

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herecká postava jako buřič společnosti

Stavros Pozidis

Vedoucí práce: Mgr. Michal Dočekal

Praha, 2024

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji své rodině, která se mnou prošla strastiplnou cestou během psaní této práce. Mé přítelkyni, která mi byla vždy oporou. Janu Singerovi za pomoc se stylistikou a Filipu Baťovi za cenné rady, jak práci strukturovat a co nevynechat. Petru Kultovi za jeho lásku k českému jazyku. V neposlední řadě děkuji vedoucímu práce Michalu Dočekalovi za trpělivost a silné nervy.

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 15. 5. 2024

.....
Stavros Pozidis

Obsah

1 ÚVOD	4
2 TEORETICKÁ ČÁST	5
2.1 Divadlo a společnost	5
2.1.1 Historie divadel coby nebuřičů	6
2.1.2 Historie divadel coby buřičů	8
2.1.3 Současní divadelní buřiči	12
3 VLASTNÍ HERECKÁ PRAXE	15
3.1 První krůčky na jevišti	15
3.3 Dosavadní zjištění a ohledávání	18
4 STUDIE POSTAVY MCMURPHYHO	21
4.1 Předloha	21
4.2 Reflexe současnosti	24
4.3 Rozdíly mezi inscenací a předlohami	25
4.4 Přístup k postavě McMurphyho	27
4.4.1 Rozeznívání McMurphyho	27
4.4.2 Motor McMurphy	31
4.5 Reflexe a sebereflexe	32
5 ZÁVĚR	35
6 ZDROJE	37
6.1 Literatura	37
6.2 Filmy	38
6.3 Ostatní zdroje	39

1 ÚVOD

Povolání herce je role, kterou jsem si vybral a kterou chci hrát celý život. Proč? To se pokusím touto diplomovou prací vysvětlit.

Právě role herce mi umožňuje hrát svůj vlastní život, žít ho, ať už se překlene do komedie či tragédie. Jen díky herecké profesi mám čas a prostor ohledávat, kým vlastně jsem, kým mohu být, kým dokážu být, kým být nechci, kým se bojím být a co znamenám ve vztahu ke společnosti. Mám tak možnost prostudovávat sám sebe, ohledávat své hranice i podstatu. Ponořit se do vlastního vědomí a nahlédnout na své chování, činy a uvažování z vícero pohledů.

Mám možnost poznávat a prožívat. A to nejen sebe, ale také svět kolem sebe. Role herce mi vedle nahlédnutí na sebe samotného pomáhá lépe poznat i život kolem mě. Usnadňuje mi lépe chápat mé přátele, známé, i zcela cizí lidi. Hereckou empatií a uměním sugesce alespoň do určité míry můžu pochopit jejich motivace, ambice, obavy, strachy, emoce, vlastnosti.

V neposlední řadě je role herce spjatá s určitou společenskou úlohou. Herec může bavit, dávat podněty k zamyšlení, probouzet empatii, zvědavost, lítost atd. To mě naplňuje úplně stejně jako body, které jsem doposud napsal. Vedle toho však mám možnost předávat zprávu o světě, o společnosti, o nás. My herci, nemusíme být jenom klauni, můžeme nastavovat společnosti zrcadlo, kritizovat a polemizovat.

Tato naše zpráva má však na rozdíl od zprávy zpravodajské příležitost (možná přímo povinnost) důkladněji a důrazněji pracovat s emocemi. Pomocí reflexe a napodobení můžeme my herci předávat emočně zabarvený názor, zaujmout stanovisko, společenský postoj. K tomu neslouží pouze postavy, které v rámci své herecké profese hrajeme. Můžeme vyprávět úplně stejně svým osobním životním příběhem.

Ve své diplomové práci se proto chci zaměřit na to, jak můžu lépe nahlédnout do svých pocitů a pocitů jiných lidí a přes tohle poznání svým životem a divadelní rolí zaujmout postoj ve společnosti, který snad bude dávat smysl.

Proto se v teoretické části budu zabývat tím, jak divadla figurovala či selhala v roli buřičů české společnosti. Rád bych se také ohlédl a trochu popsal své dosavadní herecké zkušenosti. Popíšu a dopodrobna rozeberu své zkušenosti s vystupováním a budu pokračovat svou přípravou a reflexí role, která mě potkala během mého studia na DAMU a zásadně proměnila mé uvažování nad hereckou profesí, a to i v jejím společenském kontextu. Jedná se o postavu Randela Patrika McMurphyho z Přeletu nad kukaččím hnízdem. V této části své diplomové práce také popíšu svůj, potažmo režijní, přístup k této postavě i divadelní hře, jejíž hranice role překonává.

Tyto své zkušenosti v závěru své práce zasadím do prostředí současnosti, kde o řadu globálních i lokálních problémů není nouze, a pokusím se popsat svou hereckou vizi, své pocity i svou touhu, jak chci v tomto směru v budoucnu postupovat.

2 TEORETICKÁ ČÁST

Mým cílem je zevrubně, přesto doufám výstižně, popsat divadlo jakožto instituci, která je aktérem ve společnosti a může reflektovat politicko-sociální poměry i morálku. Nesnažím se předstírat, že jsem sociolog, historik, politolog nebo teatrolog, jsem herec, který se snaží vnímat svou profesi v komplexitě a kontextu.

Nejdřív popíšu vztah divadla ke společnosti, přičemž zdůrazním jeho vlastnost mít politický přesah, ať už v rovině kritické nebo symbolické. Posléze se zaměřím na případy v historii, kdy divadlo jakožto buřič selhalo a kdy naopak tuto úlohu sehrálo. V poslední kapitole se podívám na případy ze současnosti.

2.1 Divadlo a společnost

Divadlo je místem, které od počátku sloužilo jako místo pro setkávání lidí. Jako místo, které skýtá možnosti zábavy a odpočinku od běžné každodenní rutiny, starostí a stresu. Platí to pro lidi na jevišti i v hledišti.

Nejde jen o samotnou hru, ale o celý rituál, který kolem divadelního představení vzniká. Člověk se převlékne do oblečení, které je určené pro chození do divadla, setká se s přáteli a známými před představením. Dá si chlebičky a víno. Pak si v sále sedne, světla se setmí a rozhrne se opona, která otevře svět, jenž je vytržením z reality! Ukazuje nám situace, které běžně nezažíváme, anebo nám situace běžné ukazuje netradiční optikou či zpracováním. „Přesvědčivé představení vzniká ze vzájemného působení herců a diváků. Jestliže herci, režisér, výtvarník a hudebníci vytvoří silnou atmosféru představení, divák k ní nemůže zůstat lhostejný.“¹ Divadlo je zážitek, který má prostředky zasáhnout do reality a ovlivnit její vnímání i dlouho poté, co se opona zase zatáhne a světla v sále se rozsvítí.

Tento rekreační únik od každodennosti vybízí svými možnostmi a základními vlastnostmi k daleko sofistikovanějším účelům, než je jen únik z reality, může nabýt společensky apelativního charakteru, dát rekreační funkci přesah, nabourat realitu a tím se ji snažit přetvářet. Divadlo má tedy jakožto instituce pro buřičství ty správné vlastnosti. Buřiči se totiž zpravidla „bouří proti skutečnosti, která je obklopuje a dusí, která v nich vyvolává pocity zklamání, ale zároveň je příčinou jejich umělecké i společenské vzpoury.“²

Divadlo nelze od politiky a společnosti oddělit. Instituce divadla, aktéři i publikum jsou součástí společenského systému a jsou na něm závislí, a tudíž jakákoliv činnost či naopak pasivita může být interpretována jako politická reakce.³

Divadlo je politické už samotnou výměnou informací mezi aktéry a publikem, taktéž může svým působením ovlivnit člověk a svět kolem nás. Může zvedat společensko-politická témata nebo

¹ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

² NAUŠOVÁ, Michaela. Satirik Generace Buřičů. In *Česká Literatura* 23, no. 2 1975. Praha: Akademie věd České republiky

³ SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity*. 1998. Brno: Masarykova univerzita v Brně

specifickou estetikou přimět diváka k reflexi jeho politického stanoviska.⁴ Kvůli různým způsobům, jak komunikovat politické sdělení, můžeme české politické divadlo rozdělit na dva převládající typy, přičemž oba vychází z německé tradice. První typ vnímá divadlo jako morálně-politickou instituci, která pracuje s konceptem diváka ve smyslu výchovy a ukazování, přičemž tyto tendence lze vyzorovat například v době českého národního obrození. Druhý typ pojímá divadlo jako revolučně-naučnou instituci, kdy je cílem nabídnout divákovi alternativní možnosti rozhodnutí a zaktivizovat jej, aby se začal zajímat o danou problematiku, tedy počítá s divákem jako individualitou a projevuje markantnější známky demokratického smýšlení.⁵

V obou typech může být divadlo personifikováno do role buřiče, kdy „idea inscenace je duchem, atmosféra duší a to, co vidíme a slyšíme, je tělem.“⁶ Divadelní představení mají možnost otevírat témata, která jsou společností přehlížena, tabuizována, nebo dokonce vědomě potlačována. Jednoduše zobrazuje různorodé lidské zkušenosti a emoce, které vytváříme kvůli sdělení. Potenciál divadelního představení totiž skýtá prostor pro komunikaci aktuálních humanitních, společenských, kulturních a politických problémů. Může o nich informovat, ukazovat jejich složitost a odhalovat nové perspektivy a argumenty, reflektovat události a také je glosovat.⁷

Výsledkem takového využití nebo zneužití se stává prostor pro diskuzi a dialog. Taková komunikace probíhá nejdřív mezi postavami, a tak vytváří dialog mezi inscenací a publikem. Umělec má tak jasný prostor ke komunikaci, jak postavami a situacemi pokládat společensko-politické otázky a někdy i nabízet či zdůrazňovat alespoň nějaké odpovědi. Úkolem nás herců je toto sdělení předat. Najít jevištní pravdu, díky které získáme na uvěřitelnosti, přes kterou divák může dojít ke katarzi.

2.1.1 Historie divadel coby nebuřičů

V ideálním světě je divadlo mimo jiné také platformou pro diskuzi o kontroverzních tématech, která může podněcovat ke kritickému myšlení i pochopení. Bohužel svět ideální není a nikdy nebude. Kvůli tomu nemůže a nikdy nebude divadlo útočištěm pouze pozitivních motivací. Hry, které mohou mít pro stát nebo mocné lidi konfrontační nebo provokativní vyznění, mohou být terčem utlačování, trestání a jiných donucovacích zásahů do dramaturgie a produkce ze strany moci. V extrémním případě může dojít až k cenzuře, jen aby byla omezena svoboda uměleckého vyjádření a možnosti kritiky vládnoucího režimu. Takový tlak může vyvolat v lepším případě vzdor, v horším případě autocenzuru.

