

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
REŽIE-DRAMATURGIE ČINOHERNÍHO DIVADLA**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
MEZE RACIONALITY V ČINOHERNÍ REŽII**

Mykhailo Fedorov

Vedoucí práce: MgA. Milan Šotek, Ph.D.

Oponent práce: Prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Datum obhajoby: 29.6.2023

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
DEPARTMENT OF DRAMATIC THEATRE
DIRECTION – DRAMATURGY OF DRAMATIC THEATRE**

BACHELOR'S THESIS

Limits of Rationality in Dramatic Direction

Mykhailo Fedorov

Thesis supervisor: Mga. Milan Šotek, Ph.D.

Thesis oponent: Prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Defending date: 29.6.2023

Awarded academic title: BcA.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Meze racionality v činoherní režii

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Mykhailo Fedorov

Poděkování

Děkuji panu doktoru Milanu Šotkovi za pozorné vedení a veškerou inspiraci, již mi poskytl při psaní dané práce. Děkuji také všem pedagogům, s nimiž jsem měl štěstí pracovat v průběhu třech let učení. Jejich vstřícnost, osobní přístup a moudrost mě doprovázely po celou dobu studia, které pro mě nebylo jen poznáváním režijních technik, ale plnohodnotným uměleckým vzděláním obohacujícím celou mou osobnost a kultivujícím tvůrčího a občanského ducha.

Abstrakt

V této práci se zabývám specifiky uměleckého, konkrétně činoherně režijního myšlení. Cílem je zjistit, jak velká úloha patří v režijním umění racionálnímu uvažování a jaké jiné aspekty myšlení jsou v něm zapotřebí. Ve výsledku zjišťuji, že racionalita sice zaujímá v režijní činnosti ústřední postavení, ovšem není pro tuto činnost postačující. Dalšími nepostradatelnými činiteli jsou vůle a podvědomí (v pojetí jungiánské psychoanalýzy). Dále navrhuji techniky kultivace všech třech složek tvořících model režijního uvažování a popisuji své zkušenosti s nimi. Více než o filosofickou a psychologickou teorii se opírám o vlastní dosavadní režijní zkušenost, sleduji vlastní myšlenkové pochody během samostatné přípravy a zkušebního procesu.

Abstract

In this paper, I deal with the specifics of artistic, specifically drama directing thinking. The aim is to find out how big a role belongs to rationality in directing art and what other aspects of thinking are needed in it. As a result, I find that although rationality occupies a central position in the director's activity, it is not sufficient for it. Other indispensable factors are the will and the subconscious (in the concept of Jungian psychoanalysis). Furthermore, I propose techniques for cultivating all three components that make up the director's thinking model and describe my experiences with them. More than philosophical and psychological theory, I rely on my own directorial experience to date, I follow my own thought processes during the individual preparation and rehearsal process.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 1 |
| 1 Racionální myšlení | 3 |
| 2 Formulace inscenačního problému..... | 5 |
| 2.1 Záměr interpretace | 5 |
| 2.2 Ideologická a objevující interpretace..... | 6 |
| 2.2.1 Podvědomí a životní filosofie | 10 |
| 2.3 Dokončení interpretace..... | 11 |
| 2.4 K podstatě interpretačního Gestaltu..... | 12 |
| 3 Rozumný postup | 14 |
| 3.1 Archetypy a formy..... | 14 |
| 3.1.1 Medium is a message..... | 18 |
| 3.2 Kolektivní tvoření | 19 |
| 4 Práce s racionálními a neracionálními stránkami režijního umění | 21 |
| 4.1 Racionalita a disciplína myšlení | 21 |
| 4.2 Podvědomí a nevědomí..... | 23 |
| 4.2.1 Stavy změněného vědomí | 23 |
| 4.2.2 Meditace..... | 24 |
| 4.2.3 Techniky snovidění..... | 25 |
| 4.2.4 Sokratický dialog a regrese..... | 27 |
| 4.3 Vůle | 27 |
| Závěr | 30 |
| Seznam použitých zdrojů | 31 |

Úvod

Téma dané práce vychází z mé osobní potřeby pojmenovat principy uměleckého myšlení. Protože ne každý se zabývá uměním, stav mysli, jehož je k této činnosti třeba, se musí v něčem lišit od obyčejného.

V této souvislosti nás okamžitě napadne pojem talent. Mluví se o něm jako o projevu božské prozřetelnosti nebo genetické dispozici – v každém případě jako o něčem, co nejde ovlivnit a co jeden buď má, nebo nemá a není tomu pomoci. Tato představa mi ovšem připadá frustrující. Nepopírám existenci u lidí určitých vrozených sklonů, ale spoléhat jen na ně je pro mě příliš psychologicky náročné – neboť v tomto paradigmatu i já můžu být tím, komu nadání chybí.

Z toho mimo jiné plyne moje pojetí umělecké činnosti jako spojení nadání a techniky. A právě o techniku uměleckého uvažování, jíž předpokládám by se mohlo nadání částečně nahradit, jde v této bakalářské práci.

Řečenou problematiku rozebírám z hlediska filosofického a psychologického. Opírám se především o přednášky a autobiografie umělců, u nichž jsem hledal podporu ve své tvůrčí činnosti, teoreticky pak o antickou a moderní teorii estetiky a jungiánskou psychoanalýzu. Ta se mi pro svou zaměřenost na oblast nevědomí, archetypy a symboly zdá velice prospěšnou pro umělce. Objektem práce je však z naprosté většiny moje osobní režijní zkušenost, neboť vlastní myšlení je to jediné, které je mi bezprostředně dostupné.

Jako výchozí bod své následující analýzy jsem si zvolil racionální myšlení v širokém smyslu – to pociťuji jako střed lidské zkušenosti vůbec. Kolem osobnosti umělce se však v obecném povědomí šíří atmosféra tajemnosti hraničící s mystikou. Běžně vnímáme umění jako oblast „obyčejnému“ životu vzdálenou nebo mu přímo kontrastní. Pociťuji to například v diskuzích s přáteli, kteří se uměním nezabývají profesionálně ani nejsou pravidelnými jeho konzumenty. K umělcům často vzhlížejí jako k bytostem přicházejícím z jiných světů, nebo se jich dokonce obávají, jako šilenců. V každém případě až příliš často slyším, že umělec netvoří rozumem. Pokusím se tedy najít hranice, v nichž je racionalita v umění ještě použitelná, a nahlédnout za tyto hranice, abych zjistil, nakolik je ve skutečnosti umělecké tvoření rozumu nepřístupné. Ve výsledku doufám objevit jiné nástroje kromě racionálního myšlení, které jsou pro umění podstatné, a způsoby, kterými by se daly rozvíjet.

V první části práce pojímám celý inscenační proces z pozice režiséra jako projev základního modelu racionality, v němž formulace interpretační vize odpovídá pojmenování výchozího problému, proces zkoušení pak samotnému průběhu racionálního uvažování. V druhé části se věnuji kultivaci racionality a neracionálních nástrojů režijní tvorby, jež objevím v průběhu analýzy. Druhá část také zahrnuje krátký popis základních technik, jež při práci s těmito (racionálními i neracionálními) aspekty myšlení používám, a moje zkušenosti s nimi.

Nesnažím se zde objevit principy uvažování platné pro všechna umění. Už pro formální specifiku různých uměleckých disciplín předpokládám, že umění herce se kategoricky liší například od umění spisovatelova. Omezím se proto jen na postup činoherního režiséra, a to s plným vědomím a uznáním své pramalé praktické divadelní zkušenosti.

Nemám za cíl ani zformulovat filosofický návod k činoherní režii. Nechovám jakýsi alchymický sen o Kameni mudrců, jenž proměňuje dřevo v zlato a obyčejného kolemjdoucího v geniálního umělce. Jen pojmenovávám techniky a postupy, jež pomohly zvýšit kvalitu mých režii a zbavit mě psychologického napětí, o němž jsem psal na začátku.

1 Racionální myšlení

Racionalitou nazýváme myšlení založené na zvažování argumentů a rozhodování se podle nich. Představuje jednu z nejzákladnějších hodnot civilizace vůbec. Jde o pojem, který téměř postrádá negativní konotace¹, což není nějak zvlášť překvapivé, neboť si jen stěží dokážeme představit myšlení, popř. chování, které by se na žádných argumentech nezakládalo - kromě logických argumentů² mluvíme například o argumentu krásy, citovém argumentu, emočním, pudovém atd.

Zde vyvstává otázka, v čem pak spočívá výjimečnost racionality, pokud ji nacházíme v kořenech téměř jakéhokoliv rozvážného chování³. Důležitost tohoto problému vyrůstá, když si vzpomeneme, že kdysi se považovalo za racionální (tj. rozumné) spalovat zaživa zrzavé bylinkářky, používat prach mumií jako doplněk stravy či krmit hlavy zabitých nepřátel nejlepšími kousky hostiny, přestože v současném světě bychom takové počínání vnímali jako nepřijatelné. Jak může souviset jedna z nosných hodnot naší společnosti s jejími největšími ostudami?

Již bylo naznačeno, že racionalita se může opírat o nejrůznější argumenty a vést podle toho k nejrůznějším činům, přičemž vždy platí princip návaznosti, odůvodněnosti. Tím pádem racionalita sama o sobě (třeba i neobsahující aspoň základní logické chyby, což i v dnešní době není samozřejmostí) ještě nezaručuje tvůrčí úspěch. Je nástrojem, režimem myšlení, který je třeba sledovat a kontrolovat, který má (stejně jako jakýkoliv nástroj) hranice svého využití. Mám za to, že moje režijní a dramaturgická rozhodnutí, která považují za nešťastná, byla způsobena z velké míry neuvědomováním si těchto hranic. Přesněji řečeno, spoléhal jsem na to, že pokud budu prostě rozumný ve své tvorbě, vytvořím velké dílo – což byla pochopitelně představa mylná. Zanedbával jsem proto jiné nástroje potřebné k produktivní tvorbě, na něž teď doufám narazit právě přes pojmenování hranic aplikace racionálního myšlení.

Prvním krokem musí být určení schématu racionálního uvažování. Je intuitivně jasné (i přesto, co bylo řečeno dříve o opodstatnění různými argumenty většiny rozvážných činů), že člověk není ve stavu racionálního uvažování neustále. Většinu času⁴ ve skutečnosti nepřemýšlíme, ale jenom dumáme – necháme se odnést neřízeným vnitřním dialogem, ze kterého jen občas vytáhneme poutavou ideu a téměř okamžitě ji zase zahodíme. Racionalita začíná v momentě, kdy vyvstává *problém*, který nelze ignorovat ani vyřešit v jiném režimu

¹ Snad jenom mezi nehloubavými zájemci o ezoterické praktiky nebo východní filosofii, v těchto případech ale jde zpravidla o zaměňování pojmů „racionalita“ a „pragmatismus“ nebo „materialismus“ – tedy u zmíněných skupin pojmy zpravidla pejorativní.

² Další nejčastější záměna – logického a racionálního uvažování.

³ Výjimky tvoří samozřejmě duševní nemoci; v těchto případech ale například psychoanalýza nabízí perspektivu, ze které jde spatřit určitou pravidelnost i v chování psychopatických jedinců – tato rozumnost ovšem není jejich vlastní, je logičností psychiky samotné.

