauma, někdo mohl vytáhnout zbraň a zastřelit nevinného studenta práv, který se pro radost amatérsky věnuje divadlu a nikdy si nemohl domyslet tak daleký rozměr. Všechno dopadlo naštěstí dobře a nikomu se nic nestalo. Dokonce jsem vděčný za tak extrémní zkušenost. Málokomu se poštěstí zažít tak věrný trenážér na krizové situace. Teď aspoň vím, že dokážu jednat. Ale s divadlem to nemá nic společného.

Myslím si, že kdyby všechny postavy ve hře, která byla uvedena jako přednáška, hráli herci, kteří právě ukončili studium na DAMU, možná bych jim to neuvěřil. Škola nás naučila spoustu metod, jak dosáhnout slyšitelnosti, jak tvořit postavu, aby jí divák porozuměl. Ale škola mě nemohla naučit objevovat tu pravou autenticitu v postavě, která někde ve fiktivním světě existuje a čeká na ztělesnění. Kdyby herec použil hereckou techniku, jako je slyšitelný a srozumitelný projev, čitelné střihy mezi různými pocity a precizní dotáhnutá gesta, možná by to vypadalo nedůvěryhodně. Když přede mnou na přednášce seděla herečka, která má jistě nějakou průpravu, ale ne čtyřletý „dril“ na DAMU, žádná nepřesná intonace mě nemohla vyrušit. Je to přeci realita, tak proč by to měla špatně hrát? Je to to samé, jako kdybyste potkali zvláštního člověka na peróně, který si povídá sám se sebou. Nikoho nenapadne, že to možná hraje. Prostě to tak je. Přivádí mě to na myšlenku, jak je tedy těžké najít autenticitu ve všech důležitých metodách o čistotě a kvalitě

projevu. Naprostá přirozenost na jeviště též nepatří, protože divák by měl dostat co nejvíce informací. Civilní jednání na jevišti není nositelem nějakého sdělení. Emoce se musí nést přes čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm a civilní jednání se tak daleko nedonese. Je to tedy jaké si bruslení mezi tím, co si můžu dovolit takzvaně „podehrát“, nebo co mám takzvaně „přehrát“. Je to další stupeň hereckého studia. Studium herce diplomovou prací nekončí.

Rád bych našel takovou autenticitu, která donutí diváka zapomenout na realitu. Rád bych napsal, že bych chtěl být naplno postavou před zraky diváků, ale to by nebylo přesné. Kdybych byl stoprocentně postavou Trepleva z Racka, opravdu bych se na konci představení zastřelil? Krom toho, kdybych byl naplno postavou, zase bych zapomínal na diváky, kteří přišli prožít večer se mnou. Přesnější by bylo možná říct, že bych chtěl být na sto procent přesvědčivou postavou v obraze vytvořeném pro diváka. Herectví totiž vyžaduje myslet ve spoustě rovinách a jediné, co se učím, je spojovat všechny roviny dohromady. Jedna rovina je pocit herce na jevišti: Herec je nervózní, myslí na všechny akty (fyzické jednání), dodržování aranžmá, mizanscény, co ho čekají, aby nekomplikoval existenci na jevišti svým kolegům. V určitou chvíli musí postava zakopnout, jinak nemají partneři na jevišti co hrát. Krom toho při vytváření postavy jsou slyšet a cítit reakce diváků, a nejen když se smějí, i když jsou potichu. Herec musí diváka vnímat, protože to hraje hlavně pro něj. Další rovinou je tvůrčí stav herce – hrát si: Herec si v postavě musí hrát, pestře jí vybarvovat, aby před zraky diváků opravdu žila. Další rovinou je myšlení postavy: Herec musí jako postava myslet, protože musí bystře a pravdivě reagovat na okolní vjemy. A tato rovina má být jediná viditelná. Postava má nějaký oblouk, nějaké motivace a nějaké fáze, prochází dramatickými situacemi, kde se musí rozhodovat. Z toho se divákovi před očima poskládá osobnost, která něco řeší a diváka by mohla zajímat, protože je dramatická. Tyto tři roviny popsal Čechov jako všední „já“, tvůrčí „já“ a „já“ jako postava.