Divadelní představení mohou být a taky často byla zneužita v nedemokratických zřízeních státu. Například po vypuknutí druhé světové války byly v divadlech zakázány inscenace autorů židovského původu, nebo autorů, kteří byli národnosti znepřátelených zemí, nebo probouzeli

⁴ CHVÁLOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. 2014. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita

⁵ LIENDL, Daniel. *Současné české politické divadlo v kontextu mediality a komunikace*. 2018. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci

⁶ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

⁷ ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 2012. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

české národní cítění. Takto byla například zakázána Libuše demonstrující české národní cítění. Její derniéra se konala 2. června 1939.⁸

Paradoxně však byla cenzura divadelních her od cenzur jiných uměleckých oborů nejsložitější, jelikož se z povahy divadla vždy odehrávala „pouze“ znovu a znovu v reálném čase, a tak bylo pro kontrolní úřady těžké aktéry precizně kontrolovat. „Možná právě proto získala divadelní představení v období protektorátu takovou oblibu a jejich návštěvnost rapidně stoupala, neustále zde totiž mimo jiné existoval napínavý moment a možnost překvapení, vzájemného mimotextového dorozumění mezi jevištěm a hledištěm, které nemohl nikdo kontrolovat. Ve chvíli, kdy by dalo publikum pochopení šifry najevo, a na představení by byl přítomen někdo, kdo to dokáže patřičně vyhodnotit a nahlásit, mohla být veškerá práce na zamaskování tajného významu zmařena. Zde pravděpodobně tkví důvod onoho adrenalinu při divadelních představeních, o kterém řada pamětníků herců často hovoří.“⁹

Za vlády komunistů od roku 1948 do roku 1989 byli potlačováni nebo přímo zakázáni autoři, jejichž hry nebo jejich politické přesvědčení nebylo v souladu s komunistickou ideologií. Režim dokonce přiměl v reakci na Chartu 77, aby řada umělců v Národním divadle podepsala Antichartu, čímž se režim snažil veřejnost přesvědčit, že umělecká sféra stojí na straně vládní garnitury. 28. ledna 1977 měl tak v Národním divadle před podpisem Anticharty úvodní proslov Karel Gott jakožto jedna z nejpopulárnějších uměleckých osobností té doby. Mezi podepsanými na Antichartě byla i Dagmar Veškrnová, budoucí manželka disidenta Václava Havla, který byl jedním ze tří vůdčích osobností chartistů.¹⁰

Úroveň divadelních inscenací klesala vlivem komunistické ideologie a někdy dosahovala až absurdních rozměrů. Jeden příklad za všechny byla v Národním divadle inscenace sovětského baletu Angara, která pojednávala o stavbě vodní elektrárny.¹¹

Divadla se stala nástrojem propagandy a manipulace. Sloužily ke glorifikaci vládnoucího režimu, šíření ideologií a kultu osobnosti vůdců. Této využití dramatiky k politické agitaci si všiml i Václav Havel. „Divadlo není pro Havla ničím jiným než pokračovatelem magie jako pokusu rituální řečí komunikovat se skrytými silami, které svět řídí. Drama je potom určitým zvláštním pokusem o uchopení logiky časoprostoru, a tím samotné logiky bytí. Jestliže platí, dovolává se Havel dále v citátu z blíže neurčeného pramenu, že politika je koncentrované vše – právo, ekonomika, filozofie i psychologie, pak nutně musí být politika i divadlem, vypovídajícím prostřednictvím systému znaků v rámci mikroscény cosi o velkých událostech života a světa. Jenomže kde je hranice? Kde končí legitimní respekt k národní svébytnosti a historii či ke státní symbolice a začíná ďábelská hra krysařů, černých mágů a hypnotizérů davů? Kde končí obdivuhodné umění vroucně promluvit k veřejnosti a kde začíná bohapustá demagogie či prostě prolhaná šaškárna?“¹²

⁸ ČERNÝ, František. *Sto let Národního divadla*. 1983. Praha: Albatros

⁹ KOVAŘÍKOVÁ, Olga. *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava*. 2013. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova

¹⁰ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 2015. Praha: Argo

¹¹ ROUTKOVÁ, Kateřina. *Vliv politických režimů a ideologií na balet Národního divadla v Praze ve 20. století*. 2016. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova

¹² CÍSAŘ, Jan. *Setkání epoch*. In: *Disk*. 2004. Praha. Akademie múzických umění v Praze

Zkrátka jedním z negativních cílů divadelní dramaturgie může být udržování postavení a posílení moci vládnoucí elity. Divadelní inscenace mohou být nazkoušeny se záměrem, aby podporovaly existující společenskou hierarchii a potlačovaly revoluční myšlenky.

V následujících dvou kapitolách představím případy, kdy divadelní soubory sehrály společenskou úlohu správně a morálně. Staly se buřiči.

2.1.2 Historie divadel coby buřičů

Navzdory totalitním, autokratickým, cenzurním či kontrolním omezením může divadlo stále sloužit jako prostor pro skrytou kritiku a podprahový odpor vůči nedemokratickému režimu. Umělci a diváci mohou najít způsoby, jak prostřednictvím divadelních her a performancí vyjádřit své názory a postoje. Představení mají potenciál kritizovat nebo aspoň v symbolické rovině ukazovat jistou formu vzdoru/odporu.

Zářným příkladem, kdy se divadlo stalo jakýmsi buřičem a bylo jevem vzpoury a tendencích po sebeurčení menšiny, bylo české Národní divadlo. V 19. století zůstávaly Čechy kulturní provincií Německa¹³, zároveň sílily tendence germanizace v českých zemích, proti které se české obyvatelstvo bouřilo. Nástrojem se stal český jazyk, kultura a věda.¹⁴ Jedním z cílů se posléze stalo vybudování národního divadla. Tato touha byla společná pro spoustu menších evropských národů. Tendence byly podmíněny bojem národní společnosti po symbolické reprezentaci její národnosti tak jako ustavení jiných významných institucí celonárodní povahy. „Výjimečnost českého zápasu o Národní divadlo tkví však v tom, že zápas o ně se stal ústřední politickou akcí českého národně osvobozenického hnutí v 19. století a že bylo vybudováno všemi vrstvami společnosti, celým národem. Lze říci, že v době, kdy Češi divadlo budovali, tedy před jeho otevřením, sehrálo toto divadlo svoji nejvýznamnější roli v českém národně osvobozenickém hnutí.“¹⁵

Ke vzniku pražského Národního divadla pomohly taktéž dva faktory. První byla rostoucí obliba českých her mezi pražskými občany, návštěvnost byla velmi pozitivní, a také rostoucí popularita české literatury, která probudila v obyvatelstvu lásku k mateřskému jazyku.¹⁶ „Položení základního kamene k budově Národního divadla se stalo velkou národní manifestací, největším shromážděním českého lidu v 19. století.“¹⁷ Z toho lze vyvodit, že se Národní divadlo stalo jistě symbolem emancipace české menšiny proti germanizaci. Stalo se symbolem odporu k poměrům vládnoucího režimu, který nakonec musel stavbu povolit.

Dalším příkladem, kdy divadlo sehrálo symbolickou roli v zápase o duši národa se stala už za první republiky, a sice 16. listopadu 1920, kdy protiněmecké nepokoje vyvrcholily obsazením Královského zemského německého divadla, ve kterém hrál výhradně německý soubor. Dav předal budovu do správy Klubu sólistů Národního divadla. „Tato svévole byla zhojena 1.

¹³ CHALUPECKÝ, Jindřich. *O Dada, surrealismu a českém umění*. 1980. Praha: Jazzová sekce.

¹⁴ KOČÍ, Josef. *České národní obrození*. 1978. Praha: Svoboda

¹⁵ ČERNÝ, František. *Sto let Národního divadla*. 1983. Praha: Albatros

¹⁶ ŠUBERT, František Adolf. *Národní divadlo v Praze*. 1881. Praha: J. Otto

¹⁷ BENEŠOVÁ, Zdeňka a spol. *Národní divadlo: Historie a současnost budovy*. 2000. Praha: Národní Divadlo.

prosince 1920, kdy usnesení zemského správního výboru divadlo převedlo do správy Národního divadla a nazvalo jej Stavovským.¹⁸

Kromě znovupřejmenování Stavovského divadla vzniká v roce 1923 Osvobozené divadlo, které se stalo nejvýraznějším a nejvýznamnějším představitelem české divadelní avantgardy. Ta byla po první světové válce hlavní hybnou silou kulturního života v Československu a „svým působením propagovala akci, život, umění improvizace a stavěla se do opozice přežitých pořádků z doby před válkou.“¹⁹ Osvobozené divadlo tak bylo buřičem, který se svou hravostí, spontaneitou a odvahou vzpouzelo tradicím, apelovalo na morálku a varovalo před společenskými riziky.

„Avantgarda umělecká je vědomí odboje, je programové osvobozování z konvence řádu uměleckého i společenského, jehož protiklady dospěly ke katastrofální nesmiřitelnosti.“²⁰ Avantgardní divadla, zpočátku převážně amatérská, se v té souvislosti stala nejen buřičem proti silícím negativním sociálním jevům, ale také buřičem v divadelní sféře, jelikož se vymezovalo vůči tradičním institucím a hledalo avantgardou nové možnosti, jak se lépe společensky uplatnit.²¹

Před vypuknutím druhé světové války sílily nepokoje ve společnosti, začala se polarizovat, na intenzitě nabíraly fašizující a nacistické tendence v sousedním Německu, se kterým část obyvatel tehdejšího Československa sympatizovala. Osvobozené divadlo proto svými hrami jako *Osel a stín*, *Kat a blázen* nebo *Baladou z hadrů* výrazně kritizovat konkrétní hrozby. „Revoluční forma a humor v ní obsažený zůstal, ale hlavní motivy byly skutečným odrazem reality. Některé byly dokonce přímým odkazem na konkrétní události, které se odehrály většinou v nacistickém Německu. (...) Osvobozené divadlo bylo svou diváckou základnou velmi vlivné médium s velkým dosahem. Svými otevřenými názory stálo v první linii, šlo do boje proti nebezpečí a hájilo demokratické základy republiky.“²² Osvobozené divadlo se tak stalo symbolem vzdoru vůči nacistickému teroru a nebylo ojedinělé, že si vězni v koncentračních a vyhlazovacích táborech zpívali jejich písničky, aby si dodali sil a kuráže.²³

V době komunistické totality byla spousta her stažena z repertoáru, jelikož byla v nesouladu s politickým režimem. Výjimkou je období, které začalo v šedesátých letech a skončilo roku 1968 okupací vojsk Varšavské smlouvy. Tehdy se propagandisticky orientovaná divadla přeměnila v alespoň částečné nástroje kritiky vládní moci.²⁴ Takovým příkladem je tvorba

¹⁸ Wikipedie. Stavovské divadlo. [online], Wikipedie. Dostupné z WWW:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Stavovsk%C3%A9_divadlo

¹⁹ SVOBODA, Antonín. *Osvobozené divadlo jako politické médium*. 2020. Bakalářská práce. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové

²⁰ HONZL, Jindřich. *Ismus a umění*. In *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Ed. F. Halas, V. Průša, Z. Rossmann, B. Václavěk. 1927. Brno.

²¹ JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba režiséra Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. 2006. Disertační práce. Brno: Masarykovy Univerzity v Brně

²² SVOBODA, Antonín. *Osvobozené divadlo jako politické médium*. 2020. Bakalářská práce. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové

²³ Česká televize. (n.d.). Osvobozené divadlo [online video]. Dostupné z: <https://edu.ceskatelevize.cz/video/4216-osvobozeno-divadlo>

²⁴ VODIČKA, Libor. *České drama v souvislostech tzv. normalizace: Vývojové tendence původní dramatické tvorby v letech 1969–1989*. 2005. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně

Václava Havla, jehož Vyrozumění se dokonce těšilo takové divácké oblibě, že dokonce i stranický tisk, Rudé právo, na něj napsalo pochvalnou recenzi.²⁵

Pokud je společností, autoritou nebo režimem vybudovaný nějaký konsenzus, který potlačuje svobodu slova natolik, že vytváří z divadla politický nástroj propagandy, může být i malá drobnost odporující těmto nastaveným pravidlům obrovským způsobem zvýrazněna. „Víme-li, že obecenstvo v skrytu duše přistupuje vůči předváděné realitě skepticky, jsme ochotni uznat jeho tendenci skočit po každé drobné chybičce jako po důkazu toho, že je celý systém falešný.“²⁶ Odhalí pravdivost a autenticitu, která je potlačena. Takovému škobrtnutí může být dvojí povahy. Buď je děláno omylem, kdy si daný herec nebo autor hry neuvědomuje, že dvojnásobnost či přeřek může odhalit demagogičnost a politickou agitaci.

Příkladem může být situace, kdy herec omylem pronese politicky zabarvenou repliku s přílišným horečným zápalem, až v publiku vyvolá nechtěný smích. Autoři či herci daného dramatu počítají se zmiňovanou vlastností publika vnímat realitu skepticky. V takovém případě může být dramatický kus apolitický nebo dokonce pro-režimní, ale díky pár dvojsmyslům, přeřekům, úmyslné afektovanosti nebo jakékoliv drobnosti, která jde proti dominantní ideologii, může lehce s divákem komunikovat výsměch či vzdor vůči vládnoucí síle. Tím záměrně nabourá (alespoň na chvíli) určitou společenskou normu nebo tabu. Stává se buřičem.