⁴ Pokud nekultivujeme vlastní schopnost racionálního myšlení a neužíváme ho záměrně častěji, než toho vyžadují impulzy z okolního světa.

myšlení. (Pro vymezení pojmů si vzpomeňme například na tzv. magické myšlení, které se nezachovalo jen u současných domorodců, ale i u členů nejpokročilejších civilizací. Strach z vyslovování jmen démonických bytostí, nutková potřeba třikrát zatukat na stůl, když se popisuje nějaká nežádaná událost, různé rituály sportovců, které ti provádějí před začátkem zápasu – to jsou jen některé příklady tohoto módu⁵ ; je rovněž intuitivně pochopitelné – a to právem, což dokazují práce psychoanalytiků a antropologů na toto téma, - že se svými principy kategoricky liší od myšlení racionálního) To znamená, že již před začátkem procesu racionálního uvažování potřebujeme mít jasně zformulovanou otázku. Ta tvoří první nutnou podmínku pro aplikaci rozumného myšlení.

Snadno najdeme projevy tohoto požadavku v divadelní tvorbě – dokonce v samotném jejím schématu. Zjednodušeně řečeno, pro režiséra činohry je problémem text a jeho řešením – hotová inscenace. Ta se rozkládá na vizuální, zvukovou, hereckou a další složky, každá z nichž taky vyžaduje vlastní řešení (jazyk samotný tuto tezi podporuje – říkáme například „řešení scény“).

Víme ovšem dobře, že poctivá aplikace racionálního postupu na text nevede k jediné variantě výsledné podoby inscenace – aspoň ne dnes, kdy na jevišti vedle sebe existuje víc hereckých, výtvarných, hudebních stylů a zdá se neplatí žádná všeobecná divadelní konvence⁶. Dvě zpracování stejného textu si mohou být velice podobná, ale i diametrálně odlišná. To znamená, že textová předloha ani záměr vytvořit nějaké scénické dílo netvoří dost určité hranice pro přemýšlení nad inscenací.

⁵Je pozoruhodné, že podle rozšířeného stereotypu jsou právě divadelníci jedněmi z nejvůvěřivějších lidí.

⁶ Existuje samozřejmě jistá divadelní móda, jíž ale naštěstí můžeme nepodlehout, pokud neodpovídá našim estetickým představám.

2 Formulace inscenačního problému

Vezmeme pro příklad běžné divadelní hry. Jen zřídka představují konkrétní návody k tomu, jak mají být inscenovány (hlavně v Evropě, kde dramatici nechávají režisérům zpravidla mnohem míň poznámek než například ve Spojených státech). Dialogy a monology ještě musíme interpretovat, zjistit, co znamenají pro situaci, ve které se nacházejí postavy, co říkají o postavách samotných, jaká témata rozvíjejí atd. U různých tvůrců se tyto interpretace liší a dokonce i jeden režisér či dramaturg může vlastní uchopení díla rozvíjet a prohlubovat se v jeho pochopení.

Výchozí podmínkou pro zkoušení v činoherním divadle je tedy vytvořená ve vědomí tvůrců interpretace textu, nikoliv text sám. Všechna témata a motivy musí být vyloženy a spojeny do určitého tvaru. Dokážeme ovšem jednoznačně říct, co znamená sebevražda Trepleva, příchod Hyména v Shakespearově *Jak se vám líbí* nebo strkání rukou do roztavené plastové hmoty v *Osiřelém Západu* McDonagha? Očividně znamenají sami sebe, ale chápeme, že to nestačí, musí vyprávět o něčem navíc.

2.1 Záměr interpretace

Jedincův vnitřní dialog, pokud mu poskytneme dost času, dokáže spojit jakékoliv dvě myšlenky pomocí kratšího nebo delšího řetězu asociací. To znamená, že jakýkoliv motiv můžeme teoreticky vyložit jakýmkoliv způsobem. Podle čeho se pak volí ta správná interpretace?

Člověk není jen bytostí předpokládající a vypočítávající, nýbrž i toužící. Většinou řešíme problém a zároveň si představujeme žádoucí výsledek. Obraz výsledku nejen ovlivňuje naše uvažování, ale přímo ho směřuje. Představme si, že nějaký člověk není spokojen se svým současným životním stavem, ale pro nedostatek vědění nemá představu o alternativě. Je stejně sklíčen a neschopen činu, jako ten, kdo si nepojmenoval výchozí problém. Mnohé problémy se podobají uzavřeným otázkám a obsahují v sobě žádaný cíl (např. „Trpím nadbytečnou váhou“ – cílem se automaticky stává štíhlejší tělo). Ovšem některé problémy se neomezují na překážku uspokojení, ale mají globálnější rozsah. Využiju příkladu ze sociální psychologie: generace Z, tedy mladí lidé, kteří se narodili už do světa Internetu, zažívají dnes hlubokou apatii, jejíž příčiny jsou více méně jasné – informační zatíženost, nejistota, přebytek fyzických a mentálních vzruchů apod., - ovšem způsoby vypořádávání se s nimi se různí. A zde by se měla do přemýšlení zapojit představa cíle – jeho obraz by pak napověděl směr, jímž se má jedinec ubírat. Zvolit si cíl ale není snadné.

Příklady postav s velice podobnými problémy najdeme hlavně v moderním dramatu, například u A. P. Čechova. Všichni jsou nespokojeni, občas se těší z náhodných přílivů optimismu (Irina ze *Tří sester*), ale z výše uvedených důvodů své postavení nedokážou změnit.

Podobně Muž ze hry Kóbó Abé *Přítel* si své nicotné postavení ani neuvědomuje a potřebuje pomoc tajemných vetřelců, kteří mu porozumí a zachrání ho⁷ – a jsou toho schopni právě díky jejich pevné vizi.

V dramatech starších najdeme postavy, jimž chybí odvaha či rozhodnost, ale téměř nikdy cíl⁸. Postava bez cíle je totiž neschopna jednání, které je základem dramatického umění. Proto se například Élektra přímo brání váhání, které by mohlo zpochybnit její záměr:

ÉLEKTRA k ORESTOVI:

Probůh, nenechej

ho dále mluvit, rozváděti řeč!

Co nejrychlejš ho usmrť, usmrť ho

a předhod' hrobařům, jichž hoden je,

pryč z našich očí! To jen může mi

*být někdejších mých strastí úlevou.*⁹

Záměr Élektry je jasný a její odhodlání pevné. Všimněme si, že vůdčí roli zde hrají strasti – argument emocionální. Rozumnost, jíž bylo potřeba k plánování pomsty, zde obstarávala účel mající s rozumem v běžném pojetí pramálo společného.

Samozřejmě nemůžeme vnímat postavy fikce jako lidské vzory (alespoň ne bezpodmínečně), ale poslouží nám jako ukázky druhé (kromě zformulovaného počátečního problému) podmínky pro aplikaci racionality – jejího záměru.

2.2 Ideologická a objevující interpretace

Záměr, s nimž režisér přistupuje k interpretaci textu, určuje způsob výkladu. Paradoxně ale může dílu i ublížit. Příliš často jsme například svědky toho, jak tvůrci využívají klasických textů k tomu, aby se skrze ně vyjadřovali k současným módním společenským tématům (vždy je to kritické zjednodušení už proto, že pokud jistý text přetrval řekněme z antiky do dneška, musí obsahovat v sobě cosi, co naráží na hlubinnější hrany člověka, než jsou jeho sociální přesvědčení). Autoři v těchto případech vycházejí z potřeby vyjádřit svou pozici nebo uspokojit současnou společenskou poptávku. Pokud se takto zabývají nějakým problémem, budou hledat a najdou jeho náznaky v jakémkoliv textu, ať už jeho autor mohl či nemohl o existenci daného problému vědět nebo s pozicí tvůrců souhlasit – a to pomocí zmíněného nepřestávajícího vnitřního dialogu. Staletí přetrvávající díla nám nepochybně můžou něco prozradit o současnosti, ovšem nemělo by se zapomínat na jejich věčné kvality.

⁷ Je příznačné, že tato hra je dnes jedním z nejuváděnějších ve světě japonských dramát.

⁸ Cíl v klasickém dramatu můžou postrádat jen postavy vedlejší.

⁹ In Sofoklés, 1975, str. 155.

Podobným způsobem ideologicky příliš zatížená inscenace se vzdaluje umění, a to v tom, že málokdy obohacuje divákovo vnímání světa, nenabízí mu nový pohled na člověka, dělá z divadla jen pódium pro hlásání názorů. Vede nakonec k tomu, že dnešní průměrné publikum začíná vnímat umělecký sloh jen jako zvláštní styl vyjadřování zcela nahraditelný jazykem civilním nebo v krajním případě akademickým. Řečeným omezujícím přístupem k dílu se riskujeme připravit o cosi bytostně uměleckého, o jakousi kvalitu umění, která z něj dělá osobitou oblast lidské činnosti.

Princip opačný tomuto (a zdá se nepředpokládající žádný ideologický záměr) nabízí Louis Jouvet v knize *Nepřevtělený herec*. Zabývá se primárně problémem uchopení postavy, ale jeho postup je aplikovatelný na práci na jakémkoliv složce scénického díla.

Postava je podle Jouveta entitou, která, jako kubistický portrét, existuje zároveň v mnoha polohách. Samozřejmě jenom postava dobrá a v dobré hře, která dokáže obstát zkoušku časem a při opakovaných přečteních neztratí na hloubce a důležitosti, nikoliv ideologická či grafomanská figurka, která je schopna přežít a nabývá smyslu jen v hranicích jí odpovídajícího ismu. Skutečně „živá“ postava je osobitá, ale nekonečná. Podle Jouveta je existence postavy dokonce vyšší, než je ta hercova:

„[Postava mluví k herci] Nikdy tě nenapadlo, že Alcest je živá postava; myslíš si pošetile, že jeho život je v tobě, že žije jen tebou a že ty ho oživuješ. Je jistě pravda, že postava na to musí čekat. V tom je to kouzlo, postava potřebuje tvou pomoc, aby mohla být vnímána, objevena, aby se mohla projevit – a přesto ovšem žije: to je záhada, které ty nemůžeš porozumět. Nespátřuj v tom její trest nebo nemohoucnost, ale spíš určitou formu existence, na niž je postava vázána, abyste s ní ty a tvoji současníci vůbec mohli vejít ve styk. Postava však existuje virtuálně – jak vy tomu říkáte – a její existence je mnohem zjevnější, určitější a působivější než ta, jíž jsi byl vybaven ty.

Život tvé roztomilé a bezvýznamné milenky je v tobě; existuje pouze myšlenkami nebo milostnými představami, které o ní máš nebo které jí propůjčuje tvá touha; ona sama žádný život nemá. Ale s Hamletem je tomu jinak: jeho život není v tobě. Ty stíny divadelních postav jsou zjevnější a skutečnější než ty. To, co vy nazýváte stínem postavy, je pro nás reálná živá bytost, a slovo lidský označuje pro nás to, co je pomíjivé a co podléhá zkáze.

Nic si nevymýšlej, neanalyzuj a nespřádej romány.¹⁰

V tomto smyslu postava není menší než člověk – stejně jako on má stavy, ovšem je zároveň všemi svými stavy. Toto pojetí dramatické figury souzní s mystickou představou o andělském vidění, vnímání nikoliv momentální podoby věci, ale její duše – tedy celého jejího potenciálu v komplexu. Jouvet pravděpodobně taky uvažoval o postavách podobným

¹⁰ In Jouvet, 1967.

směrem¹¹, neboť dochází k závěru, že postavu nelze uchopit nebo ovládnout, ale jenom naopak nechat se ovládnout jí:

Postava herci radí, jak se k ní má chovat, aby se s ním mohla spřátelit, asi jako žena, která vysvětluje své osobní zvláštnosti a jak se s ní má jednat, aby mohla svého ctitele mít ráda a navázat s ním vztah.