Ve výsledku se herecký výkon zdá přirozený, organický a lehký, nezatěžkaný. Herec chodí po jevišti a prožívá si nějaké situace, které někdo vymyslel. Jenže za tím, co herec viditelně na jevišti prožívá, jsou další dvě roviny vnímání, které jsem popsal a spoustu dalších, které by bylo popisovat zbytečné. Herectví není tak jednoduché, jak se zdá na první pohled, a to je na tom nejobtavnější. Dobrý herec nedá najevo, jak náročné je zahrát postavu. Ale jak dosáhnout ideálního vyrovnání všech rovin? Vždy

se můžu soustředit jen na jednu věc, kterou zlepšuji. Soustředím se na sebe jako na herce, abych si hrál v prostoru a sám se bavil. Další reprízu zkouším něco jiného, například překvapovat své kolegy nebo myslet na srozumitelnost projevu, a tím zase zapomínám na hravost. Propojení všech rovin myšlení je možné jen jednou cestou, kterou jsem, mám pocit, objevil, ale užel jsem jen pár malých krůčků.

Během studia na DAMU se mi totiž rozdělilo myšlení na několik oddílů i v životě mimo jeviště. A není divu, protože člověk stihne za den spoustu aktivit. A každá aktivita je rozmanitá. V 8 ráno začíná trénink s doc. Martinem Packem, kam většinou mladí studenti přijdou po málo hodinách spánku, protože večer před tím měli na programu důležitou část studia – utužování kolektivu s láhvemi v ruce. Trénink je velká fyzická zátěž, pak je pět minut pauza na sprchu a začíná seminář. V mozku není po fyzickém výkonu vůbec žádná krev a najednou se máme tvářit jako intelektuálové při rozebírání zahraničního divadla. Student má štěstí, když má půl hodiny na oběd a nevyjde mu zrovna na dnešní polední pauzu individuální hodina mluvy nebo zpěvu. Koncentrace se přesouvá tentokrát do hlasivek a člověk už ani neví, co říká, soustředí se jen na správnou artikulaci a správnou intonaci. Často se ještě před hereckou hodinou, která začíná ve tři hodiny odpoledne, stihne nějaká přednáška nebo seminář, a pak se veškerá koncentrace přesune do srdce. Na hodinách herectví by se mělo probudit ono tvůrčí já. Měli bychom se uvést zase do jiného psychofyzického stavu, který je pro herectví podstatný. Ve skutečnosti už student ani neví, jak se jmenuje, protože je vyčerpaný. Ale možná že právě v tomto stavu se probouzí tvůrčí já. Tento náročný program je jen o zvyku a pokud to student myslí vážně, škola ho připraví na život profesionálního herce.

V takovém prostředí se naprosto rozkládá vnímání osobnosti, těla a mluvy. Všechno je tak nějak různé a těžko se to spojuje. Spojení přichází až v uplatňování těchto pečlivě vštípených metod – hraní v divadle DISK. Poprvé si vyzkoušíme pravidelné reprízování, nové hry zkoušíme dopoledne a večer hrajeme hry už nazkoušené. Toto reprízování jsme měli omezené kvůli pandemii, ale přesto nějaké bylo a já jsem si v tom našel jedinou možnost: Věřit všem metodám, že je mám dostatečně vštípené, a při vstupu na jeviště se oprostít od teorie a pokusit se na jevišti svobodně existovat. Jít na jeviště jako nepopsaný list, který si teprve na jevišti vzpomíná na text své postavy. A nejdůležitější je, si hraní fiktivních situací naplno užívat. Hrát si na postavu, kterou jsem dva měsíce hledal a znám jí nejlépe v celém

sále. Hrát si jako herec. Profesionálně, kultivovaně, ale se zábleskem radosti a zábavy nebo touhy vytvořit fiktivní svět, sdělit pravdivě příběh, který může být pro spoustu lidí v dnešní sekularizované společnosti zrcadlem k životu. Jedině tehdy, když vstoupím na jeviště s takovým pocitem, všechny roviny myšlení se mi spojí do jednoho a výkon bude zábavný, lehký, autentický a kvalitní. Bude vznikat teď a tady. Ovšem k takovému stavu mám ještě cestu dalekou.