Těchto vlastností divadla a jeho publika využívali za komunistického režimu „v Divadle Jára Cimrmana, které bylo živo především z kritiky společnosti důmyslně ukryté v komických výstupech; v divadle Ypsilon, které parodovalo mezilidské vztahy a neštítalo se ani politické satiry v inscenaci Život K. H. Máchy; v Divadle na tahu, které se rozhodlo uvádět Havlovy divadelní hry; u kabaretních klaunů Suchého a Šlitra v Semaforu; a v nepřeberném množství různých bytových společností scházejících se k „scénickému“ či autorskému čtení nebo dokonce koncertům: například brněnské Divadlo u stolu Františka Derflera či Šlépěj v okně scházející se v bytě Jiřího Frišaufa, za zmínku stojí také brněnské koncerty Jaroslava Hutky.“²⁷

Po srpnové okupaci a s nástupem Husákovské normalizace však došlo k zásadní proměně repertoáru i divadelních souborů, kdy bylo spoustě umělcům znemožněno pracovat v oboru, nebo skončili pro svou morální integritu sami.²⁸ „Divadla se potýkala s výměnami uměleckých šéfů a osobností v souborech. Čelila však také dalším postihům, kterými režim eliminoval možnost opakování situace pražského jara.“²⁹

Buřičská role se tak přesunula do bytových divadel, která fungovala v nelegální zóně a která mimo jiné navázala na tradici z dob národního obrození. Nebo také za Protektorátu Čechy a Morava jako bylo například bytové divadlo D-club vedený Liborem Plevou.³⁰ Tentokrát však byla úzce spjata s prostředím disentu. Za totality tak na těchto neoficiálních institucích vedle

²⁵ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 2015. Praha: Argo

²⁶ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 2018. Praha: Portál

²⁷ MICHELA, Miroslav; SIXTA, Václav. *Rizika jinakosti*. 2018. Praha: Univerzita Karlova

²⁸ KREYNDEL, Ksenia. *Pražský divadelní místopis*. 2016. Praha: Univerzita Karlova

²⁹ MINÁŘOVÁ, Sabina. *Vzájemné ovlivňování českého divadla a politického dění na historickém pozadí let 1968 a 1989*. 2021. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně

³⁰ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. 2010. Praha: Academia

ochotníků hráli či na nich jinak spolupracovali i bývalí profesionálové, přičemž společným jmenovatel byl odpor vůči vládnoucímu režimu.³¹

Proč se bytová divadla rozmohla až v době normalizace, není úplně zřejmé. Pravděpodobně lze najít vysvětlení v intenzitě útlaku, který byl vyvíjen na společnost. V padesátých letech byl tlak příliš silný a šedesátá léta „až příliš“ liberalizovaná. Proto až sedmdesátá léta, ve kterém prostředí normalizace liberalizovaných poměrů poskytla to správné podhoubí.³² „Pojem bytové divadlo označuje nejen místo, kde se hrála jednotlivá představení, ale implikuje i privátní charakter této činnosti z hlediska institucionálního a komorní povahu z hlediska provedení a divácké přístupnosti.“³³

„Představení byla v podání amatérských, malých, studiových divadel značně živější než v oficiálních divadlech kamenných. Divákovi zároveň přinášela samotná návštěva inscenace jisté vzrušení. Vzhledem k tomu, že si zde divadelníci troufali tvořit po svém a volili dosud netradiční prostředky, nebyla nikdy stoprocentní jistota, že se představení bude moci opakovat. Pro návštěvníka to tedy bývalo spojeno s podtextem jedinečného zážitku, který evokoval jeho vnitřní neklid, komunikoval ho navenek, a především mohl být pouze jednorázový.“³⁴

„K neznámějším patřilo bytové divadlo Vlasty Chramostové, které se hrálo v jejím bytě a v bytech jejích přátel v Praze, Brně a Olomouci, a to v letech 1975–1980.“³⁵ Za zmínku také stojí představení konaná na Hrádečku, kde měl budoucí prezident a tehdejší disident Václav Havel premiéry jednoaktových her, jakými byla Vernisáž, Audience, Protest. A můžeme mezi tyto bytové premiéry počítat i Žebráckou operu, která měla premiéru v hospodě v Horních Počernicích, a kterou tvrdě potlačila Státní bezpečnost.³⁶

Je však nutné zdůraznit, že v české historii sice bytová divadla dávala uzavřené skupině lidí možnost svým nezávislým způsobem reagovat na vnější nevyhovující společensko-politické podmínky, dodávala pocit pospolitosti, neměla však vlastnost měnit chod politických věcí. V české historii nestála instituce bytového divadla „v čele nějakého odporu či se v reakci na něj neuskutečnila žádná revoluce. Vzniklo z čistě osobních pohnutek připomenout záměrně zapomenutého básníka a touhy i přes zákaz hrát. Jeho význam byl především v osobní rovině každého jednotlivého života.“³⁷

Největší a taktéž významnou roli buřičů ve 20. století sehrála divadla v roce 1989, tedy v časech sametové revoluce. Tehdy umělci informovali publikum v časech představení o revolučním dění a nových informacích, mobilizovali veřejnost, zároveň jedním z hlavních center

³¹ Rozhlas.cz. (2024). Bytové divadlo. [online]. Český rozhlas. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/bytove-divadlo-7985011>

³² VORÁČ, Jiří. *Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989)*. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. 1998. Brno: Masarykova univerzita v Brně

³³ VORÁČ, Jiří. *Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989)*. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. 1998. Brno: Masarykova univerzita v Brně

³⁴ MINÁŘOVÁ, Sabina. *Vzájemné ovlivňování českého divadla a politického dění na historickém pozadí let 1968 a 1989*. 2021. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita v Brně

³⁵ Rozhlas.cz. (2024). Bytové divadlo. [online]. Český rozhlas. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/bytove-divadlo-7985011>

³⁶ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 2015. Praha: Argo

³⁷ MICHELA, Miroslav; SIXTA, Václav. *Rizika jinakosti*. 2018. Praha: Univerzita Karlova

disidentského odporu se stala malinká šatna Činoherního klubu, kde Václav Havel společně s dalšími protirežimními skupinami založil Občanské fórum.³⁸

2.1.3 Současní divadelní buřiči

Společensko-politická role divadla může být zaměřena na aktivní zapojení veřejnosti do politické diskuze, kritické zhodnocení moci a autorit, sociální nespravedlnosti, potažmo má šanci podporovat kvality demokratických hodnot, rovnosti a lidských práv, a to třeba tím, že bude upozorňovat na chyby, kterých se společnost dopustila v minulosti, nebo využívat metafor k současným nepravostem, nebo upozorňovat na hrozící rizika, aby občany varovali. Jevišťe obsahuje potenciál podnítit občanskou angažovanost a zvedat lidskoprávní otázky, mohou upozorňovat na diskriminaci, rasismus, sexismus.

V době, kdy je společnost čím dál tím víc individualizovaná, nemusí však témata vždy souviset pouze s událostmi vnějšího světa, politickým a mocenským uspořádáním společnosti, či protestem proti autoritám, nýbrž především s osobním životem, vnitřními motivacemi a přesvědčeními jedince.³⁹

V této kapitole proto ještě uvedu dva případy ze současnosti, kdy se divadlo stalo buřičem. Prvním je inscenace zlínského divadla *Ovčáček čtveráček* a druhá je inscenace *Naše násilí a vaše násilí* chorvatského režiséra Olivera Frljiće. Obě inscenace jsem si z množství politických nebo buřičských inscenací vybral kvůli tomu, že dokázaly proniknout do veřejné celospolečenské debaty. Satirická inscenace *Ovčáček čtveráček* dokonce původně měla mít pouze premiéru a derniéru, pro svůj úspěch se však dočkala mnoha repríz a derniéru dokonce měla živý stream. Inscenace *Naše násilí a vaše násilí* se zase dočkala demonstrací, žaloby kardinála Duky a inspirovala Jiřího Havelku k inscenaci *Vykouření* v divadle Huse na provázku.

Ovčáček čtveráček vychází ze skutečných událostí spjatých s předáváním a nepředáváním státních vyznamenání v tzv. kauze Brady⁴⁰ a je inspirovaný životním příběhem přinejmenším kontroverzního Jiřího Ovčáčka, tehdejšího mluvčího prezidenta České republiky Miloše Zemana.

Autoři na premiéru pozvali i Jiřího Ovčáčka, mluvčího prezidenta Miloše Zemana: „Již jsem obdržel e-mailem pozvánku. Angažovaným umělcům děkuji za zájem a popřeji jim úspěch u diváků. Osobně se ale nezúčastním.“⁴¹ Samotní tvůrci nevnímají přítom inscenaci jako

³⁸ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 2015. Praha: Argo

³⁹ CHVÁLOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. 2014. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita

⁴⁰ Vltava.rozhlas.cz. Dnes už kabaret jako *Ovčáček, Čtveráček* nevznikl. Co vidíme v televizi, je jeho levná kopie. [online]. Praha: Český rozhlas, 2024 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dnes-uz-kabaret-jako-ovcacek-ctveracek-nevznikl-co-vidame-v-televizi-je-8737396>

⁴¹ Malovaný, Jakub. *Ovčáček Čtveráček*. [online]. Praha: Jakub Malovaný, 2024 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://jakubmalovany.cz/ovcacek-ctveracek-7/>

politickou, ale spíše jako morální připomenutí a kritiku toho, jak se představitelé politických elit chovali.⁴² Derniéru z pražských Bohnic promítala více než stovka kin a vidělo ji 17 652 lidí.⁴³

Osobně jsem byl na derniéře, která této celostátní předcházela. Konala se v sále pro 700 lidí. A bylo plno, že lidi stáli a seděli i v uličkách a na schodech. Pískali při hanebných amorálních politických proklamacích a smáli se každé absurditě, která narážela na skutečné pochybné či přímo absurdní chování tehdejší vládní garnitury. Divadlo se díky své satíře stalo buřičem, které demaskuje nastolené a dlouhé roky udržované chování politiků, a tak dalo mnohým vzpomenout na étos sametové revoluce. Tento můj pocit se shoduje s popisem atmosféry, jak byla vystihnuta v recenzi Divadelních novin: „Atmosféra v divadle v něčem upomínala pohnuté časy září 1968 nebo listopadu 1989. O čem to svědčí? A o čem to, že největší ohlas mají autentické výroky: kromě hanebných vět zmíněného prohlášení především demagogické slovní piruety z úst titulního antihrdiny. Přinejmenším o tom, že česká společnost je, zjednodušeně řečeno, chováním svých mocenských elit rozjitřena. A Ovčáček čtveráček dal tomuto pocitu průchod v míře, kterou si jeho tvůrci v čele s ředitelem divadla Petrem Michálkem stěží představovali. O to je pak cennější, že i uprostřed aktuálně vzdušného zájmu zůstávají střízliví a nepřehodnocují ambice svého díla, jež chce být „jen“ zrcadlem momentálních událostí na české politické scéně. Reflexí, která má společenský dosah, ale i svébytnou uměleckou kvalitu.“⁴⁴

Nutno však podotknout, že inscenace měla celospolečenský vliv asi jako bytová divadla, tedy bezvýznamný. Stejně jako bytová divadla však měla velký význam pro aktéry a publikum. Dávala pocit pospolitosti a nesouhlasu s tehdejší společenskou situací.

V roce 2018, kdy byl vrchol uprchlické krize na sestupu, přičemž se řada politických elit stále o svou politiku strachu z menšin opírala, hostovala v divadle Husa na Provázku v rámci festivalu Divadelní svět Brno inscenace chorvatského režiséra Olivera Frlije Naše násilí a vaše násilí. Ta je kontroverzní svým sdělením, jelikož obviňuje křesťanský západ z útlačení světa muslimského. To se o inscenaci vědělo a její uvedení předcházely hlasité protesty příslušníků extrémní pravice a určité skupinky křesťanů, většinou mládeže. Tato demonstrace probíhala před budovou divadla po celou dobu představení.

Naše násilí a vaše násilí bylo po pár minutách přerušeno vtrhnutím příslušníků krajně pravicového uskupení Slušní lidé. Herci museli pódium opustit, ale dostalo se jim podpory od většiny publika, kteří se snažili Slušné lidi vypískat, a když ani to nepomohlo, někteří vylezli za Slušnými lidmi a tančili a zpívali kolem jejich militantně vypadající zátarasy. Antikonfliktní tým nakonec Slušné lidi vyvedl a představení se mohlo dohrát, ačkoliv řada křesťanů v publiku se hlasitě modlila u některých kontroverzních scén (např. Ježíš znásilňující muslimku).⁴⁵ Tuto

⁴² iROZHLAS. Morální kabaret Ovčáček, Čtveráček je dostupný online. [online]. Praha: iROZHLAS, 2022 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo_1705301425_mos

⁴³ Malovaný, Jakub. Ovčáček Čtveráček. [online]. Praha: Jakub Malovaný, 2024 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://jakubmalovany.cz/ovcacek-ctveracek-7/>

⁴⁴ SLADKOWSKI, Marcel. Ovčáčkova hradní slavnost. In Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz). 2016.