...

[Postava mluví k herci] „Ty historky, co vykládáš v novinách(...): vstávám v osm hodin, snídám vejce na měkko, při holení a při koupání studuju a opakuju si text atd. (v Coquelinově stylu), to všechno je svatá pravda, ale to je taky trochu směšné. Ano, takhle se naučíš roli, ale nepronikneš až ke mně. (...) Pro herce neexistuje jiná genialita než ta, kterou ti mohu udělit já.“

...

Herec je jediná bytost a zároveň několik bytostí, a přesto je pro něho velmi těžké být někým jiným, než kým je; a může jím být jen tehdy, zbaví-li se sám sebe; to předpokládá dlouhodobý cvik, podobně jako u světců nebo řeholníků.¹²

V první řadě proto vyzývá Jouvet herce k pokoře a ochotě vzdát se egoismu, který klade postavě odpor. Vystupuje proti jakémukoliv předem určenému záměru interpretace.

Jouvetův způsob se snaží být nepředpojatý a otevřený kvalitám, jež postava v sobě objektivně obsahuje. Co ale znamená „nechat se ovládnout postavou“? Snad to, že se herec musí jenom pohodlně usednout a čekat, až k němu sestoupí? A potom, účinkující na jevišti stejně hraje nějakým způsobem, což automaticky předpokládá jistou omezenost jeho výkonu – což se zdá být v rozporu s předcházejícími úvahami.

Velice detailní odpověď na tuto otázku nabízí Michail Čechov v *Hercově cestě*, když popisuje, jak při použití představitosti má herec pozorovat postavu, jak sama postupně vzniká v jeho imaginaci:

Z toho, o čem jsme až dosud mluvili, vyplývá, že existuje několik způsobů, jak přistupovat k roli. Jením z nich je využití představitosti; dejme tomu, že jste zvolili právě tento způsob.

Hned jak dostanete roli, přečtěte si několikrát celou hru tak, abyste se s ní dobře seznámili jako s celkem.

Pak se soustředte jen na svou roli a představujte si ji nejprve scénu za scénou. Pak se zastavte u okamžiků (situací, činností, replik), které nejdíc upoutají vaši pozornost.

¹¹ Zase nás v našem uvažování podporuje jazyk – říkáme „přemýšlet určitým směrem“ nebo „v určitém duchu“.

¹² In Jouvet, 1967; tento citát se nám bude hodit i u pozdější úvahy, jíž začíná podkapitola 2.2.1.

Pokračujte v tom tak dlouho, dokud „neuvídníte“ vnitřní život postavy i její vnější vzhled, a čekejte, až se probudí vaše vlastní city.

Snažte se „uslyšet“ postavu mluvit.

Můžete si představovat postavu tak, jak ji napsal autor, nebo jako sebe hrajícího postavu, nalíčeného a v kostýmu. Obojí je správné.

Začněte se svou postavou spolupracovat, klást jí otázky a dostávat „viditelné“ odpovědi. Ptejte se na kterýkoliv okamžik, který si vyberete, bez ohledu na sled scén ve hře. Vylepšete pak něco na své postavě tady, dotáhněte něco tamhle, přeskakujte z jednoho okamžiku na druhý.

Začněte ztělesňovat svou postavu kousek po kousku, s pohyby a s textem.

Pokračujte v této práci i při skutečných zkouškách v divadle. Přineste si domů všechny dojmy, které jste nashromáždili během jevištní zkoušky (...). Zahrňte to všechno do svých představ, a pak, až si budete v duchu procházet svou vlastní hru, položte si otázku: „Jak mohu ten či onen moment zlepšit?“ Odpovězte si tím, že ho vylepšíte nejdřív ve své představě a teprve pak si ho skutečně vyzkoušíte (když budete mezi zkouškami pracovat doma).

Když budete takto využívat představivosti, zjistíte, že vám usnadňuje práci. Také upozorujete, že mnoho zábran, které až dosud vaší tvůrčí práci překážely, najednou mizí. Naše představy žádné zábrany nemají, protože jsou přímým a spontánním projevem naší tvůrčí undividuality.

(...)

Vaše umělecká intuice vám napoví, kdy práce s představivostí splnila svůj úkol a pomohla vám vytvořit postavu. Pak ji můžete opustit. Neopírejte se o ni samotnou příliš dlouho nebo příliš těžce, jako by to nebyla jediná opora v přístupu k roli.¹³

Vidíme, že o pasivní čekání na postavu zde opravdu nejde.

Tady spatřujeme metodu velmi podobnou té, kterou popisuje Jouvet. Postava sama vystupuje zevnitř a diktuje vlastní podobu. Vysvětluje se to zapojením do tvůrčího procesu nejen ideově směřovaného vědomí, ale i podvědomí a nevědomí¹⁴. Když se takovým způsobem obracíme k hlubinám své psychiky, na povrch vystupuje nejplnější, nejosobnější pojetí postavy, kterého je jen naše duše schopna. Takto postupují hlavně (i když samozřejmě ne vždy) divadelní laboratoře, nezávislé soubory a studenti na divadelní škole. Nesměrují k předem stanovenému interpretačnímu či inscenačnímu ideálu, ale spíš zkoumají a objevují vlastní potenciál textu. Racionalita má v tomto modelu spíš úlohu kontroléra než rozhodujícího.

¹³ In Čechov, 2017, str. 214.

¹⁴ Nadále pojmů vědomí, podvědomí a nevědomí využívám v souvislosti s tradicí jungiánské psychoanalýzy a mé poznatky o nich se zakládají primárně na 2. svazku Výboru z díla C. G. Junga (Archetypy a nevědomí / Carl Gustav Jung ; 1. vyd. - Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997) a knize Milana Nakonečného Umění a psychoanalýza (Umění a psychoanalýza/Milan Nakonečný; Praha: Malvern, 2022)

2.2.1 Podvědomí a životní filosofie

Zamysleme se ještě nad tím, co je původem vědomého cíle tvorby. Pokud odmyslíme objektivní určující vlivy – např. populární módu, sociální objednávku či politický diktát, - je tvořen přesvědčením, které je založeno na systému hodnot. Tyto hodnoty můžou být vědomé nebo nevědomé. A právě v této oblasti podvědomí a nevědomí se ideologický a objevující principy interpretace splývají. Rozdíl je pouze ten, že ideologie je nepřímo založena na podvědomí, zatímco experimentální přístup s ním pracuje záměrně.

Zde vyvstává podobnost mezi uvedeným „objevujícím“ přístupem k interpretaci a tím „ideologickým“. Specifika psychiky jedince plní tutéž funkci jako vědomý cíl – funkci rozhodující instance.

Problém vztahu umělce k jeho vlastním polovědomým přesvědčením je mimo jiné i etické povahy. Myslím si, že je tvůrcovou povinností se v poznání svého nitra neustále prohlubovat. Již v předmluvě jsem zmínil obecný předpoklad, že umělec je někdo, kdo se liší od běžného člověka. Pokud se ale spokojí se svou současnou úrovní poznání vlastního nevědomí a nebude ho zkoumat a zpochybňovat dál, zůstane v základu obyčejným člověkem sdílejícím zcela obyčejná přesvědčení. Řečeno ještě jinak, umělec musí pronikat do své duše a rozšiřovat oblast vlastního vědomí.

O tom, jestli je naprosté uvědomění všech svých hodnot možné, můžeme jen spekulovat. V této věci už narážíme na mystické koncepce, např. „osvícení“. Víme ovšem, že i lidé, kteří osvícení aktivně hledají a obětují mu celý život, ne vždy mají to štěstí ho dosáhnout. Proto není praktické očekávat od umělce úplného uvědomění své psyché. Ale musíme od něj žádat neustálé směřování k němu.

Výsledkem této sebereflexe je pak skutečný herecký a režisérský materiál. Tím myslím uvědoměné, zvážené přesvědčení, případně touhu založenou nejen na psychologii, ale i na filosofii. Vzpomínám si v této souvislosti na myšlenkový experiment, který uvádí Michael Michalko¹⁵. Rozdělme kus papíru na tři části: v té první pečlivě nakreslíme nějaký geometrický tvar, do té druhé jen cosi načmáráme a třetí necháme prázdnou. Většina lidí, pokud se jich pak zeptáme, jaký z těchto jejich produktů podle nich nejvíc vyjadřuje jejich osobnost, pravděpodobně zvolí buď chaotický tvar nebo prázdné místo. Ovšem pokud by měli nějaký z obrázků dát blízkému člověku, ukážou na geometrickou figuru. Vysvětluje se to nejspíš tím, že máme tendenci dávat jiným to, co je výsledkem našeho vědomého snažení.

Umělec, jehož úloha předpokládá darování vlastního díla publiku, by taky měl vybírat ze sebe to, co má vědomě propracované – neboť jinak jeho umění ve skutečnosti není jeho vlastní. Takto zreflektovaná přesvědčení, tedy umělcovu pravou tvůrčí materii, nazývá Alena Urbanová ve stati *Vychovávat talenty* „občanským postojem“:

¹⁵ In Michalko, 2006.

Ten, kdo hravě svléká kůže, pohotově ztvárňuje cokoli kdekoli a za všech okolností „ví, jak na to“, ještě nezískal právo aspirovat na právo mistra. Dokonce ani ovládnutá technika nezaručuje v divadle profesionalitu, chybí-li tu druhá a nejpodstatnější součást profese. Obvykle tomu říkáme „občanský postoj“. Je to snad až příliš skromný název pro tak podstatnou, pro umělce životně důležitou věc. Jinými slovy: životní filosofie, světový názor, jasné vědomí cíle, schopnost vyznat se v dialektice každého životního jevu. A to samostatně. Dříve než se začneme starat o to, jak sdělovat, je asi třeba mít co sdělovat. ... Světový názor, umělcův pohled na svět, filosofie určená bytím a určující výběr faktů, odhalující jejich skutečnou souvislost, budující uvnitř vždy nový obraz života lidského ducha, tvořící a tvořivá. Říkejme tomu tedy dál „občanský postoj“ – ale je třeba se dohodnout se zvláště s mladými, že že to není jen jednička z marxismu, ale nedílná součást jejich skutečné divadelní umělecké profesionality, záruka životaschopnosti a odolnosti jejich talentu.¹⁶

Tak dlouhou odbočku do oblasti umělecké etiky jsem si dovilil proto, že tady přecházíme k problematice práce na vlastním nevědomí, o které bude řeč později.

2.3 Dokončení interpretace

Zbývá jen určit, kdy interpretace přestává. Ať už sledujeme ideologický záměr nebo postupujeme podle Jouveta a Čechova, tvůrčí proces musí v jednom bodě skončit.

U ideologického přístupu je organickým závěrem spokojenost autorů se svým dílem. V druhém případě ale vedle takového vyústění existuje i druhá varianta. Pokud experimentujeme, spokojenost s výsledkem se může dostavit později. Zkoumání hlubin vlastní psychiky je dlouhotrvající proces a materiální nebo časová omezenost ho často nedovoluje dokončit. Tehdy musí být ukončení nějaké etapy tvoření volným činem – autoři se prostě rozhodnou, že půjdou ve své práci dál.