Je spousta metod, jak takového stavu docílit. Bohužel jen částečně. Nejlepší metodou jsou totiž zkušenosti a reprízování. A spousta dobrých herců vypráví o jakémsi procitnutí. Prof. Jan Burian nám na herecké propedeutice popisoval, že spousta jeho studentů mu sděluje tento zážitek po nějaké době od ukončení studia. Herec najednou pocítí naprosté spojení reality a fikce. Je si jistý, že v tu chvíli hraje/žije svou postavu organicky. Náznaky takových momentů mívám, ale mám pocit, že k něčemu takovému ještě mířím a bude mi to ještě nějakou dobu trvat.

Absolventská postava Kubík

Během zkoušení herec projde několika fázemi: Na první čtené se seznámíme s textem. Seznámíme se s příběhem postavy. Proto by se nemělo na první čtené nic hrát, pouze pečlivě vstřebávat příběh přidělené postavy. Často se debatuje s režisérem, který se snaží přiblížit hercům co nejvíce svou představu o fiktivním světě hry. Se scénografem pomocí návrhů a dlouhých debat nad postavami se dobíráme společnému základu. Po pár čtených se jde do prostoru a začíná se z předloženého textu tvořit fiktivní realita. Zkoušení tomu říkáme právě proto, že zkusíme, co fiktivní realita vyžaduje, co funguje a nefunguje, hledáme, či vytváříme nový svět, zkoumáme situace, variujeme je. Na tyto zkoušky je třeba umět text, abychom mohli být v prostoru svobodní. Ale nestačí jen umět text. Měli bychom mít dobře rozmyšlené směřování postavy, její cíle a motivace. Na základě toho se dá stavět opravdová a uvěřitelná fikce. I když je celý svět vymyšlený dramatikem, má své zákony. A postavy se řídí podle jasných psychologických podnětů. Je třeba pečlivě číst mezi řádky, odhadovat, co asi postava chce, jaké jsou cíle jejího jednání a nevymýšlet moc věcí navíc, které by mohly vývoj postavy rušit.

A po této první zkušenosti v prostoru přichází druhá část zkoušení – oprostít se od všech detailů postavy. Měla by se dostavit jakási syntéza chození, mluvení a myšlení. Všechny zákony, mantinely, motivace a chťiče postavy ve výsledku jen svazují ruce, když jim dáváme moc pozornosti. Jakmile jsme si fakta o postavě jednou

uvědomili a zkusili v prostoru, musíme doufat, že jsou někde zažitá a nezmizí. Měli bychom na zkoušky přicházet s naprosto prázdnou hlavou, aby postava mohla žít sama. Když se někdo snaží zahrát víc věcí najednou, nikdy to nefunguje. Ani v realitě tak nefungujeme. Lidský mozek se dokáže pořádně soustředit jen na jednu věc. Samozřejmě existují lidi, kteří dělají tzv. multitasking. Ale když lidský mozek dělá více úkonů najednou, musí některé úkony mít naučené na autopilota a nedělá je pečlivě. Pro herectví chceme každý úkon zobrazit pečlivě a měli bychom mu dávat důraz. Výše jsem se dokonce zmiňoval o vnímání několika věcí najednou, ale neměl by to být multitasking. Všechno musí propojovat jedna a ta samá motivace. Vše se musí spojovat v celistvost postavy.

A třetí fáze zkoušení je pro mě nejdůležitější a nejzábavnější. Člověk se postupně uvolňuje a postava mu leze pod kůži, až se dostane do stádia, že nemusí nic studovat, přijde na reprízu a postava herce samotného zaskočí. Když všechno jde hladce, postava žije sama.