⁴⁵ HERMAN, Josef. Stručná videozpráva z Našeho násilí v Brně. In Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz). 2018.

kontroverzi dokonce tehdejší kardinál Dominik Duka dovedl až k soudu, u kterého se domáhal omluvy od brněnského divadla. Ústavní soud však jeho stížnost zamítl.⁴⁶

Ne všichni křesťané inscenaci odsuzovali a někteří dokonce vyjádřili inscenaci podporu, jakožto protestu proti všední realitě globální společnosti. Mezi tyto podporovatele patřil třeba i přední teolog a kněz Tomáš Halík: „Psychologicky chápu, že lidé, kteří nerozumějí drsnému jazyku postmoderního divadla a nejsou zvyklí příliš nad věcmi přemýšlet z více stran, a navíc reagovali na něco vytrženého z kontextu, reagovali emocionálně a prvoplánově.“⁴⁷

Performativní umělci mají možnost bouřit se i mimo kamenná divadla. Nástrojem buřičství bylo a je ze své podstaty performance art, jejíž cílem je jakékoli překročení hranic našeho stereotypního žití a uvažování.⁴⁸ Příkladem budiž performativní skupina ZTOHOVEN, která dokáže prolomit hranice lokálnosti a zaujmout v celospolečenském měřítku, a to ať už vyměněním prezidentské standarty za červené trenýrky na Pražském hradě nebo simulací atomového výbuchu v Krkonoších v pořadu Panorama České televize.

Umění performance skýtá spoustu možností k uměleckému odporu, avšak pro tuto práci je polem odstředivým. Proto se radši v další části diplomové práci budu věnovat podrobnější studii vlastní zkušenosti s rolí McMurphyho, který byl buřičem, ostatně samotný příběh Přelet nad kukaččím hnízdem, respektive román Vyhodíme ho z kola ven, taktéž rozbouřil nejednu společenskou debatu.

⁴⁶ Domáci. Soud zamítl žalobu kardinála Duky na brněnské experimentální divadlo. [online]. HN.cz, 2019 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://domaci.hn.cz/c1-66528030-soud-zamitl-zalobu-kardinala-duky-na-brnenske-experimentalni-divadlo-zalobcum-se-nelibili-nabozensky-kontroverzni-inscenace>

⁴⁷ Divadelní noviny. Podívejte se, v jak šíleném světě žijeme!. In Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz). 2018.

⁴⁸ ANTŮŠKOVÁ, Cecílie. Performance z Tuzexu vs. performance ze supermarketu. 2013. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně.

3 VLASTNÍ HERECKÁ PRAXE

Podle Jana Císaře (2003) je divadelní herectví jednotou vizuální stránky jevu a nositelem divadelního herectví je hrající herec, tedy člověk, který záměrně a vědomě vyvíjí činnost, jež se pohybem vztahuje k vizuální stránce originálu jevu. Jedná se tedy o samotnou činnost, která dělá z hrajícího člověka herce. Tato činnost má několik funkcí. Způsobuje ostenzi jako sdílení originálu, odděluje znak od originálu, realizuje metaforu a metonymii jako dva způsoby myšlení o skutečnosti, a tím i dva způsoby jejího zobrazení. Pomocí toho vzniká sdělení z dané situace, čímž naplňuje divadelní funkci.⁴⁹ Právě to, že zpráva funguje jako situace a situace jako zpráva jsou podle Iva Osolsobě (1992) výsadou divadla jako jediné formy lidské komunikace, kde je tato dualita možná.⁵⁰

Tyto sémiotické definice jsou důležité pro pochopení divadla jakožto komunikačního kanálu, který sjednává vztah mezi divákem a hercem, mezi realitou a nápodobou, mezi situací a sdělením. Jakožto herec však musím vnímat svou profesi mnohem víc pocitově, protože i samo divadlo neprobouzí jen intelekt, ale také, a možná především, cit. To pomocí citu se stane intelektuální sdělení bohatší a významnější.⁵¹

Abych mohl své nejen racionální, ale také pocitové vnímání McMurphyho uvést co nejpřesněji, nemohu jej zbavit kontextu, proto chci proces kontextualizovat uceleným pohledem na svou hereckou praxi, přičemž vypíchnu ty fragmenty, které jsou příhodné pro pochopení mé práce na roli McMurphyho.

3.1 První krůčky na jevišti

Jak řekl Goethe: „Ze všech svých studií získáme jen to, co užijeme v praxi.“⁵² Proto věřím, že stejně důležité jako studie historie buřičství a vztahu divadel k politice je i samotné uvědomění si užitečnosti těchto znalostí a schopností během praxe, jinými slovy vedle teorie stavím na roveň osobní zkušenost. V následujících řádcích se pokusím obojí propojit, abych došel k ucelenému obrazu svého hereckého vývoje.

Proto se v této části své diplomové práce pokusím popsat svou cestu k herectví a to, čím jsem za svou dosavadní hereckou cestu prošel, jaké zkušenosti nabral, jaké rutiny jsem si osvojil, jaké názory jsem si na divadlo utvořil a co chci a také jak se chci v tomto nádherném řemeslu nadále rozvíjet.

Účelem, proč o tom píšu, je uvést, kdo jsem jako herec. Myslím si, že když dokážu formulovat svůj přístup a zkušenosti, čtenář této diplomové práce dostane možnost nahlédnout na mou cestu k roli McMurphyho v *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, což je cílem mé diplomové práce a čemuž se budu podrobně věnovat v nadcházející části.

Ačkoliv mám řecké kořeny, a právě z těchto důvodů mám i řecké jméno, jsem rodilý Čech. Narodil jsem se v Brně české matce a řeckému otci. Přesto mé první krůčky k herectví jsou úzce

⁴⁹ CÍSAŘ, Jan. *Pokus o definici herectví*. In Disk. 2003. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

⁵⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. 1992. Brno: Nakladatelství G

⁵¹ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

⁵² Tamtéž.

spjaty s řeckou kulturou a komunitou. Můj táta měl strach, že by se kultura jeho původu vytratila z budoucího pokolení. Doma se mluvilo česky a řecká kultura byla upozaděna. Právě proto mě rodiče s nástupem do první třídy zapsali do tanečního souboru Prometheus, který byl zapsaný pod řeckou obcí v Brně. Učili nás klasické lidové tance. Kromě toho ale byla součástí také výuka řeckého jazyka.

Rodičům se povedlo, co si usmysleli a proč mě do souboru přihlásili. I když jsem se řecky příliš nenaučil, kulturu jsem si oblíbil. Hudební rytmus a kroje mě očarovaly. Taky jsem se díky tomu poprvé dostal na jeviště a vyzkoušel si, jaké je to vystupovat před lidmi. Zažil jsem si, jaké to je předvést nazkoušenou choreografii poprvé před živým publikem, a to na nejrůznějších besídkách a zájezdech.

Hlavně jsem si ale zažil taky první trému před vystoupením. Příznaky byly psychické i fyzické. Mezi ty psychické patřil strach, že všechno pokazím, že si nic nepamatuju a že nic neumím. Tento stav mysli byl doprovázen i fyzickými projevy. Měl jsem žaludek na vodě a gumové nohy. Tato tréma se mě do určité míry drží dodnes a snažím se s ní bojovat, a zároveň s ní umět pracovat jako s adrenalinovým stimulantem. Právě díky řeckému souboru myslím, že dokážu trému zvládat a ovládat o něco líp. Naučil jsem se vnímat publikum jako zdroj energie, ze které mohu před představením a v průběhu představení hodně čerpat. Naučil jsem se dát se všanc.

V pubertě mě z určitých, snad pochopitelných, důvodů tančení v kroji poněkud přestalo bavit a od vystupování před lidmi jsem si dal zhruba dva roky pauzu. V sedmé třídě jsem se pod hlavičkou školy zúčastnil představení hudební skupiny Gen Rosso⁵³, kde jsem využil vnímání rytmu. Vedle toho jsem poprvé přišel do kontaktu s opravdovými profesionálními herci a hudebníky. Nadchlo mě, jaké má toto prostředí atmosféru, kterou jsem si ihned zamiloval. Když se na to dívám zpětně, je to spíš atmosféra kolem divadla než samotné divadlo, co mě od dětství/puberty do divadelního prostředí táhlo.

Taky jsem si uvědomil dvě věci: že i když je člověk schovaný v početné skupině vystupujících, není schovaný před trémou a sám před sebou. Naopak se vytváří jakási kolektivní tréma a napětí. To se mi potvrdilo, když jsem hrál Rey Korantenga ve školní parodii na Televizní noviny. Jako hlavní postavě inscenace se mi potvrdilo, že je herectví a divadlo skutečně týmovou prací. Rád to přirovnávám ke kapesním hodinkám. Když je člověk otevře, vidí spoustu ozubených koleček. Diváka ale nezajímá, jak hodinky fungují, zajímá ho svrchní vizuál hodinek a tikot. Krása a rytmus, které se spojí, aby sdělovaly to, kvůli čemu byly sestrojeny. A tak je to i s divadlem.

Vedle toho mě překvapil další aspekt divadla, který jsem do té doby absolutně nepředpokládal. Díky tomu, že jsem měl hlavní roli v představení, se mi otevřely dveře ke spolužákům, kteří byli na vrcholu třídní hierarchie. Ne, že bych kvůli tomu vyměnil své staré přátele, to vůbec. Jen mě překvapilo, jak divadlo a účinkování na něm dokáže překonávat určité společenské bariéry.

Dostal jsem se do ochotnického divadla v Jiříkovicích za Brnem. Nejdřív jsem jako záskok hrál sluhu v adaptaci Mrtvé nevěsty od Tima Burtona. Představení sice dopadlo dobře, ale uvědomil jsem si, že se nedostavil pocit zadostiučinění. Jednak jsem neměl čas si postavu v té

⁵³ Gen Rosso. [online]. Dostupné z: <https://www.genrosso.com/>

rychlosti pořádně nastudovat, ale hlavně mi chyběl zkušební proces. Necítil jsem ještě kýženou týmovost a kolektivitu, jakou jsem zažíval v Gen Rosso nebo ještě předtím v řeckém souboru.

V adaptaci filmového muzikálu Rebelové už jsem hrál jednoho ze tří protagonistů a měl jsem prostor a čas projít si celým procesem zkoušek, znovu přičichnout k divadelní atmosféře. To bylo tím zásadním impulzem, proč jsem se přihlásil na pražskou i zlínskou Vyšší odbornou školu umění. Na obě jsem se dostal a vybral jsem si tu zlínskou. Proč? Tehdy jsem měl přítelkyni v nedaleké Kroměříži, to byl první důvod, ale především mě zaujala a lákala vazba VOŠH a Zlínského městského divadla, kde bylo běžnou praxí, že studenti v divadle hostovali.

Co mi zlínská Vyšší odborná škola herectví dala? Naučila mě určitému řádu. Četl jsem všechny texty, které mi lidi doporučili. Díky tomu jsem se dostal ke spoustě divadelních her, prozaických děl, ale i populárně naučné literatury. Vedle toho jsem začal víc dbát na svou fyzickou zdatnost, se kterou mám však do dnešních dnů problémy. Zkrátka jsem ale dělal kroky, které mě vedly k profesionalizaci, kterou jsem si předsevzal.

Zlínské divadlo má druhé největší jeviště v České republice, takže jsem se vedle svých tanečních a hudebních předností musel více zaměřit na jevištní projev a to, jak správně využívat hlasovou techniku. Jak hrát výrazně, ale nepřehrávat. Učil jsem se, a snad i trochu naučil, jak pracovat s možnostmi velkého prostoru. Hrál jsem v inscenaci Malované na skle⁵⁴, kterou nastudovala v té době umělecká šéfka Hanka Mikuláškové a v Noci na Karlštejně⁵⁵ v režii Michaely Doležalové a Romana Vencla.