Obě tyto možnosti jsem zažil během zkoušení úryvku z Maryše v 3. semestru studia. Ve stádiu interpretace byla pro mě nejzásadnější otázkou motivace zabití Vávry – tato událost je klíčem k pojetí celé hry. Během individuální přípravy jsem musel přijít na nejsilnější z estetického a filosofického hlediska opodstatnění tohoto činu – jsem přesvědčen, že právě spojení těchto dvou rovin je energizujícím jádrem uměleckého díla a jeho potenci. Po delším hloubání jsem nakonec přišel s interpretací, která byla mojí nejupřímnější výpovědí. Nepojal jsem Maryšin čin jako snahu zachránit Francka, neboť takové chování je v podstatě reaktivní a podle mého názoru oslabuje jinak velice aktivní postavu Maryši. Vnímám ji spíš jako ženu, která si nemůže dovolit být zachráněna někým jiným, řečeno metaforicky, jako princeznu ve věži, která odejde s princem, ale drakovu hlavu si odnese na svém pasu. Herci tuto

¹⁶ In Urbanová, 1953.

interpretaci přijali, ztotožnili se s ní a na jejím základu vytvořili situaci. Domnívám se, že podobně intenzivně působilo toto pojetí hry i na diváky. Člověk je individuum, ovšem sdílející společné ostatním kontexty, proto pravdivá osobní výpověď o světě je ve většině případů i výpovědí společenskou. Doba a panující v ní atmosféra se musí nutně projevit v upřímných pocitech každého jedince (samozřejmě s určitými specifiky).

Ovšem až došlo na tvoření mizanscény, objevil jsem několik možných řešení, žádné z nichž nebylo očividně výhodnější než ostatní. Vedlo to k tomu, že jsem se nechtěl vzdát žádného z nich a stejnou scénu zkoušel každý den jinak. Navíc moje neschopnost rozhodnout se pro jednu variantu bránila hercům zabývat se detaily a způsobovala jim úzkost. Proto jsem v jednu chvíli jenom přestal vymýšlet další možnosti a pokračoval v mizanscéně, u které jsme skončili naposled. Byl to krok nikoliv racionální (i když racionálně vycházel z potřeby pokročit v tvorbě), nýbrž volní. Nadále jsem vždy postupoval tak, že jsem toto volní rozhodnutí udělal co nejdříve a podle potřeby měnil rozpracovaný tvar na jiný jenom pokud ten objektivně neodpovídal tematické představě, činil příliš závažné potíže hercům apod.

2.4 K podstatě interpretačního Gestaltu

Po tom, co jsem prošel celým procesem interpretace, je třeba říct něco o podstatě jejího výsledku. Interpretační tvar, jenž režisér během zkušebního procesu sleduje a vyjadřuje, není jen slovním pojmenováním tématu hry, ale komplexem kognitivních, citových a emočních představ o budoucím díle. J. Vachtangov mu například říkal „jádro“, já mu budu v této práci říkat interpretační Gestalt. Ono jádro zahrnuje všechny zmíněné aspekty myšlení a je širší než každý z nich zvlášť. V mysli se vyskytuje jako osobitá entita. Tohoto přirovnávání nevyužívám náhodou, protože řečený interpretační tvar má schopnost se rozvíjet během zkušebního procesu a volit si prvky podle toho, jestli se k němu jaksi hodí nebo ne. Navenek se jeví opravdu jako živá bytost. Tou v určitém smyslu vskutku je, neboť je projevem umělcova nevědomí a jeho hlubinných presupozic. O tom, podle čeho interpretační Gestalt hodnotí, jestli je nějaké řešení pro něj vhodné nebo ne, bude řeč dál.

Krátce zrekapituluji výsledky, k nimž jsem dospěl v této kapitole. Racionální tvoření začíná pojmenováním problému – v případě činoherní režie interpretační vize. Proces její formulace je buď směřován vědomým ideologickým cílem, nebo probíhá jako hlubinná sebereflexe a objevování vlastního hodnotového systému. V obou případech ale je základem interpretace oblast podvědomí. Režijní a herecká příprava založená na sebereflexi a experimentování zpravidla vyžaduje delší zkušební proces, který si běžné kamenné divadlo nemůže dovolit. V těchto případech je třeba pomoci vůle přes neúplnou spokojenost s interpretací pokročit ve zkoušení. Vůli zde nemyslím záměr, ale schopnost pomoci vnitřního úsilí přejít od uvažování k činu nebo od uvažování k dalšímu jeho stupni.

Tím pádem v divadelním umění jsou kromě racionálního myšlení přítomny nejmíň dva další činitele: podvědomí a vůle. Jimi se budu zabývat po tom, co rozeberu principy, podle nichž probíhá realizace interpretačního Gestaltu, jinými slovy přechod od záměru k produktu.

3 Rozumný postup

V předchozí kapitole jsem zformuloval základní režijní problém jako formulaci interpretačního Gestaltu (či pojmenování tématu v případě projektů nezaložených na textu). Dále je třeba ho projevit, uskutečnit prostřednictvím různých scénických složek. Tady vyvstávají dva základní problémy: a) vyjádření interpretačního Gestaltu jazyky jednotlivých umění, jež zahrnuje divadlo; b) vyvážení režijně-dramaturgického omezování a invence jiných zúčastněných.

3.1 Archetypy a formy

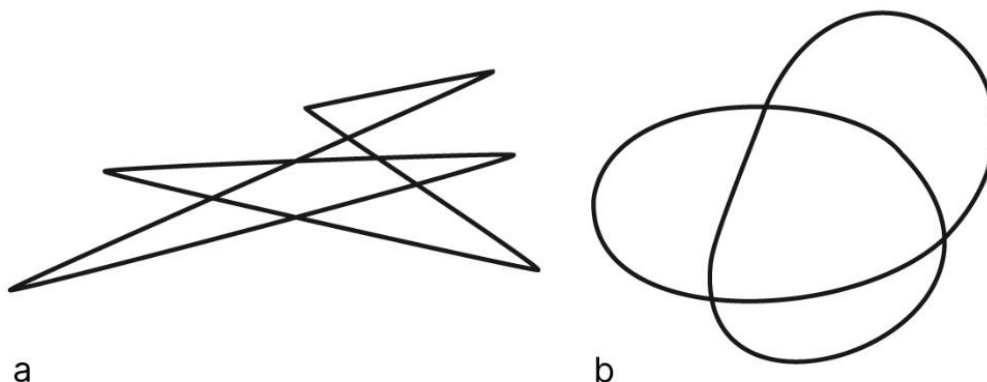
První problém se týká vyjádření smyslů scénickými jazyky. Předpoklad, že musí být podřízeny centrálnímu tematickému tvaru, snad nemusí zde být zvlášť teoreticky opodstatňován. S tímto požadavkem se setkáváme již v antice a podporují ho i moderní teoretické estetiky: Například Monroe Curtis Beardsley uvádí jako jedno ze tří kritérií krásna (kromě komplexity a intenzity) právě jednotnost uměleckého díla – sladěnost jeho prvků.

Tento předpoklad také podporuje skutečnost, že jakmile se divákův obraz inscenace naruší novým prvkem, vyčnívajícím z jeho dosavadní představy, nastává vnitřní zmatek, který začíná zaujetím, přerůstá do nepochopení a, pokud zůstává nezařazen do celku i na konci představení, zanechává v mysli diváka hluboké estetické neuspokojení či dokonce vztek, který dokáže anulovat veškeré příjemné zážitky z reprízy. V tomto bodě vždy vzniká otázka, jestli k nepochopení došlo kvůli divákově nevšímavosti/ohraničenosti, nebo umělcově neschopnosti. Vznešený postoj „nepochopeného génia“ často slouží maskou zakrývající ideovou prázdnotu díla. V této věci je nejpraktičtější přenechat okamžité soudy kritikům, ty konečné – času. Vzpomeňme si však na pocit podobný jakési estetické intuici, který nám napovídá, že i když nějakému prvku díla tak zcela nerozumíme, autoři „to asi nějak mysleli“. Tento navigátor nás nutí i ve výtvoru odpudivém či provokativním (ovšem stěží prostě nezajímavém) hledat smysl.

Vracím se k hlavnímu tématu. Jak přeložit myšlenku do barvy/formy/zvuku/mizanscény? Nebo slovy G. Berkeleyho: „Čemu se může podobat idea krom idey?“. Tento volně přeložený citát zde neuvádím náhodou – Berkeley totiž zaujímal stanovisko, že taková transformace je z filosofického hlediska nemožná.

Zároveň ale víme, že tuto schopnost jako lidské bytosti máme, když už dokážeme mluvit o neverbálních jevech. Souvisí s psychologickým fenoménem synestézií, jenž označuje sdružení několika smyslových vjemů. Jako výsledek tohoto efektu je člověk občas schopen vnímat například nějaký tón jako příslušný jisté barvě nebo formě. Když zůstaneme v psychologické doméně, narazíme na pojem archetypů, který vysvětluje tyto interdimenziální podobnosti. Jako ilustraci vztahu mezi archetypem a jeho projevem v různých formách tvorby uvedu experiment gestaltisty W. Köhlera, který popisuje Milan Nakonečný v knize Umění a

psychoanalýza. Během tohoto výzkumu byli respondenti požádáni, aby zvolili jedno ze dvou jazykových označení pro prezentované figury:



Naprostá většina tázaných osob (dospělých a dětí) přidělila levému obrázku „jméno“ Takete a tomu vpravo – Maluma. To svědčí o jistém izomorfismu mezi slovním a vizuálním projevem.¹⁷

Izomorfismus existuje i mezi jinými výrazovými prostředky. Během práce na ukázkách v rámci scénické propedeutiky jsem si všiml, že některé prvky se k sobě jaksi hodí, nebo si naopak odporují. Například během zkoušení bakalářské inscenace *Zabiják Joe* jsem najednou pocítil, že se k určité scéně hodí narůstající zvuk televizních šumů. V této scéně jedna z hlavních postav (Chris Smith ztvárněný Matějem Převertilem) zápasí s vlastním svědomím a snaží se rozptýlit a omámit, ovšem nespokojený „vnitřní hlas“ se stává naléhavějším a nakonec donutí postavu k jednání nacílenému na odčinění svých dřívějších hříchů. Zmíněný sílící šum měl posloužit symbolem výčitek, s nimiž Chris bojuje, které náhle přestanou v momentě, kdy se konečně rozhodne pro „správnou věc“.

Toto konkrétní režijní řešení poslouží modelem mého tvůrčího myšlení v průběhu zkoušení. Představuje specifický případ, ve kterém jsem vymazal celou scénu a nahradil ji hereckou etudou. Textová předloha od Traceyho Lettse předpokládala výstup, v němž Chris vběhne do bytu, ve kterém se celý příběh odehrává, najde v něm Joea Coopera (Jan Roháč) a vyžaduje zrušení dohody, kterou mezi sebou předtím měli. Dohoda spočívá v tom, že zabiják Joe zlikviduje matku Chrise a bude zaplacen z peněz z jejího pojištění. Joe ale běžně vyžaduje peníze předem, a protože je rodina Smithových nemá, jako zálohu si vezme do sexuálního

¹⁷ In Nakonečný, 2022, str.152.

vlastnictví Chrisovu sestru Vicky (Elizabeth K. McIntosh). Chris na zabijákovu podmínku přistoupí, ale s postupem času ho tato situace trápí víc a víc, což vyeskaluje do scény popsané výše.