Bohužel ne vždy se mi to tak daří. Popisuji ideální stav zkoušení a každé zkoušení přinese trochu jiné podmínky a nároky. Například, když jsem zkoušel v Libereckém divadle Obsluhoval jsem anglického krále v režii Petra Palouše, byl jsem obsazen do jedenácti různých postav, některé z nich byly mluvené, některé jen prošly po jevišti. V takovém případě se těžko uplatňuje výše popsany postup. Není to jedna postava, která by měla jasný začátek a jasný konec. Každou postavu jsem musel vytvářet jako karikaturu, protože na vytváření oblouku postavy není dost prostoru. Každá postava se musela aspoň minimálně lišit, aby divák měl jasno, že jsem někdo jiný. Je to trochu jiný styl práce. Zkoušení těchto malých postav mělo stejně tak tři fáze, ovšem nestává se, že by mě samotného postava překvapovala. Musím se do ní vcítit během rychlého převleku a během pěti replik na jevišti není prostor na improvizaci. Snažím se, aby byla každou reprízu nová, ale rozdíl je zanedbatelný.

Ovšem tento postup šlo uplatnit při zkoušení postavy Kubíka v Digitálním podzemí v režii doc. Evy Salzmanové. Vzpomínám si na první čtenou zkoušku: Sešli jsme se na učebně K332, seděli jsme kolem jednoho velkého stolu a měli jsme připravenou kávu a sladkosti od produkce. Je dobré si první čtené zkoušky zpříjemnit. Když chceme mít ze čtení textu umělecký zážitek, měli bychom být v naprosté

pohodě. Měli bychom se cítit v bezpečí v realitě, abychom se mohli vydat na cestu do fiktivního světa, který právě začínáme zkoumat.

Všichni jsme byli zvědaví, protože jsme do této inscenace už od chvíle, kdy se o ní vedení zmínilo, vkládali velkou naději. Text napsal Kryštof Pavelka, který s námi trávil spoustu času během studií a spolupracoval s námi na některých předchozích klauzurách. Kryštof nás všechny dobře znal a hru napsal přímo pro náš ročník. Rozdaly se texty a začali jsme číst. Dvacet stránek četli MgA. Petr Urban a MgA. Matylda Königová. Pak konečně přišla řada na mě. Četl jsem dialog s MgA. Petrem Kultem napsaný na jednu stránku. Pak zase dlouho nic. Pak další dialog na jednu stránku, zase dlouho nic. Ve výsledku jsem byl nadšený ze hry, ale moje obsazení mě zklamalo. Postava s málo textem se jmenuje Kubík. Měl jsem tam méně textu než všichni ostatní a mě to mrzelo, protože už to byla třetí inscenace za sebou, ve které jsem neměl velkou roli. Na druhou stranu jsem měl pocit, že Kubíkovi rozumím. Věděl jsem, o co postavě jde. Nějak jsem Kubíkovi na první čtený přišel na kloub a pracovalo se mi na něm mnohem lépe než na postavách předchozích. Mohl jsem totiž stavět od pevných základů. Kubík žije u své mámy a je docela asociální typ. Snaží se být oblíbený kluk, jezdí na skateboardu, ale nemá žádné zkušenosti s láskou a v životě se mazlí snad jen se svou matkou. Nedokáže být tak oblíbený, jak by chtěl, ale bojuje. Má v sobě až moc energie, kterou neumí ovládnout. Baví mě na Kubíkovi, že vypadá jako borec se skateboardem, ale neumí ani oslovit holku, neumí se bavit se svými vrstevníky a v životě má jen svou matku, která se za něho stydí. V kontrastu toho překypuje energií a zcela jistě má obrovský potenciál, který bohužel neumí využít. Mám pocit, že hodně mladých lidí má, a asi vždycky mělo, problém se směřováním energie do perspektivních aktivit – to je téma Kubíka a tím je mi Kubík blízký. Je hodný kluk, který se snaží najít smysl svého bytí v digitálním i v reálném světě a nějak se mu to nedaří, protože to není lehké.