V průběhu těch let jsem zjistil ještě jednu pro mě zásadní věc, kterou budu v průběhu této diplomové práce nadále rozvíjet a doufám, že už je z předešlého textu patrná: život na jevišti nelze oddělit od života osobního. Když se nezajímám o divadlo mimo prkna, nebudu dobrým hercem. Dojde k rozptýlení. Když budu v kolektivu lidí, se kterými nejsem kamarád, těžko se mi s nimi bude pracovat na jevišti. Když se mi bude těžko pracovat na jevišti, nebude lehký ani můj osobní život. Jsou to zkrátka propojené nádoby.

Na DAMU jsem potkal tři osobnosti, které pozměnily mé vidění divadla. Eva Salzmánová mě naučila herecké otevřenosti a schopnosti hrát si. Michal Dočekal mě naučil vnímat divadelní hru v celku, respektive herecko-režijním pohledem vnímat svůj herecký výkon v celistvosti představení a hloubce sdělení. Ondřej Vetchý mě naučil kromě herecké techniky především pravdivosti na jevišti a to, jak v sobě najít autenticitu, tedy vlastnosti, díky kterým můj pravdivý přístup k postavě bude nezaměnitelný, tudíž originální. DAMU mi tak otevřela obzory jevištní pravdy ve své komplexitě, celistvosti. Učila mě, jak existovat na jevišti a jak budovat sebe samotného jako herecký nástroj.

Právě skrze pojem jevištní pravdy vnímám zásadní rozdíl mezi autentickým projevem a exhibováním. „Vše spočívá v míře přítomnosti v daném místě a okamžiku. Na čem ale taková zvýšená míra přítomné existence závisí? Nepochybně na nějakém lidském obsahu; také se přece o takovém člověku říká, že z něj něco jde.“⁵⁶

⁵⁴ i-divadlo.cz. [online]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/mestske-divadlo-zlin/malovane-na-skle>

⁵⁵ Divadlo Zlín. [online]. Dostupné z: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/noc-na-karlstejne/>

⁵⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

Ve druhém ročníku jsem dostal možnost hostovat v Divadle ABC ve hře Moře. Poprvé jsem se tak dostal na prkna pražského divadla mezi profesionální herce. Ačkoliv mé názory vychází pouze z mých omezených zkušeností, spatřil jsem výrazný rozdíl mezi oblastním a pražským divadlem. Zatímco v oblastním či ochotnickém divadle vždy fungovala jakási sounáležitost hereckého kolektivu a panovala přátelská atmosféra, jak už jsem několikrát v tomto textu zmiňoval, v pražském divadle jsem cítil větší míru profesionality, která šla ruku v ruce s určitou mírou odstupem. Je ale možné, že tento poznatek zapříčinila pouze povrchní poznání souboru. Na divadle jsem si nejvíce vždycky vážil pospolitosti a tvůrčího kvasu, který buduje blízkost mezi herci. Po zkušenosti v Divadle ABC jsem si uvědomil, že právě to ke své práci potřebuji, abych herectví vnímal jako povolání, nikoliv jako práci. Od té doby se snažím být obezřetný a náchylný k pocitu, že chodím do divadla jako do práce. Vyhledávám prostředí, kde cítím, že jsem součástí tvůrčího procesu, ať už je takový proces příjemný či nepříjemný, ten pocit sounáležitosti je to, co mě naplňuje. To mi umožňuje zjišťovat a ohledávat možnosti svého řemesla i sebe sama.

3.2 Dosavadní zjištění a ohledávání

Práce herce se příliš neliší od hráče týmového sportu. Chemie v souboru, spolupráce a nesobeckost jsou pro mě základní parametry, ze kterých může vzniknout dobré divadelní představení.

Když se učím roli, klasicky se nejdřív naučím text a udělám si rešerše k dané historické době, tématu či psychologickému profilu postavy. Abych postavu správně pochopil, zaměřím se jako první na její vztahy a to, co s jakou postavou řeší a jak to řeší. Tím se dostanu ve vrstvách postavy o úroveň níž k motivacím. Takovou postavu se pak snažím vidět optikou vlastních životních zkušeností, hledám paralely, které by mi pomohly v sobě tuto postavu rozeznít, pochopit její jednání, pocity, strachy, ambice, cíle. Tato má tendence se prolíná i do mého osobního života, kdy se snažím učit z reálných situací. Vstřebávám zážitky a ukládám si je, pro pozdější využití a připodobnění k jiným situacím.

Nakonec si беру názory postavy za vlastní, opouštím svoje vnímání a názory a myslím jako daná postava mimo dramatický text. Při studiu postavy hledám rozdíly mezi mým uvažováním a mezi uvažováním mé postavy. Tyto odlišnosti se snažím racionalizovat a pojmenovávat, a tím lépe přijmout názory postavy za své. To mi pomáhá nejen cítit, ale i racionálně chápat svět jako daná postava. Tím se snažím dobrat k obrazu, kterým se snažím později dobrat pravdy na jevišti.

Nejlíp a nejrady takhle v sobě nechávám rozeznít dramatické postavy, které čelí jakémukoliv druhu utrpení. Baví mě, když řeší existenciální nebo morální témata, kdy se musí vypořádat se zradou, touhou po pomstě, nebo když stojí před nějakým velkým životním rozhodnutím a hra dokáže tuto váhu jednáním postavy prokreslit a ukázat, proč nakonec zvolí jedno rozhodnutí před druhým, jak se vypořádávají s důsledky v sobě i navenek.

Na své práci si cením i toho, že mě studie takových postav dokáže do jisté míry mentálně připravit na životní rány. Díky zkušenostem na jevišti dokážu lépe čelit životním otázkám, výzvám i pádům. Když se na jevišti otevřu, dostanu možnost dostávat životní rány předem domluvené. Když se pak stanou v mém osobním životě, už alespoň lehce tuším, jak s nimi zacházet. Uvědomil jsem si díky tomu, že herectví může mít stejné scénické rysy jako naše vystupování při nejrůznějších společenských příležitostech scénické rysy. „Můžeme dokonce říct,

že se jistým způsobem scénujeme: chováme se takovým způsobem, který jako by obsahoval určitou dávku – široce pojímaného – herectví.”⁵⁷

Možná právě proto přistupuji k emocím na jevišti ve stylu potlačovaném, ne explicitním. Ukazují je na kontrastu, protikladu. Pláč nikoho nezajímá, je daleko silnější vidět postavu, když zadržuje pláč. Emoce mají být spíše uvnitř herce, který vyvoláním empatie či alespoň porozuměním dokáže rozeznít mezi lidmi. Kontrast a protiklad podporuje empatii, porozumění, imaginaci a sugestivitu.

Vnímám postavu. Její názory a pocity. Stejně tak ji ale vnímá nějakým způsobem i režisér, dramaturg a moji herečtí kolegové. Proto se snažím, aby vždy došlo k propojení, ke synchronizovanosti, která mému ztvárnění postavy může vylepšit celkový dojem a posílit sdělení hry.

Důležitý je pro mě dialog s režisérem a dramaturgem, abychom našli společnou řeč. Snažím se pochopit a vzít za své jeho záměr s postavou a teprve na těchto základech budovat drobnosti, které režisér opominul nebo je nehledal.

Stejně tak pro mě jsou důležití i moji herečtí kolegové, které během zkoušení prosím, aby regulovali můj projev. Nespolehám jen na svůj úsudek, chci si být jistý, že se díky mému hraní budou na jevišti komfortně cítit i moji kolegové.

Hledám spojitost v dialogu s kolegy. Občas jsou jejich připomínky bolestivé pro mé ego, ale cítím, že právě díky tomu se může celek povést. Snažím se vnímat situace týmově, a přitom neopustit od pravdivosti.

Kromě dialogu s kolegy mi pomáhají s hraním postavy také scénografie a výtvarné zpracování kostýmů. Dost často se děje, že když jsou tyto aspekty divadelní inscenace plytké, tak to divák vidí a utvoří si názor, který je proti hře. Je to logické, vždyť je to to první, co ve hře vidí. Naše herecké projevy přichází a zaznívají v prostředí, na které si divák už stihl udělat názor. Když si pak obleču kostým, ve kterém vypadám směšně, i když vím, že směšně vypadat nemám, tak se stávám karikaturou postavy a je mi znesnadněno ukázat kvality, kterých jsem se zkoušením snažil docílit. Naopak když kostýmy a kulisy jsou udělány dobře, povýší to nejen můj herecký výkon, ale celou hru. Obzvláště správný kostým je důležitý. Když si ho oblékám, pomáhá mi se psychicky obléct do postavy. Stejně tak mi ale pomůže s jejím fyzickým chováním. Například přes boty dokážu vnímat a přeměňovat chůzi dané postavy.

Už jsem na to narazil v předešlém odstavci, ale rád bych to ještě trochu rozvedl. Vnímání diváka a jeho reakce jsou neskutečně důležité pro můj výkon. Obzvláště když se jedná o komedii, je pro mě důležité, jak publikum reaguje. Když je publikum se mnou, mohu si dovolit si s komediálním prvkem pohrát, samozřejmě vždy v rámci mezí, aby neutrpěla základní podstata gagu. Naopak když publikum během komedie nekomunikuje, hledám oporu u kolegů a sám se jim snažím pomoci, abychom společně správný temporytmus a důraz našli. Snažím se udržet lehkost a vyvarovat se vytváření humoru. Tenhle živý aspekt, kdy se problémy musí řešit v reálném čase, mě na divadle neskutečně baví.

⁵⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

V komediích je práce s publikem důležitá. Publikum se stává dalším partnerem, zejména v komediích jako je například *Hra*, která se zvrtila⁵⁸, při které jsou reakce publika stěžejním prvkem celé inscenace. Jeho reakce samy přetvářejí hru. Proto se ho snažím co nejvíc vnímat. V dramatech je tomu ale naopak. V takových případech se snažím doopravdy mezi sebe a publikum postavit onu čtvrtou stěnu a publikum nevnímat. Jediné, na co se v práci s publikem v takovém případě snažím, je vnímání energie, která z publika sálá.

Mým cílem na jevišti je, aby díky mému osobnímu a originálnímu nazírání a ztvárnění postavy dokázalo publikum v hledišti dojít ke katarzi. Aby diváci na jevišti neviděli herce Stavrose Pozidise, ale danou postavu, a tedy i kousek ze sebe sama. Aby mě milovali, nenáviděli, soucítily, nebo přáli všechno zlé, ale zkrátka je mým cílem být prostředníkem emocí.

Věřím, že na dobré cestě je i celková kvalita mého hereckého projevu. Rozhodně nejsem hotovým hercem a vím, že nikdy nebudu. Víím, že na sobě nemůžu přestat pracovat, nemůžu se přestat snažit být lepším hercem. Chci najít stabilitu ve své fyzické kondici a jistotu v herecké pravdě.

Mým snem je jednou hrát v profesionálním divadle stěžejní roli, na které bude představení stát a které budu celou dobu energicky táhnout.

Mou největší obavou je, že takovou příležitost dostanu a selžu, nevyužiji ji naplno a kvůli tomu už další příležitost nepřijde.

Jednou takovou zkušeností jsem si prošel a příležitost dostal. Ne v profesionálním, ale ve školním divadle. Na DAMU jsem hrál Randla Patrika McMurphyho z *Přeletu nad kukaččím hnízdem*. Tuto zkušenost rozeberu v následující kapitole.

⁵⁸ *Hra*, která se zvrtila, autoři Henry Lewis, Johnathan Sayer, Henry Shields

4 STUDIE POSTAVY MCMURPHYHO

V průběhu studia na DAMU jsem hrál několik krásných rolí. Ve své práci se chci však věnovat tomu, jak herec a jeho postava mohou v rámci sdělení hry působit na diváka, potažmo na publikum, potažmo na společnost. Proto jsem si vybral postavu Randla Patrika McMurphyho z *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, která tomuto popisu odpovídá, a právě z toho důvodu mě také bavila. Navíc jsem měl čas se touto postavou zabývat do hloubky. Prostudovat její jednání a chování, tedy její smýšlení a pocity.

Struktura bude taková, že se nejdřív budu věnovat tomu, jak byla zpracována adaptace i adaptace od předchozích autorů, abych ukázal na nejrůznější druhy inspirace, na které jsem v rámci rešerše narazil. Lehce se také pokusím vysvětlit své názory, proč obě postavy, potažmo hry, dokážou promlouvat k současnému publiku. Tento rozbor zakončím tím, jak se v rámci toho s postavami herecky zacházel, abych dokázal její kvality současnému publiku předávat.