Daný výstup je krátký a skládá se v podstatě z jednoho monologu a velmi skoupé reakce na něj, kterýžto monolog navíc nepředpokládá žádné větší fyzické rozehrávání. Scéna je ale oddělena časovými stříhy a celý proces rozhodování Chrise se odehrává mimo dramatický prostor. Toto řešení mi připadlo neelegantní. Malá délka obrazu a jeho nápadná staticčnost mezi velice dynamickými a dějově komplexnějšími scénami podle mého názoru narušuje plynulost diváckého zážitku. Proto jsem se rozhodl spojit řečenou scénu a jí předcházející do jednoho výstupu a zveřejnit Chrisův vnitřní zápas.

Tento úkol je příznačný také tím, že u něj šlo o původně režijní a hereckou invenci, která neměla opory v textové předloze. Téma – zesilování vnitřního psychologického napětí Chrise a vyústění tohoto napětí ve výkřik „Musíme to vodtroubit!“ – jsem se rozhodl vyjádřit pomocí pohybu a zvuku. Chris po dialogu s Joem, během něhož už dává najevo svou nespokojenost se situací, zůstává sám v obývacím pokoji a znovu pocítí nutkání zrušit jejich dohodu. Protože ale potřebuje peníze, které doufá získat po zabití matky, úsilím se usadí k televizi, aby zaměstnal svou mysl něčím jiným. Zapnutá televize vydává šumy. Kolega Převrátíl přesto hraje tak, jako by televize běžela normálně, a sleduje pořad. Šum ale zesiluje a Chris dalším pohledem k ložnici Vicky ukazuje, že stále myslí víc než na televizi na to bezpráví, jehož se dopouští vůči své sestře. V ten moment by měl divák přijít na to, že šum má nejen popisný, ale i symbolický význam. Chris se postaví a přijde k lednici pro kořalku, již se chce omámit a tím přináší na scénu dynamický pohybový prvek – v opilosti, která se v jeho pohybech projevuje schválně nápadně brzy po prvním loku z láhve, se potácí, což mu umožňuje využívat dramaticky působivých odvrátných pohybů. Tím pádem se na scéně setkávají dvě dynamické tendence: „nahoru“ ve zvuku a „tam-zpátky“ v pohybu herce.

Mluvím zde o dynamice proto, že je jedinou veličinou společnou tématu rozebíraného výstupu a prostředkům, jimiž jsme toto téma vyjádřili. Přesněji řečeno, pokud hercovo kymáčení k opilosti patří už z důvodů fyziologických a je tím pádem očekávané, žádná apriorní souvislost mezi televizním šumem a morálními výčitkami není – pojí je jen směr „nahoru“ a jejich chaotičnost.

Právě v podobných momentech, kdy se najednou překvapivě spojí v jednom obrazu původně nesouvisející scénické prvky, nejčastěji zažíváme úžas vůči dílu a klademe si otázku: „Jak na to tvůrci přišli?“. Plně si uvědomuji, že zrovna toto moje zvukové řešení nepředstavuje vrchol režijní vynalézavosti. Domnívám se ovšem, že i nápady ohromující přicházejí ze stejného zdroje – z citu pro dynamiku a vztahy mezi elementy scénického díla.

Na stejném předpokladu se zakládá technika tvoření mizanscény, kterou nám nabízejí pedagogové v prvním ročníku studia. Právě vztahy mezi prvky na scéně (například židlemi) je nejbližší tématu výstupu a často si navzájem slouží pojmenováním (např. „Ti dva si nejsou blízcí“

apod.) Tuto myšlenku vyjadřuje (z hlediska herecké tvorby) i J. Vostrý v knize *Předpoklady hereckého projevu* v kapitole *Být*:

Že nějaký člověk stojí, je samozřejmé; v případě herce, jakého mám na mysli (vyzařujícího), jako by to bylo cosi nesamozřejmě samozřejmého; jeho postoj vedle toho, že je zcela individuální – a protože je zcela individuální -, jako by současně symbolizoval postavení člověka v řádu bytí; postavení, které je sice obecně dáno, ale které se v každém konkrétním případě teprve individuálně realizuje.

V tomto smyslu se v nás každý herecký fyzický úkon „ozývá“, i když ho tímto nedomyšlíme. Říká se, že nástrojem sdělování je pro herce jeho tělo. To je pravdivé do té míry, do jaké má každý hercův postoj či úkon na jevišti nejenom svou utilitární „fyzickou“ stránku, ale i svou stránku symbolickou; tj. má-li nejenom svůj konkrétní praktický význam, ale i nějaký hlubší smysl.¹⁸

Symbolickou stránku, vypovídající o postavení člověka v řádu bytí, zde nemáme chápat konkrétně jako symbol, jak se ho užívá například v japonském divadle nó, nýbrž jako matici, podle které člověk veškeré symboly tvoří a interpretuje – totiž archetyp, jakýsi hlubinný psychický tvar, který prostupuje v různých formách (v citovaném případě pohybové), ale vždy zachovává podobné dynamické či vztahové sdělení. To, že divák pak pochopí souvislost mezi zvukem nenaladěné televize a psychologickým stavem Chrise Smitha, je pak resonancí na úrovni archetypů a cítěním základních vztahů mezi vyjadřovacími prvky.

Využití řečeného izomorfismu je, jak jsem již psal, věcí přirozenou. Mnozí umělci uskutečňují „překlad“ z jednoho uměleckého jazyka do druhého nebo je spojují téměř okamžitě a zdá se bez zapojení ratic. Co ale je přirozené, může se stát technikou, kterou jsem se snažil naznačit v této kapitole. A právě technický přístup je tématu dané práce bližší – v něm spatřujeme racionální pravidelnost, o kterou zde jde především.

Ústřední postavení zde zaujímá slovo, jimž se pojmenovává interpretační Gestalt a které ho zprostředkovává dalším členům inscenačního týmu. Distance mezi slovem a interpretačním tvarem je nepřekonatelná, k čemuž se velice trefně vyjádřil L. S. Vygotskij (na kterého odkazuje i pan profesor Vostrý v *Předpokladech hereckého projevu*):

Právě proto, že myšlenka není totožná nejenom se slovem, ale ani s významem slov, jimiž se vyjadřuje, cesta od myšlenky k slovu vede přes význam. V naší řeči se vždycky vyskytuje myšlenka v pozadí, skrytý podtext. Vzhledem k tomu, že přímý přechod od myšlenky

¹⁸ In Vostrý, 2021, str.7; všimněme si také, jak harmonicky se v tomto citátu propojily i předcházející úvahy o interpretaci a individuálním zapojení herce.

*ke slovu není možný a vždycky vyžaduje vytyčení složité cesty, vznikají žaloby na nedokonalost slov a lamentace vyplývající z nevyjádřitelnosti myšlenky.*¹⁹

Přesto ovšem existuje potřeba řečenou distanci zkracovat, což umožňuje na jedné straně uvědomění a uchopení vlastních pocitů a následná formulace ukončené myšlenky, na druhé pak přesnost slovního pojmenování.

Z toho vyplývají dva požadavky kladené umělci, zejména režisérovi: kultivace sebereflexe a disciplína řeči. Ta první schopnost se dá rozvíjet technikami náhledu do vlastní psychiky, např. meditací nebo sokratickým dialogem. Podstatné je kladení si otázek a uvědomování si polovědomých presupozic, obrazně řečeno pozornější naslouchání vnitřnímu dialogu. Disciplína řeči souvisí hlavně se záměnou automatické mluvy slovními jednáním, které samo o sobě předpokládá sledování významu slov a jejich nezaměňování, pochopení etymologie apod.

Tyto dvě podmínky se spojují v řeckém slovu logos (hlavně v Aristotelově pojetí) – splynutí pojmu a významu natolik přesném, že logika jazyka odpovídá logice mysli. K tomuto ideálu by měl režisér při komunikaci se spoluautory směřovat.

3.1.1 Medium is a message

Zjistili jsme, že je možné sdělovat stejné téma či myšlenku různými prostředky. Jsou ale tyto prostředky jenom formou tématu?

Marshall McLuhan, jehož slavná věta poslouží názvem této podkapitoly, zdůrazňuje, že klasické rozdělení na formu a obsah je nekorektní. Bytostné vlastnosti jakéhokoliv režimu řeči (jinak sdělovacího prostředku) jsou nenahraditelné vlastnostmi jiných režimů. Například nemůžeme zcela nahradit hudbu vizuálním uměním, i když jejich smysl můžeme převést do slov (a pak dle potřeby do jiného neverbálního umění) velmi podobně. Samotná forma zvukového sdělení vypovídá o specifické dimenzi světa a lidské zkušenosti, která může souznít s jinou rovinou, ale nikdy ne zaměnit ji.

V divadle se vyskytují různé výrazové prostředky. Mohou se prolínat, doplňovat, ale i konfliktovat. Nejlepším příkladem, na který dokážu pomyslet, je inscenace Médeia od divadelního spolku JEDL. Na začátku chci poznamenat, že jsem tuto inscenaci vysoce ocenil a další úvahy nevyjadřují moji estetickou zkušenost z ní, nýbrž úvahy o divadelní technologii.

Na jevišti kromě herců vystupují také malíř, sochař a hudebník. Jejich zapojení do děje je neočividní a dokonce každý z těchto nehereckých agentů jakoby zaujímá k centrální složce – hereckému výkonu – odlišné postavení. Například u hudby by se pravděpodobně všichni diváci shodli, že je neodmyslitelnou částí díla – sdílí temporytmus, jenž tvoří (nebo naopak jímž se řídí) herci. Malíř už je dění na jevišti vzdálenější, sochařka pak z něj vyčnívá

¹⁹ Tamtéž, str. 162.

natolik, že na ni méně pozorný divák snadno zapomene. Má to důvod dvojí: zaprvé, hudba je na divadle prostě běžnější, divák je na ni připraven a víc než to, počítá s ní, takže ji už umí zapojit do vlastní interpretační představy – lepení sochy a promítání jejího infračerveného obrazu na plátno se naopak vidí zřídka kdy; zadruhé dynamika hudby je té dějové podobná (pokud přijmeme naznačený dříve předpoklad, že herci se nechali unášet hudbou, tak dokonce totožná), zatímco dynamika kreslení či lepení je výrazně odlišná a s temporytmem účinkujících spoluhráje jen zřídka (není neopodstatněné předpokládat, že výjimečně a náhodně), kvůli čemuž hlavně během těch nejnapínavějších pasáží naprosto mizí z našeho dohledu.

O kognitivní neshodě zde ovšem nemluvím. V této podkapitole nás zajímají spíš elementy, které se dokonale sloučit nedá principiálně – zvuk sám, viditelný obraz sám apod. – a jejich vliv na vnímání představení divákem. Pokud realizujeme stejnou ideu různými prostředky, zůstane celkové sdělení totéž? Konkrétně pokud by to, co chtěli vyjádřit tvůrci Médeie pomocí sochařky, jenom řekli herci, bylo by poselství identické? Chápeme, že ne. Samotné použití jednoho uměleckého jazyka místo nějakého jiného, rozhodnutí zapůsobit na jedny smysly diváka místo jiných, má svůj význam.