A když jsem začal stavět na tomto základu, šlo všechno lépe. Najednou nezáleží na tom, kolik má postava textu, záleží na tom, o co jí jde, jaké má téma a jak se téma ukáže. Po první čtené jsem měl chvíli pauzu, zkoušely se jiné situace a já jsem týden nemusel na zkoušku. Pak to přišlo – první situace se spolužákem Petrem Kultem. Při první prostorové zkoušce se musí člověk překonat a vylézt poprvé bez rekvizit, bez kostýmu, bez jakékoliv znalosti postavy do prázdného prostoru a tvořit před zraky režiséra, dramaturga a kolegů. Moje postava se jmenovala Kubík, Petr

hrál Honzíka. S Petrem jsme si několikrát řekli text, abychom v prostoru byli svobodní a nemuseli držet text v ruce. A taky jsme ho uměli tak, že jsme za půl hodiny měli situaci naznačenou. Motivace byly jasné a později jsme jen pilovali. Digitální podzemí hraje dodnes a každá repríza je jiná, vždy zkusíme nové věci.

Celé zkoušení samozřejmě bylo jednodušší hlavně v tom, že text je současný, snadno srozumitelný, a motivace postav jsou pro mě čitelnější než v náročném textu od Čechova. Ale zkoušení pro mě bylo velmi poučné. Za všech okolností musím první vytvořit pevný základ role, od kterého se můžu odrazit. Není možné jít na první zkoušku nepřipravený a nemít vlastní názor na postavu, protože jakmile má režisér jednu náskok, už se to tak veze dokonce zkoušení. Neříkám tím, že bych měl vědět víc než režisér, nebo se s ním dokonce o něčem přít. To určitě ne. Ale měl bych na každou zkoušku přicházet tak připraven, abych režiséra překvapoval a on mě pak nechal svobodně tvořit. Jen tak totiž docílím svobodného nastudování postavy a později svobodného hraní. A za to jsem vděčný režisérci a pedagožce doc. Evě Salzmannové, která mě přesně k takovému přístupu vedla. Doc. Salzmannová mě neustále vybízela, abych vymýšlel, abych tvořil sám a každý můj nápad buď přijala, nebo s vděkem odmítla. Pochopil jsem, že stačí zkusit třeba první hloupost, která mě napadne. Hlavně něco stále zkoušet a neočekávat od režiséra, že mi to vymyslí. Když si vymyslím, že při replice „Je válka!“ zvednu pravou pěst vzhůru, bude to fungovat jen tehdy, když gesto dotáhnu a budu si v něm jistý. Do každé maličkosti, kterou vytvořím, musím vložit dostatek energie, aby nezanikla mezi ostatními maličkostmi. Jakmile bude jakákoliv hloupost se správnou motivací, je to v pořádku a možná dokonce zajímavé. Ale když vymyslíme sebegeniálnější přechod, gesto, intonaci, cokoli a nebudeme to mít zmotivované a nebude to v logice situace, nikdy nezafunguje.

Situace s Petrem Kultem samozřejmě nebyla mým jediným dialogem v Digitálním podzemí. Během zkoušení se připsala Kubíkovi na popud spolužačky MgA. Renáty Matějčkové milostná linka. Mé postavě i postavě Renáty (Anetě), to rozšířilo možnosti. Jak je Kubík přehnaně milující člověk, tak je Aneta naprostá samotářka. Aneta je zarytá feministka, ovšem na Kubíkovi jí něco přitahuje. Když spolu mají krásnou chvíli o samotě, Kubík snad poprvé za víkend na chatě vůbec nemyslí na svou matku. Je teď a tady s jedinou ženskou, která existuje. Svět kolem naprosto mizí a Kubík získává tak ohromnou sílu, že se pokusí o zbrklé a nešikovné

vyznání lásky. Zdá se mu to naprosto v pořádku, když to tak cítí. Ale bohužel je tak intenzivní, že mu Aneta uteče a tím končí jejich vztah. Kubík chce zpět za maminkou, do bezpečí. Následně se rozehrává další podstatná část postavy Kubíka, který svou láskou k mamince zlikviduje celý svět. Jako jediný dá totiž umělé inteligenci přístup do virtuálního světa skrz telefon, kterým se snaží dovolat mamince.