4.1 Předloha

Přelet nad kukaččím hnízdem je adaptací románu *Vyhoďme ho z kola ven*⁵⁹, který vyšel poprvé v roce 1962, a napsal ho americký spisovatel a zástupce beat-generation Ken Kesey. Ten byl známý především svým volnomyšlenkářským stylem života. Narodil se v roce 1935 v americkém Coloradu. I když vyrůstal s přesvědčením, že se stane fotbalovou a zápasnickou hvězdou, tak na univerzitě přišel do styku s divadlem a jeho cíle se změnily. Změnil svůj pohled na svět a nějakou dobu se chtěl stát hercem a víc se věnovat umění než sportu. Stalo se tak, že nakonec získal prestižní stipendium na Stanfordské univerzitě. Tam nakonec promoval jako spisovatel.⁶⁰

Během svého působení na Stanfordu se v roce 1960 přihlásil do speciálního programu placených experimentálních pokusů, které spadaly pod americkou armádu. Byly mu podávány halucinogenní drogy a jeho úkolem bylo přiblížit tyto psychedelické stavy vědcům. Díky těmto pokusům se dostal k práci nočního ošetřovatele v psychiatrickém ústavu. Právě tady začala jeho zkušenost, kterou později využil při psaní již zmíněného románu *Vyhoďme ho z kola ven*. Svě směny většinou trávil povídáním si s pacienty často i pod vlivem právě halucinogenních drog. V této chvíli se zrodila úvaha, kterou potom použil ve svém díle, že žádný z pacientů mu nepřipadal nemocný. Uvědomil si, že někteří z pacientů tam vůbec nemusí být zavřeni a „léčení“, ale společnost se jich tímto způsobem jen pohodlně zbavila. Nesplňovali totiž požadavky konvencí své doby.⁶¹

Tahle jeho životní zkušenost byla impulzem, aby napsal knihu *Vyhoďme ho z kola ven*, která se snaží svým čtenářům přiblížit, co se děje za dveřmi psychiatrických léčeben, přičemž využívá narativ, který ukazuje léčebný ústav jako metaforu či zmenšení jakéhokoliv autoritativního (nesvobodného) systému, který se snaží ovládat masu a potlačovat individuality.⁶²

⁵⁹ KESEY, Ken. *Vyhoďme ho z kola ven*. 1971. Praha: Knižní klub

⁶⁰ COLLINS, Ron; SKOVER, David M. *Mánie: sex, drogy & literatura: příběh bouřliváků a buřičů, kteří zahájili kulturní revoluci*. 2013. Praha: Metafora.

⁶¹ Magic Trip [film]. Režie Alex Gibney, Alison Ellwood, USA, 2011.

⁶² DUVAL, Jean-Francois. *Kerouac a Beat Generation*. 2014. Brno: Pragma

Rok po vydání se kniha dostala do rukou dramatika Dalea Wassermana. Tomu se podařilo román přepsat do dramatické podoby, aby mohl být uveden na jevišti. Hra měla premiéru na Broadwayi 13. listopadu 1963 a nesla název *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Toto uvedení se dočkalo 82 repríz.

Na začátku 70. let je Miloš Forman úspěšným československým režisérem, jedním z nejnápadnějších zástupců Nové vlny se dvěma nominacemi na Oscara za cizojazyčný film. Jednu za *Lásky jedné plavovlásky* (1967) a jednu za *Hoří, má panenko* (1969). Vypadalo to, že jeho emigrace do Spojených států bude pokračováním v jeho krasojízdě, jenže jeho první americký film *Taking Off* (1971)⁶³ byl divácký i finanční neúspěch. Následně si vydělával malinkými projekty, mezi nimi byla i reklama na Royal Crown Colu, která byla stylisticky inspirovaná *Taking Off* a natáčení jednominutového reklamního spotu stálo víc než celý Formanův film.⁶⁴ Následně se účastnil třeba projektu *Viděno osmi* (1973)⁶⁵, ve kterém společně s dalšími sedmi významnými režiséry natočil krátký komediální dokumentární film o pořadatelích na olympiádě. Na pořádný film však dlouho čekal a propadal depresi, kdy dokonce přes Ivana Passera musel vyhledat pomoc terapeuta. Passer tehdy chodil na terapie místo Formana, jelikož se Forman styděl, že by přiznal svou porážku.⁶⁶

V téhle psychicky vypjaté době se mu dostala do ruky kniha *Vyhodíme ho z kola ven*.⁶⁷ Michael Douglas koupil práva na knihu a poslal ji režisérům, jestli by měli zájem a jak by si adaptaci představovali. Všichni samozřejmě zájem měli, ale nechtěli prozradit podrobnosti zadarmo. Pak se potkali s Formanem, o kterém věděli, že je ctižádostivý a levný, poslední roky strávil v hotelové posteli a bere i kšefty, za které dostane alespoň oběd zdarma. Forman dorazil do čínské restaurace v Los Angeles a řekl jim, jak si film představuje od první minuty do poslední. Tím si Michaela Douglase a producenta Saula Zaentze získal.⁶⁸

Pro Američany to byla knížka o blázninci a o svobodě. Pro Formana to byla palčivá vzpomínka na dvě totality, které ho připravily o rodiče i domov.⁶⁹ Byly Velkými sestrami, které mu přikazovaly, co si má myslet a co nesmí říkat.

Bylo obtížné najít herečku, která by zvládla roli Velké sestry. V té době totiž sílilo hnutí za rovnoprávnost a herečky nechtěly hrát potvory. Formanovu nabídku odmítla Ann Benkroft, Ela Berstin, Kolin Djuoberst, Andjela Lanzberi a Jereldine Paedge. O roli však moc stála Loise Fletcherovou s dobrosrdečným pohledem. Forman si uvědomil, že andělská tvář zápornou postavu nezlehčuje, ale naopak ji činí rafinovanější a nebezpečnější. Hlavní postavu chtěl zahrát sám autor knižní předlohy Ken Kesey, ale Forman chtěl někoho populárnější. Jedině známá tvář totiž může diváka spolehlivě provést neznámým prostředím léčebného ústavu. Jako první ho

⁶³ *Taking Off* [film]. Režie Miloš Forman, USA, 1971.

⁶⁴ FORMAN, Miloš; NOVÁK, Jan. *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?*. 2007. Praha: Bookman

⁶⁵ *Viděno osmi* [film]. Režie Miloš Forman, 1973.

⁶⁶ *Forman vs. Forman* [film]. Režie Helena TŘEŠTÍKOVÁ, Česko, Francie, 2019.

⁶⁷ Tahle alegorie na totalitní režimy potlačující svobodu byla Formanovi nabídnuta už v šedesátých letech Kirkem Douglasem. Jenže kniha byla cenzory zabavena a Forman musel čekat dekádu, než mu nezávisle na otci poslal knihu Michael Douglas. Rodina Douglasů zkrátka věděla, že Forman je právě tím režisérem, který by knihu mohl a taky měl adaptovat.

⁶⁸ *Miloš Forman: Co tě nezabije* [film]. Režie Miloslav Šmídmajer, Česko, 2009.

⁶⁹ *Chytilová Versus Forman* [film]. Režie Věry Chytilová, Belgie, 1981.

napadl Jack Nicholson a byla to rána do černého. Chtěl totiž před lety sám práva na knihu koupit, aby si McMurphyho zahrál.⁷⁰

Dlouho filmaři nemohli najít ústav, ve kterém by mohli natáčet, protože se ředitelé ústavu báli, že film ukáže léčebny v negativním světle. Nakonec filmařům pronajal ústav ředitel Dean Brooks, který si však stanovil podmínku. Všichni pacienti se musí účastnit natáčení. Přes padesát z nich Forman obsadil do komparzu, ostatní pomáhali osvětlovačům, kulisákům, maskérům nebo v cateringu. Alternativní způsob léčby však nesl rizika, která si filmaři často uvědomovali až s odstupem času. Jedním z nejukázněnějších pomocníků se ukázal pacient, který jen před pár týdny zavraždil mladou dívku. Osvětlovačům zase pomáhal s hořlavým ředidlem blízko halogenových lamp odsouzený žhář. Mezi nejpracovitější patřili sexuální delikventi, kteří ochotně vytírali podlahu v okolí šaten. Klidně i několikrát denně. Natáčení však přineslo i čistě pozitivní okamžiky. Jeden pacient nebyl schopen dát dohromady tři slova, aby dávala smysl. A když natáčení končilo, už rozdával příkazy a hovořil v košatých souvětích.⁷¹

Vedlejších rolí z řad pacientů je ve filmu spousta, a tak Forman musel vybrat typy, které budou na první pohled zapamatovatelné. Z tisícovky zájemců vybral sedm nejzajímavějších. Každému pak dal za úkol najít si v ústavu nějakého pacienta, kterého by dva týdny pozorovali a převzali jeho chování. Všichni herci dostali nějaké předměty, které v ústavu zůstaly po mrtvých pacientech. Každý tak dostal rekvizitu, která ho ještě více mentálně dostala do role. Na konci natáčení už nebylo možné rozeznat, kdo je blázen a kdo ne. Herci zůstávali ve svých rolích, i když netočili. V léčebně jako pacienti spali, jedli a pracovali celé tři měsíce.

Ken Kesey se rozhodl na film nepodívat a spíše na něj nahlížel negativním úhlem pohledu. Chtěl sám napsat scénář a stylizovat ho do halucinogenní atmosféry s hromadou fantaskních výjevů způsobených psychickými stavy tak, jak je tomu v knize. Forman měl však jiný přístup k filmovým adaptacím, a tak společně se scénáristy Lawrence Haubenem a Bo Goldmanem napsal mnohem realističtější příběh, který však pevně udržuje kvality sdělení, které kniha má.⁷²

Dalším velkým rozdílem mezi románem, potažmo Wassermanovým textem, a filmem je ten, že postava náčelníka Bromdena není ve filmu vypravěčem, ale funguje jako hlavní zdroj katarze. V knize Náčelník promlouvá v niterných monologích, kde komunikuje se svým mrtvým otcem, vzpomíná a odkazuje se na svou bývalou indiánskou komunitu a místa kde žil. Právě přes něj je nejvíce pocítit primární myšlenka celého románu, tedy ta o utlačování velkého ducha systémem, který nic nezastaví. Stává se z něj velký kolos a z člověka jen loutka, ovládaná velkým strojem. To přes něj vidíme umírat individualismus a přes jeho myšlení se můžeme ztotožnit s tím co vidíme a známe kolem sebe.

Přelet nad kukaččím hnízdem vyhrál pět hlavních Oscarů za nejlepší film, režii, scénář herečku i herce v hlavní roli. To se stalo teprve podruhé v historii. Předtím takhle suverénně vyhrál jediný film, *Stalo se jedné noci* (1934).

⁷⁰ FORMAN, Miloš; NOVÁK, Jan. Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?. 2007. Praha: Bookman

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Přelet nad kukaččím hnízdem [film]. Režie Miloš Forman, USA, 1975.

Přelet nad kukaččím hnízdem přinesl nejen stimul, který ho vykopal z depresí, ale také mu pomohl k absolutní autorské svobodě, jelikož si získal Oskary prestiž a výdělkem důvěru producentů. Film stál 12 milionů dolarů a vydělal bezmála čtvrt miliardy. O téměř padesát let později se mu taky povedlo inspirovat studenty na DAMU k vytvoření inscenace. Film i kniha mají totiž pořád co říct a tom se pokusím rozepsat v další kapitole.

4.2 Reflexe současnosti

Díky přípravě na roli jsem měl možnost si poprvé přečíst knížku od Kena Keseyho *Vyhodíme ho z kola ven*, ze které na mě sálala touha po revoltě. Líbily se mi také monology náčelníka Bromdena. Díky těmto úryvkům jsem skutečně pociťoval odkaz původních obyvatel, ve kterém se skrývá přirozenost přírody a síla otevřeného ducha toužícího po svobodě, která je utlačována způsobem života a nastavením společnosti, kde je běžné strávit polovinu svého života prací za pásem.