Vliv těchto formálních vlastností scénických prvků na konečný výsledek je v případě složky hudební nebo výtvarné velice jemný a pro běžného diváka nepatrný. Mnohem zásadnější je v hereckém projevu. Specifika charakteru a fyzického vzhledu u herce natolik ovlivňují jeho pochopení postavy a situace a jeho celkový výkon, že účinkujícího nemůžeme považovat za pouhého prostředníka. To měl na mysli Hilar, když volal nikoliv po výkonech, ale po hercích samých. Zatímco „gramatika“ řečnického hudebního jazyka je ovladatelná, herce kvůli jeho osobní a osobnostní komplexitě nemůžeme vnímat jinak než médium aktivní. Zápasí v něm společný interpretační Gestalt a vlastní invence.

Princip „medium is a message“ spatřujeme už v tom, jak je důležité správně zvolit herce pro roli. Nevysvětluje to nic jiného (samozřejmě pokud se oprostíme od příčin mimouměleckých, ve skutečnosti též ovlivňujících divadelní provoz) než individualita aktéra. Tato okolnost narušuje představu o režisérovi jen jako o tvůrci interpretačního tvaru, který pak projevuje přes herce. Skutečný proces je vrstevnatější a režisér je v něm spíš podněcovatel a směřovatel tvorby herců a všech jiných tvůrců.

3.2 Kolektivní tvoření

Tím přecházíme k druhému hlavnímu problému pojmenovanému na začátku kapitoly, tedy potřebě harmonizace režijně-dramaturgického záměru a tvořivosti jiných členů tvůrčího procesu. Vznik funkce režiséra přináší potřebu určit míru, do které je autoritářská. Známe nejrůznější případy: v jedněch se herec vůbec nepouští ke slovu, v jiných je zase vyzván k tomu, aby základní koncepci doplňoval a měnil spolu s režisérem. Ten první přístup považuji

za odporující podstatě divadelnímu umění²⁰. Za prvé, profese režiséra je mladá a už z tohoto hlediska by se k herci mělo chovat jako k hlavnímu nositeli divadelního umění. Za druhé, je třeba se snažit nastavit inscenační proces tak, aby naplňoval nejen režiséra, ale všechny zúčastněné.

Ve svých režiiích jsem vždy vyžadoval od dramaturga, herců, scénografů co největší zapojení a nebál jsem se měnit původní záměr, pokud navrhnou plnější, dokonalejší vizi.

Takový přístup má několik výhod, kterých se cením nade vše. Za prvé chci, aby každý z tvůrců pracoval na díle s potěšením, s pocitem vlastní nenahraditelnosti. Z toho plyne nejen motivace, ale u herců (nepřímo) dokonce tak potřebné a působivé vyzařování. Řešení, na která herec přijde sám, si navíc snadněji zapamatuje a má pak touhu je rozvíjet a dopracovávat. Kromě toho jedině při aktivním zapojení je možná hra podvědomí, o níž byla řeč dříve.

Při analýze režijní práce během zkušebního procesu jsem narazil na dva další problémy, které představují výzvu pro racionální uvažování: spojení různých umění a hledání překvapivých souvislostí mezi nimi právě pro svou nesamozřejmost a unikátnost působí dojmem až magickým, a tím zdánlivě překročuje oblast racionálna; vlastní invence spolutvůrců scénického díla a nepředstavitelná komplexita jejich duší jsou pak pro racionalitu prostě příliš složitý objekt. U toho prvního problému jsem ale nakonec přišel k závěru, že schopnost režijně překvapovat je založena na citu pro dynamickou a vztahovou stránku interpretačního Gestaltu a potenciálního scénického řešení, kterýžto cit je sice smyslový ze své podstaty, ale určitě se dá racionálně pěstovat. Komunikace s jinými tvůrci inscenace se může také vědomě vylepšovat. Navíc jejich osobní pochopení interpretačního celku samo o sobě nemá pro výsledek kritickou důležitost, dokud se přínosy všech členů kolektivu spojují do jednotného inscenačního tvaru – to posoudí režisér.

²⁰ Tím ovšem nezpochybňuji funkci režiséra jako poslední rozhodující instance.

4 Práce s racionálními a neracionálními stránkami režijního umění

Po rozboru procesu vlastního režijního uvažování jsem zůstal u dvou pojmů, které jsou podle mě neoddelitelné od umělecké tvorby a zároveň se vymykají racionálnímu principu: podvědomí a vůle.

Než se ale dostanu k detailnějšímu určení jejich role v činoherní režii a technik práce s nimi, je třeba říct něco ke kultivaci racionality. Přesto, že není v režijním umění jediným aspektem, zdá se, že je aspektem ústředním. Spojuje všechny ostatní stránky tohoto umění a určuje vztahy mezi nimi. Jak jsem psal v první kapitole, racionalita není automatickým stavem mysli, musí být trénována a kontrolována. Ke způsobům její kultivace v následující podkapitole.

4.1 Racionalita a disciplína myšlení

Odlišuji racionalitu a vnitřní dialog. Tím druhým nemyslím praktiky studované například na DAMU v rámci předmětu Dialogické jednání s vnitřním partnerem, ale neustálý vědomím neřízený proud myšlení. V jógické tradici se mu říká *čítavrití*, tedy „víření vědomí“. Podobá se racionalitě v tom, že je taky podřízen jistým principům návaznosti, ovšem tato návaznost je analogická a asociativní. Vnitřní dialog sleduje jen sám sebe, nikoliv vědomý cíl ani konkrétní problém, a tak není efektivním nástrojem rozhodování. Podlehnutí mu způsobuje většinou jen bloudění a charakterizuje se pocitem „ztráty sebe“ v řečeném víru.

Oproti tomu racionalita sleduje předem stanovená pravidla uvažování, současný stav (jenž se jeví jako problematický) a žádoucí výsledek. Navíc místo asociativní návaznosti zde platí návaznost logická. Právě tím, jak se racionalita omezuje na velice úzký segment reality, se stává účinným nástrojem k její proměně.

Kdokoliv mající alespoň základní schopnost introspekce ví, že vnitřní dialog má schopnost člověka odvádět od jeho cíleného uvažování. Vědomí do něj jaksi padá, když ztrácí koncentraci. Kromě toho, samotný začátek racionálního přemýšlení předpokládá vytržení z tohoto nekonečného proudu.

Racionalita tedy vyžaduje jisté psychické úsilí, pomocí něhož se dokáže udržet mimo vnitřní dialog. Potíží je, že kdykoliv jedinec neuvažuje vědomě, nachází se v *čítavrití*, a tím pádem není zcela vědom sebe. Vědomí ovšem samostatně občas naakumuluje nutné quantum mentální energie – v těchto momentech si najednou velice intenzivně uvědomíme například své tělo. V tuto chvíli se nám naše životní situace nezdá samozřejmá a klademe si otázku „Jak je možné, že všechno dopadlo tak, jak dopadlo?“

Tyto momenty „návratu k sobě“ a získání zpět kontroly nad vlastním myšlením musíme pěstovat, čemuž pomůže oslabování vnitřního dialogu. Jeho přirozeností je, že se stává

intenzivnější v chaotických situacích – chytá se vzruchů přicházejících z okolí. Proto musíme tyto vzruchy co nejvíce omezit, ovšem s dodržением tenké hranice mezi klidem a nudou – ta je totiž tíživým stavem, který může naopak představovat překážku racionálnímu myšlení²¹. Zde se nabízí maxima Hanny Arendtové „*Stop and think*“. Vskutku, pro vytržení z myšlenkového proudu se musíme na chvíli zastavit a uvědomit si sebe sama. Jak jsem ale říkal, je těžké ve stavu čítaviti činit cokoli pro vytržení z něj. V tom pomáhají objektivní signály z okolního světa, například zavedení přesného času pro práci a jeho podpoření budíkem nebo poznámkami umístěnými v úrovni očí, obklopení sebe objekty nějak odkazujícími na správný stav mysli apod.

Zde narážíme na pojem *disciplína*, jež je ve věci kultivace racionality dvojí povahy: vnitřní a vnější. Význam vnější disciplíny jsem naznačil v předchozím odstavci – ta označuje uspořádanost denních aktivit, pracovního prostředí a dalších věcí mimo umělcův organismus. Vnitřní disciplína je totožná disciplíně mysli a je dostupná až po jistém stupni naladění vnější disciplíny. Více o ní v podkapitole o meditaci.

Nabírání mentální energie potřebné k „přemožení“ vnitřního dialogu souvisí i se stresem. Víme dobře, jak je obtížné přemýšlet, pokud zažíváme fyzický nebo psychický diskomfort. Podle Marca Aurelia by umělci i v tomto ohledu mohla pomoci disciplína:

„Konáš-li svou povinnost, budiž ti lhostejné, zdali přitom strádáš zimou či vedrem, zda-li jsi ospalý či dost vyspalý, zdali tě zahrnují hanbou či chválou a zdali umíráš či konáš něco jiného. Neboť také umírání je jeden z našich životních úkolů, proto postačí také v této věci dobře splnit svou povinnost.“²²

Ovšem je nutné sledovat vlastní fyzický a duševní stav a umět poznat, kdy ještě můžeme vynaložit dodatečné úsilí a kdy už náš organismus vyžaduje odpočinek nebo změnu činnosti. Je těžké se rozhodnout, jaký stav je pro umělce produktivnější – zda napětí, nebo uvolnění. To je nejspíš věc subjektivní. Proto je nutno pro každého zvlášť poznat podmínky a rozpoložení, v nichž se mu pracuje nejlíp.

Další podmínkou pro uplatnění racionality je znalost logických zákonů, protože podle těch probíhá racionální uvažování. Klást na umělce požadavek studia logiky je neobvyklé, ale jsem přesvědčen, že mu to nemůže být na škodu. Věřím, že všechny přírodní procesy jsou logické, a tak by se i umělec, jehož misí je dialog s realitou kolem něj, měl umět vyznat se v logice a umět odlišit pravdu od lži nikoliv jen podle svého niterného „šestého citu“.

²¹ Znuděnost je také nebezpečná tím, že schopnost přemýšlet přímo blokuje. Proto by se jí měl jedinec, tím spíše umělec a zejména režisér - neboť jeho optimální naladění ovlivňuje i práci jeho kolegů – vyhýbat.

²² In Marcus Aurelius Antonius, 2021.

4.2 Podvědomí a nevědomí

Mám dojem, že pokud průměrný člověk přemýšlí o osobnosti umělce a o tom, v čem se ten liší od ostatních lidí, myslí právě především na jeho zvláštní vztah k vlastnímu podvědomí.

Jsem si vědom, že moje využití tohoto pojmu v předcházejících kapitolách bylo příliš obecné a v podstatě nic neříkající. Zde se pokusím být konkrétnější a naznačit, co přesně v podvědomí si vyžaduje největší umělcovu pozornost a jak si myslím, že by se s tím mělo pracovat.

Nevyužívám zde v psychologickém světě víc oblíbeného pojmu nevědomí, protože chci poukázat právě na oblast, která je vědomí k další analýze dostupná v současném stádiu umělcova sebeuvědomění. Vycházím totiž z předpokladu, že v poznání vlastní hlubinné psychiky se může jedinec prohlubovat a postupně se dostává na pokročilejší úroveň. Jasná stránka mysli, tedy vědomí, funguje podobným způsobem – v pochopení světa kolem nás můžeme pokračovat jen postupně a ve studiu jakékoliv nové věci vždy začínáme od základů. Podvědomí pak označuje zlomek vlastní nepoznané duše, po kterém může jedinec právě teď „sáhnout“.