Myslím si, že hra je ve výsledku velmi pesimistický pohled na mladou generaci. Každá postava je něčím postižená, vymyká se normálu a má omezený pohled na svět. Postavy si dělají jen naschvály a ukáže se tam podle mě jen málokdy naděje lásky. Proto v kontextu celé hry, která skončí zničením celého světa, je připsaná situace Kubíka a Anety přínosná. Celá hra je současná a řeší se v ní dnešní problémy vrstevníků. Myslím, že hlavním tématem je propadání mladých lidí moderním technologiím a tím zapomínání na schopnosti socializace. Osobnosti se ztrácí na úkor technologického pokroku. Přicházíme o schopnost komunikace v realitě. Umíme komunikovat jen na sociálních sítích. Nakonec celý reálný svět mizí. Kubík je jedna z mých nejoblíbenějších postav, protože právě v této postavě jsem si našel nějakou svobodu a každou reprízu se nechávám překvapovat, co se stane.

Závěr

Je pro mě důležité uvědomovat si smysl mého povolání, nechci být na světě zbytečně. Většina z nás přirozeně prahne po úspěchu. Někoho táhnou peníze, někoho baví práce se dřevem, někdo se žene za společenským uznáním. Já jsem si vybral profesi, která mě baví. Ovšem ve chvíli, kdy se stane profese povinností, která zaměstnává člověka ráno i večer, začínám zvažovat, jestli mi to za tu malou výplatu stojí. Proto jsem napsal diplomovou práci, ve které se snažím najít význam divadla, kultury a umění. Měl jsem potřebu pojmenovat důvody existence umění, k čemu umění je a co dává divadlo nejen mě, ale i divákům.

Když přirovnávám divadelní představení k náboženskému rituálu nebo k bohoslužbě, může se to na první pohled zdát jako hloupost. Dnes už málokdo navštěvuje kostel, avšak bylo normou chodit do kostela každou neděli, stejně jako dnes je normou chodit do divadla (aspoň v určité sociální bublině). Mrzí mě, že vývoj technologií válčuje divadlo. Žijeme v době seriálů, používají se online televize nabízející pestrou nabídku filmů. Samozřejmě je to krok k lepšímu. Rád sleduji seriály a žiji příběh fiktivních postav po několik měsíců svého života. Akorát fiktivní příběhy jsou vždy útek před realitou, na kterou bychom neměli zapomínat. Vždy fikce byla něco, co nám pomáhalo překonat tíživou realitu. Základ naší fantazie byla kognitivní revoluce. Uvědomili jsme si naši existenci a vzniklo první animistické náboženství. Lidé vymysleli první bohy, o kterých se vyprávěly příběhy a některý umělec tehdejší společnosti kreslil jejich podobizny v jeskyních. Člověk získal fantazii. Následně přišla zemědělská revoluce, která dala základy prvním civilizacím. Lidé začali farmařit, měli dostatek potravy a začali obydlovat města, kde z fiktivních příběhů vznikaly mýty, které drží dodnes obrovskou společnost pohromadě. První společnosti vyznávaly polyteistické náboženství, některé později dualistické a monoteistické, až vědecká revoluce zpochybnila existenci všech bohů. Dnes žijeme v době vědecké, věříme jen v mýty, které někdo objektivně dokáže. Ovšem naše fantazie tak přizemní, jako naše víra, není. Umění se dostává na základě psychologického zkoumání mnohem hlouběji. Fikce a irealita začíná být propracovaná do nejmenších detailů a tím působí téměř reálně. Dokonce se nám nabízí ne jeden kvalitně zpracovaný fiktivní svět, máme jich k dispozici nespočet. Můžeme před realitou unikat každou volnou chvíli.

Dnešní doba nám nabízí uniknout do seriálu, když jsme ve vlaku, když čekáme na autobus, když ležíme v posteli a nemůžeme spát. Můžeme si pustit jakýkoliv seriál na telefonu, který máme neustále po ruce, a kvalita videa je na velmi dobré úrovni. Je taková možnost ale správná? Můžeme unikat realitě kdykoliv se nám to hodí? Koukáním do obrazovek trávíme většinu našich večerů.