Knihy Kena Keseyho a film *Přelet nad kukaččím hnízdem* režírovaný Milošem Formanem jsou díla, která se však především zabývají tématy kontroly, individuality a lidské důstojnosti, což jsou stále aktuální otázky v dnešní společnosti. Postavy pacientů se snaží vymanit z autoritativního systému, který je utlačuje a potlačuje jejich jedinečnost. McMurphy se pokouší bojovat proti autoritářskému režimu v psychiatrické léčebně. Příběh tak nabízí reflexi toho, jak moc společenské normy a instituce mohou potlačovat individualitu a svobodu jedince společenskými normami, zvyklostmi a zdánlivě dobrými (většinou bezpečnostními) úmysly.

Takové téma je v dnešní době velice aktuální, jelikož po celém světě vidíme, jak sílí autoritářské, diktátorské či oligarchické tendence mezi vládnoucími vrstvami mnohých států. Na vlastní oči vidíme, jak rychle a jednoduše lze přijít o základní svobody, které vnímáme jako automatické.

Jsou potlačována svobodná média, stejně jako jsou pacientům v psychiatrické léčebně manipulací uděleny zákazy koukat se volně na televizi. Soudy přestávají být nestranné, stejně jako pacienti nemají velkou možnost se bránit rozhodnutím Velké sestry. Protirežimní myšlení, ať už jde o veřejné vyjádření protirežimního názoru, demonstraci či protest, jsou tvrdě a nepřiměřeně trestány, stejně jako jsou pacienti „odměněni“ elektrickými šoky v rámci elektro léčby nebo jsou vystaveni veřejnému pranýřování v podobě skupinového sezení. Kromě cenzury tak takový režim pěstuje v samotných lidech autocenzuru. Postavy se bojí říkat, co si doopravdy myslí a slepě opakují, co si myslí Velká sestra.

Nejhrůznější pro mě na celé knížce, filmu i divadelní hře, zkrátka příběhu, je to, že většina pacientů, se kterými McMurphy udržuje vztahy, jsou v léčebně dobrovolně, protože si myslí, že potřebují řád, protože jim to zajistí bezpečí. Dobrovolně se kvůli strachu svobody zbavují. Bojí se býti svobodnými a mít za sebe zodpovědnost. Bojí se těch možností, které by mohli za plotem psychiatrické léčebny dělat. Bojí se býti lidskými bytostmi a sami sebou, protože jim autority (Velká sestra, doktoři, matka nebo manželka) řekly, že nejsou normální, a dokonce jsou si sami svou svobodou nebezpeční. Nesvoboda a řád je pro takto zpochybněné a raněné jedince příslibem bezpečí. Myslí si, že je to pro jejich vlastní dobro, ale ve skutečnosti jenom ztrácí důstojnost a respekt.

Tímto způsobem nahlížení na příběh můžeme vnímat prostředí psychiatrické léčebny jako alegorii pro jakoukoliv instituci (stát, firmu, školu), kde jsou lidé nuceni žít podle určitých

společenských pravidel pro zdánlivé dobro celku a tím se nepřiměřeně vzdávají svého já. Kniha i film tak upozorňují na nebezpečí neregulované moci a potenciální zneužívání této moci na úkor individuálních lidských svobod a práv.

Kromě tohoto alegorického způsobu vnímání příběhu ho může vnímat i více doslovně. Příběh nám totiž odhaluje, jak fungovala samotná psychiatrická zařízení. Lidé s duševními poruchami často byli a stále pořád ještě jsou stigmatizováni ve společnosti. Zároveň jsou jejich výpovědi/názory zpochybňovány. Je zkrátka těžké zbavit se nálepky bláznů, když už ji člověk jednou dostane. Příběh tak otevírá otázku, jestli je jakási nenormalita nebezpečná nebo jestli náhodou nejde jenom o lidmi vytvořenou škatulku, jak ovládnout osoby, pro které nemáme porozumění.

Ačkoliv už uplynulo více než půl století od napsání knihy *Vyhodíme ho z kola ven*, stále se v naší společnosti objevují a do veřejného prostoru probublávají zprávy o ponižování či násilném „nelidském“ chování k těžce mentálně postiženým pacientům.⁷³ Příběh nás tak může i na tuto problematiku upozornit a zdůraznit potřebu lidských práv i u těch, kteří jsou ze společnosti jakýmkoliv způsobem vyčleněni, a pokusit je vyslechnout, ale hlavně je pochopit. Příběh tak mimo jiné otevírá téma zapojení znevýhodněných lidí do společnosti.

Hlavním sdělením, které zní přes postavu McMurphyho a tím pádem i sdělením celého příběhu, je lidská přirozená touha po svobodě, po spravedlnosti a rovnosti, které nikdy nemohou být zcela zašlapány do země. Je to touha po tom vzepřít se útlaku, zachovat si lidskou důstojnost. Že je v naší přirozenosti vzdorovat a emancipovat se, ba co víc, že je tahle touha nakažlivá a může se probudit a znovu rozeznít i v lidech, jejichž touha byla utištěna. Ukazuje nám, že jednotlivec může být umlčen, jako byl nakonec umlčen McMurphy, ale nemůže být umlčena trvale, tak jako nakonec Náčelník Bromden uteče z léčebny, zbaví se předsudků, tíhy rodinné historie a stane se plnohodnotnou lidskou bytostí, která v něm vždycky dřímala.

Příběh nám tak dává naději, že v lidech nikdy nebude potlačeno dobro, i když se někdy naše životní či společenské události a situace tváří beznadějně, vždycky nakonec dobro, dřív nebo později, zvítězí. Myslím si, že tato až patetická naděje je právě tím, co dělá postavu McMurphyho i celý příběh nesmrtelným a stále aktuálním. Není totiž platná jen pokud je naše svoboda potlačována státem a jeho zákony nebo nějakou institucí a jejími normami, ale je důležité na tento příběh pamatovat vždycky, protože se vztahuje ke svobodě myšlení, kdy jsme my sami sobě bachaři nebo zřízenci.

4.3 Rozdíly mezi inscenací a předlohami

Inscenace Víta Maloty v DISKu byla v mnohém podobná filmu *Přelet nad kukaččím hnízdem* od Miloše Formana.

Pro mě bylo v rámci rešerší nejdůležitější sledovat, jaká je postava McMupryho. V průběhu přípravy jsem měl od režiséra Víta Maloty zakázáno podívat se na film Formanův film, a tak rozdíly ve zpracování můžu hodnotit až zpětně.

⁷³ Neklid.net. [online]. Dostupné z: <https://www.neklid.net/>

Hlavní postava se moc v adaptacích moc neproměňovala. Randle Patrick McMurphy zůstal v obou adaptacích věrný svému originálu. Co se týče jeho vzhledu, jsou zde jen lehké odchylky. Například v románu je barva vlasů zrzavá. S tím související i jeho irský původ. Hlavní vzhledové a kostýmní znaky ale zůstávají stejné. Střední věk, kostým v úvodních scénách jednoduchý, kožená bunda, pod ní košile a na hlavě dnes již pro něj signifikantní ohrnutý kulich. V léčebně se poté již jedná o standardizovaný léčebný oděv.

Co se týče jeho osobnostních vlastností, můžeme zde mluvit o shodě mezi románem i adaptacemi. Je to buřič. Výtržník, se závislostí na hazardních hrách. Silně charismatická postava, která jedná hlavně ve svém vlastním zájmu. Zároveň má ale velmi silné morální hodnoty a zásady. Přesto má ale spíše zvířecí instinkty a řídí se nepsanými zákony džungle. Naučený životem na ulici ví, že nic nedostane zadarmo a vše si musí vybojovat sám. Uplatňuje názor, že je lepší žít sám, protože se člověk může spolehnout jen sám na sebe, a tudíž se nemusí bát, že ho někdo zradí nebo opustí. Jeho jednání je ve většině času sobecké a neohleduplné, i když se dokáže zastat těch jedinců, na kterých je vykonáváno bezpráví. Dodržuje myšlenku: „Jestli se chceš prát, najdi si někoho stejně velkého jako si ty!“ Sám ale nemá problém postavit se daleko větší přesile, ať už se jedná o fyzickou výbavu jedince nebo přesilu skupiny. Je to hráč, dravec, predátor.

Žádná sukně před ním nezůstane nestažená, má „velký sexuální apetit“, jak sám velmi často říká. Je výbušný a energický typ. Nedá se o něm říct, že by měl chladnou hlavu a každý jeho krok byl předem promyšlený. Ačkoli během příběhu můžeme vidět vypočítavé chování, ve většině situací se jeho plány změní nebo zhatí právě kvůli nezadržitelné živočišné nátuře.

Taková byla víceméně i postava McMurphyho v naší DISKové inscenaci.

Kniha a film se od naší inscenace lišila zásadně pouze ve třech věcech, které do malé míry ovlivnily vnímání postavy McMurphyho. Tou první bylo, že režisér přidal monology náčelníka Bromdena, které obsahovala kniha. Bylo mi vysvětleno, že je to tam přidáno, protože Bromden je jakýmsi teploměrem McMurphyho působení na pacienty. Náčelník je za začátku jedním velkým protikladem. Vypadá jako fyzicky zdatný, ale jeho psychická kondice je na nule. Jeho vnitřní duch je potlačen. Právě díky explicitnosti jeho monologů, kterými je inscenace proložená, však může publikum lépe vnímat a chápat, jak McMurphy působí na pacienty. Jeho indiánský duch a jeho domorodá tradice je pošlapána moderní sterilitou a alkoholismem, je rezignovaný stejně jako oproti koloniální přesile byli rezignovaní jeho předkové. Je semletý, zlomený. Díky McMurphymu ale jeho duch opět roste, vrací se mu vnitřní hrdost a důstojnost. Dostává chuť překonat útlak a stát se opět svobodným. Zlomit tak generační útlak a stát se nezávislou lidskou bytostí. Díky McMurphymu tak nepřekonává pouze útlak instituce, ale i tíhu, kteří lidé jeho rasy zažívali v několika posledních generacích.

Oproti knize *Vyhoďte ho z kola ven* od Kena Keseyho a vlastně i zmiňovaného filmu zase z inscenace zmizela scéna, kdy pacienti psychiatrické léčebny uprchnou z ústavu a pod vedením McMurphyho zažijí hezké chvílky na lodi a McMurphy se vyspí s jednou ze svých děvčat. Důvodem asi bylo to, aby se neměnilo prostředí a my i diváci jsme se mohli víc koncentrovaně soustředit na hranice psychiatrické léčebny.

Třetí zásadní změnou byla změna genderu v obsazení psychiatrické léčebny. Aby si mohl zahrát celý náš ročník, byl Martini změněn na slečnu Martini a Cheswick na Cheswickovou. Ústav už není tak čistě mužský, kterému vládne Velká sestra. Zároveň se tak proměnilo vnímání McMurphyho sexuálního apetitu. Velmi brzy se k ženám přestane chovat jako k sexuálními cílům, ale pomáhá jim zbavit se svých nemocí, tak jako do jisté míry pomáhá i ostatním pacientům mužského pohlaví. Martini bere jako holčičku, jako mladší sestru, jako křehkou bytost, která vyžaduje jemné zacházení. Ona si ráda hraje, a tak s ní McMurphy i v podobném tónu komunikuje. Cheswicková naopak postrádá sebedůvěru, ženskost, a tak McMurphy svých chováním dává této postavě pocítit, že je ženou, že má sex-appeal. Přesto však nikdy ženu nebere jako objekt své touhy. McMurphyho sexuální apetit je tak výrazně polidštěn.

4.4 Přístup k postavě McMurphyho

V následující kapitole této diplomové práce se pokusím vysvětlit, jak jsem si k postavě McMurphyho hledal cestu, abych se přiblížil a snad i někdy dosáhl jevištní pravdy. V druhé části této kapitole se pokusím jeho postavu a svou práci s postavou popsat v kontextu inscenace, abych vysvětlil, proč a jak jsem musel během představení pracovat s jevištními prostředky.

4.4.1 Rozeznávání McMurphyho

Pro mě je McMurphy neřízenou střelou, nedívá se doleva, ani doprava. Je to solitér, který se snaží nevázat, což se mu však nakonec nepodaří. Je to volnomyšlenkář, pro něhož je nejdůležitější osobní svoboda. Tato jeho sobeckost je však nakonec obětovaná přátelství, které nechtěně během jeho pobytu v psychiatrické léčebně vznikne. Uvědomí si totiž, že jeho práva na svobodu a lidskost není o nic větší než práva jiných, kteří jsou stejně jako on a možná ještě víc než on, utlačováni.