Navíc mám jisté etické výhrady proti vztahování nevědomí k umění. Protože podvědomí tvoří nikoliv zcela temnou, ale stinnou stránku osobnosti, jen z něj může umělec čerpat, dokud setrvává v adekvátním stavu mysli. Nevědomí se pak projevuje v momentech, kdy tvůrce potlačuje svou rozumnost.

4.2.1 Stavy změněného vědomí

Zde narážíme na další obecně velice rozšířenou představu o umělci se sklenicí vína v ruce nebo opiovou dýmkou v ústech. Na druhé straně máme tradici nevědomého tvoření, konkrétně například automatického psaní. Výtvořiny omámené nebo údajně posedlé duchem psyché jsou beze sporu vzrušující, ale nepovažuji je za umělecké, protože se držím pojetí umění nikoliv jako čistě poiésis, ale jeho spojení s techné (v tradici Aristotelově). V případě automatické tvorby ovšem na techné téměř úplně rezignujeme. Extrémem, který nás v této souvislosti napadá, je pak umělec přímo duševně chorý. Ovšem Goyiovým nebo Vrubelovým malbám neodepíráme status umění právě pro jejich velkou technickou kvalitu, která ovšem pochopitelně nepřevažuje kvalitu poetickou.

Přestože nepovažuji projevy nemocného nebo omámeného ducha za umělecky hodnotné, záměrná systematická práce se stavy změněného vědomí může být pro umělce prospěšná. I Tracy Letts, jehož hru jsem si zvolil pro bakalářskou inscenaci, během výstupu na platformě Chicago Ideas doporučoval mladým umělcům opatrné experimenty s drogami (pochopitelně v rámci platné legislativy), zatímco před alkoholem jako před látkou nikoliv inspirující, ale „zpomalující“, varoval²³.

²³ Internetový zdroj 1.

Zároveň ale tvůrce, jenž měl s narkotickými látkami mezi spisovateli pravděpodobně největší zkušenosti – William Seward Burroughs – zdůrazňoval, že veškeré vědění, jehož dosáhl pomocí drog, mohl získat i bez jejich užití. Stephen King, který rovněž měl své období posedlosti, se vůči drogám nakonec také vymezuje:

Představa, že tvůrčí práce má něco společného s psychedelickými látkami, je jedním z největších popintelektuálních mýtů naší doby. (...) To jsou spisovatelé [E. Hemingway, F. S. Fitzgerald, Sherwood Anderson a Dylan Thomas], kteří z velké části formovali naši představu existenciální anglofonní pustiny, kde jsou lidé odříznuti jeden od druhého a žijí v atmosféře přiškracených citů a zoufalství. Takový pohled na svět je důvěrně známý většině alkoholiků, kteří na něj obyčejně reagují pobavením. Drogově závislí spisovatelé jsou prostě jen drogově závislí spisovatelé – jinými slovy úplně stejní feťáci jako všichni ostatní. Všechna ta tvrzení, že drogy a alkohol jsou nezbytně třeba, aby utišily tu vytříbenou spisovatelskou citlivost, jsou prostě jen samoučelné keci.²⁴

Výsledný odmítavý postoj těchto dvou předních umělců vůči narkotikům napovídá, že výsledek jejich konzumace za spojená s tím rizika pravděpodobně nestojí.

4.2.2 Meditace

O stavech změněného vědomí zde mluvím proto, že prvním krokem k poznání vlastního nevědomí je jeho aktivace. Té ale dosáhneme nejen pomocí psychoaktivních látek.

Nástrojem nejbezpečnějším a nejjednodušším je meditace²⁵. Důležité je nenechat se zmást velikým množstvím technik dostupných na populárních internetových stránkách. Pro umělce by byla snad nejprospěšnější meditace zaměřená zaprvé na zmírnění vnitřního dialogu, zadruhé na nahlížení emocí a citů. Jedním z nejdůležitějších efektů je právě uvědomění si malé hodnoty vnitřního dialogu, který je v podstatě jen opakováním už známých informací a zřídka kdy je zdrojem umělecké inspirace. Po jeho ztlumení se dostaví klid a jasnost, která však sama není cílem, ale nástrojem ke sledování podvědomých hnutí a citů. V tomto stavu meditující jasně vidí, že vnitřní dialog není jediným módem přemýšlení a může být překonán.

Fascinující na tomto procesu je, že v popsaném stavu se vnitřní struktury a skutečnosti duše jeví se samozřejmostí, která nenechává prostor pochybnostem o nich. Ovšem vůči nim musí být využita analýza, a to nikoliv pro zjištění duševních skutečností, ale pro objevení jejich východisek. Například určité přesvědčení o světě vyvstává s řečenou samozřejmostí, ale původ tohoto přesvědčení musí být teprve aktivním jeho rozložením vysvětlen.

²⁴ In King, 2015, str. 76.

²⁵ Tohoto pojmu zde využívám ve smyslu orientální, hlavně buddhistické tradice.

Pokud ale přemýšlíme o konečném cíli meditace v buddhistické tradici, tedy osvícení, vyvstávají pojmy „smrt ega“, „osvobození od strastí“ apod. Obecně je lidé spojují s absencí jakýchkoliv přání, která je pro umělce pochopitelně nepřijatelná – neboť právě touha je příčinou a zároveň zdrojem umělcovy tvořivosti. V této souvislosti často narážím na kritiku (často zcela neinformovanou) meditace pro její potenciální efekt oslabování umělcovy vzrušivosti.

Dvě skutečnosti tyto obavy rozptylují. Za prvé, buddhistický ideál dal život nesmírně bohaté a esteticky působivé umělecké tradici. Zažil jsem ji například během návštěvy Paříže s pedagogy a studentskými kolegy z oboru Režie-dramaturgie činohry na podzim roku 2022. Při pohledu na bodhisattvy a arhaty vystavované v Musée national des Arts asiatiques-Guimet, Musée Cernuschi a Louvru jsem se přesvědčil, že oddanost ideálu klidu a harmonie neochudila Orient o žádnou uměleckou kvalitu. Na druhé straně i mnozí západní tvůrci (například hudebníci časů Studené války) se nechali inspirovat východní filosofií a cvičili meditaci, což v žádném ohledu neublížilo jejich umělecké potenci.

Vzhlížení k buddhistickým ctnostem samozřejmě může ovlivnit umělcovy představy o kráse. Ani estetické soudy nezůstávají zcela mimo dosah racionality, neboť máme tendenci spojovat krásno se vznešeností. Etika a estetika se tak navzájem ovlivňují. Zde ovšem nemluvím o estetice, ale o meditačních technikách a jejich dopadu na schopnost umělecké tvorby jako takové a domnívám se, že přes populární stereotyp nepředpokládají zeslabování uměleckého citění, ale spíš ho zjemňují.

4.2.3 Techniky snovidění

Dalším, v umění už klasickým, způsobem poznání vlastní stinné přirozenosti je sledování snů. Moje osobní zkušenost je taková, že sny umožňují náhled na hlubší úroveň podvědomí než meditace. Vysvětlují si ten rozdíl odlišným charakterem meditační a snové činnosti. Zatímco meditace vyžaduje soustředění a jisté psychické napětí, přílišná koncentrace při usínání spánek naopak oddaluje, proto je důležité sny nikoliv vyvolávat, ale sledovat. Právě skutečnost, že zvýšené vědomé soustředění překáží sledování snů, svědčí o tom, že v tomto případě máme co dělat s hlubšími sférami nepoznané duše.

Sny oproti meditaci také mají tu výhodu, že často obsahují konkrétní vysoce esteticky působivé elementy, jež mohou být bezes zvlášť náročné transformace použity v umělecké torbě. Ve snech se totiž uskutečňuje proces velice podobný tomu, který jsem popsal v kapitole 3.1. Byl jsem překvapen tím, kolik motivů z mých snů se objevilo například v scénografických návrzích vystavovaných na katedře scénografie na DAMU během Pražského Quadriennale 2023. Za druhé, po delší praxi se zkoumáním snů jedinec ovládá snovou logiku, kterou může překvapivě využívat ve své tvorbě nebo na ní tvorbu zcela založit.

Problém činí právě řečená specifičnost snového zážitku, konkrétně to, že soustředěnost na snové obrazy je oddaluje. Řečeno metaforicky, postupovat tedy musíme opatrně, abychom sen „nepoplašili“. Zde nám můžou dobře posloužit techniky lucidního snění, jež je vědecky

potvrzeným jevem a které praktikoval například dříve zmiňovaný W. S. Burroughs. Zakládají se na postupně stoupajícím vědomém záměru snít a aktivaci čelního laloku během spaní. Ultimativním výsledkem tohoto cvičení by mohlo být úplné uvědomování si svých snů a schopnost je měnit dle chuti – což by mohlo být využito mimo jiné i jako svého druhu zkušební prostor. Co se týče konkrétně ovládání snů, mám v této věci zatím příliš malou zkušenost na to, aby moje předpoklady o ní nebyly pouhým fantazírováním. Co ale mám osobně empiricky potvrzeno, je možnost přes vytvoření záměru pamatovat si sny.

Protože úspěšnost snovidění zcela záleží na schopnosti jemného soustředění na měnícím se prostředí, techniky sledování snů kromě čerpání potenciálních režijních řešení umožňují trénovat snad nejdůležitější základní schopnost umělce – dávat pozor na svět kolem. V této souvislosti byla pro mě velkou inspirací kniha Jana Schmída *Improvizace, náhoda a jiné vyhlídky*. Tak píše v kontextu trénování schopnosti k improvizaci:

Když někdy trochu tápeme a nevyznáme se, je nejlepší hledat ve věcech jejich původní význam a možná i původní souvislosti mezi nimi. To může být klíčem k přítomné chvíli. Hlavní je uvědomovat si okolnosti, v nichž se nacházíme.

Zároveň mít náhled. Vnímat plynoucí běh času a současně být vždy nastaven na momentální chvíli přítomnosti, v níž (a z níž) lze číst, i když ta běží rychle dál.

(...)

Základní stav pro improvizaci je otevřenost, zaujatost, pozornost a schopnost nadhledu bez předpojatosti, která nadhled jen omezuje a ochuzuje.²⁶

To, že Schmid zde mluví o improvizaci, a ne o režijním postoji, je v rozporu s naším tématem jenom zdánlivě. Naladění režiséra by totiž podle mého názoru mělo být v průběhu zkoušení mírně improvizáčnické. Jak říká Tiago Forte, autor knihy *Building a Second Brain*, jakékoliv tvoření se skládá ze dvou základních fází: divergence (rozbíhavosti) a konvergence (sbíhavosti)²⁷. Zatímco konvergence znamená přímo expresi, divergence označuje sbírání materiálu a hledání příležitostí pro tvorbu. Zde jde opravdu víc o zření než o tvoření, stejně jako při usínání jde o zvýšenou pozornost pro „zvláštnosti“, které by mohly snovidci prozradit, že spí. Zde narážím na předchozí kapitoly, v nichž jsem mluvil o jakési spojovací niti mezi prvky scénického díla. Během zkoušek v rámci předmětu Scénické tvorby jsem zjistil, že na začátku procesu je důležitější právě dávat pozor na to, jak herci, scénograf a další zúčastnění reagují na moje režijní podněty. Protože, jak jsem psal dříve, slovní vyjadřování interpretačního Gestaltu není dokonalé, každý, kdo se podílel na vzniku inscenace, si představoval konečný výsledek trochu jinak. Tyto odchylky od mého osobního záměru mohli představě, již jsem chtěl

²⁶ In Schmid, 2018, str. 8, 9.