Divadlo přináší intenzivnější zážitek, který nelze spustit při čekání na autobus. Představení můžeme navštívit, jen když se hraje, čímž se stává událost výjimečná. Nabízí divákovi sledovat příběh podle svého, protože režisér fiktivní svět vytváří pomocí symbolů, a ne maximální nápodobou reality. Divák sdílí příběh se svými sousedy v hledišti a s herci na jevišti. Všichni mají společnou myšlenku a potkávají se ve stejné emoci. Naproti tomu sledování filmů a seriálů se v některých domácnostech stává normou. Některé domácnosti používají televizi jen jako kulisu, čímž klesá divákova pozornost, čímž klesá šance divákovi něco předat. Do divadla divák přijde účelně, proto se maximálně soustředí, je svědkem fiktivního světa a v magickém prostoru prožívá děj i s ostatními diváky.

Na konec práce považuji za důležité dodat, že existenci mystických světů nezpochybňuji. Ani si nemyslím, že dnes máme díky modernímu herectví fiktivní svět propracovanější než v minulosti. Věřím, že něco mezi nebem a zemí existuje. Dlouho se to snažíme pojmenovat skrze náboženství nebo skrze umění. Dnes je umění založené na vědě, na hluboké psychologii, proto je pro nás moderní herectví nejsrozumitelnějším jazykem pro přiblížení se k fiktivnímu – duchovnímu světu. Duchovní svět existoval vždy. Možná lidi před vědeckou revolucí měli představivost mnohem větší než my dnes. Dnes je nám totiž fikce před očima vytvářená, zatímco v minulosti si lidi museli fiktivní světy představovat sami pomocí uměleckých nebo náboženských symbolů. Duchovní svět jedince dnes možná není tolik pestrý jako dřív, ale umělec by v sobě nějaký duchovní rozměr chovat měl. Protože fiktivní svět je tvůrcem umění a umělec je tvůrcem fiktivních světů.

Seznam použité literatury

- 1) BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.
- 2) ČECHOV, Michail Aleksandrovič. Hercova cesta: O herecké technice. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. V Praze: KANT - Karel Kerlický pro AMU, 2017. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-241-4.
- 3) HARARI, Yuval N. Sapiens: stručné dějiny lidstva. V nakladatelství Leda vydání třetí. Přeložil Anna PILÁTOVÁ. Voznice: Leda, 2018. ISBN 978-80-7335-628-6.
- 4) HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-060-1.
- 5) TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vzkříšení: román*. 2. vyd. Přeložil Jaroslav ROZVODA. Praha: B. Kočí, 1925. B. Kočího nejlacinější česká knihovna.
- 6) KOMENSKÝ, Jan Amos. Obecná porada o nápravě věcí lidských. Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0225-4.
- 7) NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus. Vyd. 4., Ve Vyšehradu 2. Přeložil Otakar FISCHER. Praha: Vyšehrad, 2014. Krystal (Vyšehrad). ISBN 978-80-7429-434-1.
- 8) SHAKESPEARE, William. Hamlet. V nakladatelství Artur vydání druhé. Přeložil Břetislav HODEK. Praha: Artur, 2020. D (Artur). ISBN 978-80-7483-142-3.

Seznam použitých zdrojů

- 1) MIKULÁŠ KOPERNÍK. https://cs.wikipedia.org/wiki/Mikul%C3%A1%C5%A1_Kopern%C3%ADk
- 2) Obrázek 1: <https://magazin.travelportal.cz/2015/04/14/replika-jeskyne-chauvet/>
- 3) Obrázek 2: <https://www.archeologienadosah.cz/clanky/tanec-v-rytmu-praveku>
- 4) Obrázek 3: <http://wicca.cz/rohaty-buh/>
- 5) TITUS LUCRIETUS CARUS. <https://plato.stanford.edu/entries/lucretius>