²⁷ Internetový zdroj 2.

naplnit, ublížit, anebo ji naopak rozvinout. Klíčová zde byla na mé straně právě schopnost divergence a odhadování potenciálu příspěvků mých uměleckých kolegů.

4.2.4 Sokratický dialog a regrese

Poslední dvě techniky poznání vlastního vědomí, které jsem vyzkoušel a které mi byly nějakým způsobem prospěšné, se zakládají na kladení si otázek. Princip regrese pochází z psychoterapie a souvisí i s technikami hypnózy. Základem je určení vnitřně důležitých a hodnotných životních událostí, traumat a jiných problémů. Pomocí pojmenování jejich příčin a důvodů, proč jsou pro nás klíčové, můžeme zjistit něco o vlastním podvědomém systému hodnot. Regrese je ovšem pokročilejší technika náhledu do vlastního podvědomí a je efektivnější při spolupráci s odborníkem.

Se sokratickým dialogem se setkáváme v *Dialozích* Platóna. Konkrétně v dialogu *Menón* Sokrates provádí experiment, v jehož výsledku nevzdělaný Menonův otrok jen přes zodpovídání základních otázek dokazuje Pythagorův teorém. Tento případ souvisí s konceptem anamnéze – představou, že lidská duše původně obsahuje v sobě veškeré vědění, ale v průběhu svého ztělesnění ho zapomíná. Sokratický dialog klasicky začíná pojmenováním jednoho problému nebo otázky. V této otázce pak musíme najít projevy presupozic, ke kterým se kladou další navazující otázky. Má zkušenost se sokratickým dialogem je taková, že výsledkem bylo vždy nalezení uspokojivého řešení nebo zjištění, že původní otázka nebyla skutečným problémem. V tom druhém případě docházelo ke zrušení určitých přesvědčení a tím i ke zdokonalení mého obrazu světa.

V této podkapitole jsem opomenul mnoho dalších jistě účinných technik objevování vlastního vnitřního světa, například vizualizaci či zmíněné automatické psaní nebo kreslení²⁸. Dělán to proto, že se řečenými technikami mám nulovou nebo nedostatečnou zkušenost. Nicméně si myslím, že i zmíněné techniky nabízejí umělcům dostatečně hluboký vhled vlastního podvědomí, protože každá z nich pracuje s různými úrovněmi psychiky. Dokonce tuším, že dané praktiky pokrývají celou oblast podvědomí, začínaje hranicí mezi ním a vědomím a konče u nevědomého a rozumem neřízeného tvoření.

4.3 Vůle

Vůle v psychologii označuje zároveň proces i dispozici. Zde tohoto termínu využívám pro pojmenování režisérových schopností vybrat si mezi několika variantami scénického řešení i v případě, že žádná z nich není nepochybně výhodnější než ostatní. Jde o ryzí akci, nikoliv reakci na vnitřní jistotu ohledně nějakého vlastního rozhodnutí. Pro mě ještě do nedávného

²⁸ Zde bych chtěl upozornit na charakter společný všem rozebíraným technikám - zakládají se na objevování, které jsem porovnával v kapitole 2.2. s tvořením ideologicky zaměřeným.

času představovalo volní jednání největší potíží ve scénické tvorbě. Na jednání nepodpořeném pevnými argumenty je totiž vždy něco nerozumného. Nikoliv hloupého, ale přímo s rozumností nespojeného. Pokud výsledek mého rozhodnutí není jasný a můj výpočet dopadu nějakého režijního řešení na diváka není zcela předvídatelný, je pro mě těžké postoupit dál. Jinak řečeno, mám nízkou toleranci pro nejistotu. Bohužel, jak jsem psal výše, v divadelním umění pro časovou a zdrojovou omezenost jsou podobná volní rozhodnutí neodmyslitelnou částí praxe.

Potřeba pevné vůle souvisí i s funkcí režiséra jako takovou. Zatímco herec má nad sebou v jeho osobě rozhodující a organizující instanci, na kterou může spolehnout a na niž může případně přenést část vnitřní odpovědnosti za tvůrčí výsledek, režisér žádnou podobnou vyšší instanci nemá. Samozřejmě jeho režijní projekt musí být schválen vedením divadla a po jeho boku pracuje dramaturg, ale zkušební proces řídí v podstatě samostatně. Jeho práce nepředpokládá plnění rozkazů, ale svobodné tvoření na vlastní odpovědnost. Vyvinutá vůle spojená s chutí realizovat vlastní nápady je proto zcela nutná pro režiséra – bez ní je plnění této funkce přímo nemožné.

Kultivace vůle byla pro mě spojena především s přijetím neúspěchu jako životní stálice. Režijní tvorba mě naučila počítat s porážkou. Tento aspekt umělecké tvorby podle mě předpokládá nepřekonatelný stres. Nepřekonatelný ne v tom smyslu, že by ho člověk nemohl zvládnout, ale ve smyslu, že se mu nikdy nedokáže zcela vyhnout. Jednoduše nikdy nevíme, kam nás zavede naše volba. V každou chvíli se může ukázat, že jsem se dopustil kritické chyby, kterou už nejde napravit.

V takové situaci jsem se ocitl například při práci na ukázce z Shakespearovy hry *Jak se vám líbí*. Moje původní nejistota materiálem, absence vize, nedostatečné pochopení pro estetiku a vtip Shakespearových komedií a malé režijní sebevědomí způsobili volbu neoptimálního žánrově-stylového klíče, který omezoval herecký potenciál a neumožňoval efektivně využít scénický prostor. Chyběla mi příprava a příliš pozdě jsem si uvědomil svou chybu. I přesto, že kantoři se mi snažili s mou ukázkou pomoci, v určitém stádiu už bylo na to příliš pozdě. Ve výsledku to byla pro mě zkušenost zdrcující, ale zároveň i posilující, na níž jsem se mnoho naučil. Od té chvíle vnímám neúspěch jako ponaučení, nikoliv jako konečnou porážku.

Další překážkou tvoření spojenou s vůlí je nejistota vlastním talentem. Tu si režisér prostě nemůže dovolit. U zkoušení bakalářské inscenace se mi vyplatilo do detailu si vymyslet celou inscenaci ještě před začátkem zkoušení. To znamená, že už u první čtené zkoušky jsem měl představu o konkrétní podobě každé situace. Většinou svých nápadů jsem si ovšem nebyl jist a nevnímал je definitivně. Ale v momentech, kdy jsme začínali pracovat nad novou situací, jsem byl připraven a mohl nabídnout hercům alespoň výchozí bod, který oni buď přijali a rozvíjeli nebo zkritizovali a tím mohli snadněji přijít s výhodnějším řešením. Kdybych pochyboval o každém svém scénickém nápadu, nikdy bych nemohl začít práci s herci. Musel

jsem tyto pochybnosti v sobě volně potlačit a věřit tomu, že při skutečném zkoušení můj a herců společný kreativní duch dokáže vytvořit uspokojivou situaci.

Schopnost volního rozhodnutí znamená víru ve vlastní a spoluvůrců talent a důvtip. Snad právě z potřeby víry vychází zmíněná v jedné z dřívějších poznámek pod čarou pověřivost divadelníků. Racionalita v divadelní produkci hraje zásadní roli v rámci každého jednotlivého umění. Ovšem při komunikaci mezi umělci se neobejdeme bez víry a důvěry. Schopnost důvěřovat svému kolegovi pak pomáhá rozvinout schopnost důvěřovat sobě, bez níž by profesionální oddanost umění nepochybně vedla k těžkým neurózám.

Závěr

Analýza mého režijního myšlení mě přivedla k triádě (působící klasicistním dojmem a samé o sobě esteticky nabitě) racionality, podvědomí a vůle. Podvědomí zde představuje sám materiál tvorby a zahrnuje veškerý požitek, krásu a hodnotu, vůle jest tvůrčí činnou silou a racionalita určuje a řídí vztahy mezi nimi a jejich aplikaci. Tyto prvky jsou od sebe neoddělitelné a pro režijní umění zcela nepostradatelné.

Netvoří ovšem režijní umění celé – neboť v něm máme co dělat s množstvím vnějších náhodných nebo jen našemu vlivu se vymykajících faktorů. Skládají jen režijní postoj, který se pak těmito faktorům v praxi staví a musí je zpracovat. Úspěšnost tohoto zpracování záleží na kultivaci umělcovy osobnosti ve vztahu k řečeným třem veličinám.

Vraceje se na začátek, tedy k výchozímu problému dané práce, řeknu, že výsledky, k nimž jsem dospěl, jsou pro mě subjektivně uspokojivé. V načrtnutém modelu, který je samozřejmě velice obecný a pravděpodobně nezahrnuje mnohé aspekty režijního myšlení, o kterých nemám ponětí pro svou malou uměleckou zkušenost, zbylo jen poměrně málo prostoru pro talent. Právě obavy spojené s ním jsem měl za cíl překonat a ve velké míře jsem uspěl. Teď se mi jeví režijní tvorba jako z většiny vědomě řízená činnost, a to i v otázkách práce s vlastním podvědomím – neboť ono samo je mimo oblast *ratia*, ale jeho poznání je proces řízený rozumem.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- Hercova cesta (Puť aktera) / Michail Čechov; př. Zoja Oubramová; 2. vyd.; Praha: KANT, 2017.
- Nepřevtělený herec (Le comédien désincarné) / Louis Jouvet; př. Eva Uhlířová; 1. vyd.; Praha: Orbis, 1967.
- Archetypy a nevědomí / Carl Gustav Jung; 1. vyd.; Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- O psaní. Memoáry o řemesle / Steven King; př. David Petrů; 3. vyd.; Praha: Pavel Dobrovský – BETA, 2015.
- Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla / Marshall Herbert McLuhan; př. Martin Krejza, Irena Příbylová; 1. vyd.; Brno: Jota, 2000.
- Thinkertoys / Michael Michalko; ang.; 2. vyd.; New York: Bantam Books, 2006.
- Umění a psychoanalýza / Milan Nakonečný; Praha: Malvern, 2022.
- Improvizace, náhoda a jiné vyhlídky / Jan Schmid; 1. vyd.; Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2018.
- Urbanová, Alena / Vychovat talenty; (red.): Divadlo IV, Praha 1953.
- Předpoklady hereckého projevu / Jaroslav Vostrý; Praha: NAMU, 2021.

Prameny

- Marcus Aurelius Antoninus / Hovory k sobě; př. Rudolf Kuthan; Praha: Baset 2011.
- SOFOKLÉS. Tragédie. Praha: Svoboda, 1975.

Internetové zdroje

- 1. How to Live a Creative Life / Tracy Letts / kanál Chicago Ideas:
https://www.youtube.com/watch?v=myspw_uSvb-g&t=18s&ab_channel=ChicagoIdeas
- 2. Unlock creative genius like da Vinci and Richard Feynman / Tiago Forte / kanál Big Think:
https://www.youtube.com/watch?v=-asOA1QMGtg&t=2994s&ab_channel=BigThink