Myslím si, že si mě režisér do hlavní role vybral kvůli určitým rysům, které s McMurphyem sdílíme. V následujících řádcích je rozepíšu kvůli tomu, abych zároveň popsal, jak jsem si k McMurphyemu hledal cestu, abych ho mohl v sobě nechat žít a bytím a porozuměním mohl najít jevištní pravdu. Řídil jsem se jedním z přístupů, kterérazil Čechov, tedy jsem se pokusil nejdřív do postavy vžít, a přitom jsem se pokoušel uvědomit, jaké (i když nepatrné) rozdíly jsou mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem.⁷⁴ Při prvních čteních jsem použil svou představivost, abych dokázal McMurphyho v každém okamžiku pochopit.

Co se týče vnitřního nastavení, máme s McMurphyem určité podobnosti. Ani jeden nedokážeme dlouho vydržet na jednom místě a do jisté míry jsem i já poměrně impulzivní a energický. Samozřejmě ne tolik jako McMurphy, ale nějaký základ snad v sobě mám a stačilo téhle energii jen na jevišti trochu pomoci. Čemu už jsem tolik pomáhat nemusel, je otevřenost a žoviálnost, kterou vlastním a hrdě uplatňuju i v osobním životě. Oba nemáme rádi, když se děje nespravedlnost, a dokážeme se stejně naštvat, když jsme svědky nespravedlnosti. Ve vývoji McMurphyho se objeví také vlastnosti jako starostlivost a podporování lidí v jejich pozitivním myšlení, což jsou také vlastnosti, které jsou mi blízké.

Bavila mě jeho přímočarost a to, jak se dokáže vypořádat se situacemi a jak se dokáže postavit proti zarytým pravidlům. To je něco, co je proti mému osobnímu nastavení. Já sice taky dokážu

⁷⁴ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

rebelovat, ale zase to musím mít do jisté míry dopředu promyšlené a když vím, že to není potřeba, a byla by to jen rebelie pro rebelii, tak to nedělám. McMurphy takhle nepřemýšlí, a to je to, co mě na něm bavilo. Prostě jedná. Právě díky svému vrozenému smyslu pro svobodu a vzdor nejdřív intuitivně jedná, a teprve pak přemýšlí nad důsledky.

Zásadním povahovým rysem, který mi přirozený není a ke kterému jsem si musel najít cestu, je McMuprhyho (alespoň počáteční) absence empatie a pochopení. Je to člověk, který považuje svoje vidění světa a svoje názory za jediné správné, což je sice jeho největší chybou, ale také jeho předností, kterou jsem se ve svém projevu snažil ukázat.

Tak stejně jsem se musel vnitřně vypořádat s tím, že hraju postavu, která kvůli svému přirozenému vzdoru dělá naschvály. To mi taky příliš přirozené není. Abych se mohl přiblížit plasticitě postavy a tím i jevištní pravdě, pomohlo mi seznámení se s McMurphyho minulostí, která je dobře popsána v knize. Když jsem zjistil, jak měl brzo první sexuální zkušenost, jak brzo utekl od rodičů, osamostatnil se a naučil se sám za sebe protloukat životem a jak musel jako recidivista přežívat ve vězení, pochopil jsem, že ho děláním naschválů naučil sám život. Osud, který se s ním nepáral. Díky tomu jsem na jevišti mohl jeho chování brát za své.

Tak stejně jsem díky knižní předloze a McMurphyho minulosti mohl pochopit jeho počáteční odstup od lidí. Pochopil jsem, proč se brání emocím a proč se snaží mít vždycky navrch a nikoho si nepouští k tělu, aby nebyl zranitelný.

Abych se lépe vžil do role, věnoval jsem přípravám velké množství času. Kromě pochopení jsem se snažil přidružit mu přesné charakteristické rysy. *„Charakteristickým rysem může být cokoliv, co je dané postavě vlastní: typický pohyb, charakteristický způsob řeči, stále se opakující návyky, určitý způsob smíchu, chůze či nošení obleku, zvláštní způsob držení rukou či nezvyklý sklon hlavy atd. Tyto zvláštnosti jsou svým druhem „posledních dotyk“, které umělec věnuje svému dílu. Celá postava jako by se takovým zvláštním rysem stávala živější, lidštější a pravdivější. Jakmile divák takový rys zpozoruje, svým způsobem si ho oblíbí a bude ho očekávat. Ale taková charakterizace by měla vycházet z charakteru postavy jako celku a odrážet významnou část její psychologické podoby.“*⁷⁵

Učil jsem se proto karetní triky a to, jak s balíčkem karet zacházet. Chtěl jsem mít motorickou paměť gamblera, aby bylo alespoň přibližně uvěřitelné, že gambler jsem. Nechtěl jsem vypadat jako trouba, který neumí ani zamíchat karty. Tím jsem se snažil přiblížit k jeho výraznému povahovému rysu, a to je touha vyhrávat, sázet a riskovat. McMurphy je postava, která na začátku příběhu neriskuje, jde na jistotu a chce se jen vyhnout vězení. Tato jistota se ale v průběhu děje změní na sázku, která v průběhu příběhu už jenom graduje. Když nakonec prohraje svůj život, mohlo by se říct, že prohrál, ale ve skutečně pouze lidskost porazila jeho gamblerství.

Vedle nabírání gamblerské motorické paměti jsem také četl články, které gamblerství a chování patologických hráčů popisují. V tomhle způsobu prozkoumávání jsem nebyl z našeho ročníku jediný. Stejně tak přistupovali ke svým postavám i mí spolužáci. Snažili se ve svých postavách odhalit diagnózu a tu si důsledně prostudovat, aby jejich chování odpovídalo příznakům.

⁷⁵ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

Samozřejmě při přípravě na McMURPHYho jsem u karetních triků a „sebediagnózy“ neskončil. Musel jsem zapracovat i na celkovém fyzickém projevu, který by vyjádřil McMURPHYho bouřlivou osobnost. Proto jsem se musel pokusit i přese svůj somatotyp mít na jevišti rychlé nohy a nemít nízko těžiště. Dlouho jsem během zkoušek fungoval energicky pouze vrchní polovinou těla, od pasu nahoru, jenže nohy byly pro charakter McMURPHYho nesmírně důležité. Je to postava, která nevydrží dlouho na jednom místě. Je to postava, která je neustále v pohybu a do pohybu dává i lidi kolem, proto jsem se musel zaměřit na „neposedné nohy“. Hrál jsem člověka, který chvíli nepostojí, nemá dřevěné nohy. Energii z vrchní poloviny těla jsem proto musel přenést do celého těla. Kromě rychlosti jsem si musel dát také pozor na základní postoj. McMURPHY není člověk, který by se před něčím nebo někým hrbil, proto jsem si musel dávat pozor, abych měl pánev dopředu, vypnutou hrud' a rovná záda, která se nehrbí před nikým a před ničím.

Svou motoriku jsem pak musel přizpůsobit charakteru, který se životem promlátil, který nedostal nikdy nic zadarmo. Proto jsem se ve svých pohybech nesoustředil na ladnost, ale snažil jsem se co nejvíc působit jako buldozer, který válkuje cokoli před sebou. V McMURPHYho pohybu nemělo proto být ani gesto nechtěné elegance, vše muselo být neurvalé, výbušné, hrubiánské, živočišné místy až primitivní.

Tak stejně jsem musel zapracovat na svém hlasu. McMURPHY je člověk, kterého je všude moc, a tak musí znít i jeho hlas!!! Musel jsem proto zapojit mluvnické prostředky, které mi pomohly naplno využít sílu, barvu a dynamiku svého hlasu. Nechtěl jsem, aby hlas mé postavy působil jakkoliv omezeně a odděleně od fyzického projevu, který jsem McMURPHYmu dal. Proto jsem se snažil vsadit na velký silný hlas. Tahle má snaha se nejvíc projevovala na smíchu, který měl znít, měl být hurónský, ale zároveň měl působit reálně. Jeho projevy bavení se životem, nahlížení na realitu z vtipné stránky, musely působit přirozeně, aby McMURPHY na jevišti nepůsobil jako afektovaný sígr, ale jako skutečný „labužník života“. Toho jsem docílil tím, že jsem se snažil vtipy vnímat v reálném čase jako bych je slyšel poprvé. Využívání smíchu na jevišti je ošemetná záležitost hlavně v případě, kdy se herec snaží smích pouze předstírat.

Že jsem se naučil vnímat přítomnost v reálném čase v roli McMURPHYho mi také do určité míry pomohlo s jeho hraním i v dalších momentech, kdy jsem se k tomuto zpřítomnění okamžiku často ubíral, aby byl co nejbliž jevištní pravdě. Víím, že je pro mou profesi nanejvýš důležité, abych uměl „silně, intenzivně být nikoli vskrytu, ale zcela zjevně, zde a teď.“⁷⁶ Je to jedna z věcí, díky které jsem mohl svým vědomím působit na podvědomí. „*Jsou psychické oblasti, které se vůli a podvědomí podřizují a současně mohou ovlivnit i naše bezděčné duševní pochody. Tvůrčí práce je potom z větší části bezděčná a podvědomá a jen z menší části probíhá pod kontrolou a bezprostředním vlivem vědomí. Řídí ji naše organická přirozenost. Je to geniální umělkyně, se kterou nemůže soutěžit ani nejrafinovanější herecká technika.*“⁷⁷

To, že je McMURPHYho všude plno, ať už zvukově, vizuálně a energicky, jsem v sobě hledal pomocí osobních zkušeností. Čerpal jsem ze zážitků, kdy jsem po určité hodině a někdy i po

⁷⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

⁷⁷ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. 1978. Praha: SPN.

určité dávce alkoholu na společenských akcích taky hlučný, velký a snažím se bavit všechny kolem.

Věřím, že určitou roli ve výběru, kdo bude hrát McMurphyho, sehrálo i to, jaký jsem fyziognomický typ.

Díky tomuto snad poctivému přístupu k veškerým fyzickým McMurphyho projevům jsem se snažil docílit imaginárního těla McMurphyho, do kterého bych jsem se mohl obléct jako do kostýmu. „Skutečně přijaté a pocítěné imaginární tělo probudí hercovu vůli a city, sladí je s charakteristickou řečí a pohyby, přemění herce v jinou postavu.“⁷⁸

Tohle imaginární tělo však nesmí být pouze oblekem, musí být propojené s mým já. Tím se „herectví jako umění liší od ostatních uměleckých druhů: na rozdíl od nich je v něm výtvar neoddělitelný od tvůrce a proces vytváření dokonce v každém okamžiku splývá s výsledkem.“⁷⁹

Abychom mohli lépe pochopit jednání svých postav, absolvovali jsme jedno odpoledne v psychiatrické léčebně v pražských Bohnicích, kde jsme se dozvěděli, jak funguje psychiatrie v dnešní době, jak fungují klecová lůžka, elektrošoky, všední denní rutiny pacientů, přístup zřízenců a lékařského personálu. To mě inspirovalo, abych si přečetl publicistické články a reportáže z psychiatrických léčeben, abych se o této péči (a někdy i nepéči) dozvěděl co nejvíc a mohl tak pochopit McMurphyho situaci. Naštěstí pro mě a bohužel pro pacienty takových ústavů stále existují ještě dnes hrůzné případy zacházení s pacienty, díky kterým jsem se do McMurphyho pocitů skutečně dokázal vcítit.⁸⁰

Dále jsme si McMurphyho postavu ještě pojmenovali s režisérem jako “hospodského Ježíše”. Rozdíl mezi Ježíšem Kristem a naším „hospodským Ježíšem“ je v tom, že když Ježíš Kristus, jak ho popisují Evangelia, činil dobro, bylo to vždy s vyšším údělem. Cítil, že skrze něj promlouvá Bůh, a tak se také choval. Byl se svým úkolem zde na Zemi naprosto propojen. Jeho duchovní učení přilákalo nemálo posluchačů, kterým změnilo život. Byl dobrým a charismatickým člověkem a ctil svatý život. Podle dochovaných pramenů, můžeme říci, že byl nedotčen ženou, což jen přidává na jeho duchovnosti. "Já jsem ta cesta, pravda i život. Nikdo nepřichází k Otci než skrze mne." (Jan 14:6) V této citaci z Janova evangelia můžeme vyčíst, že Ježíšův úkol na zemi mu byl předem dobře znám. Věděl o tom, že je bránou mezi pozemským a nebeským životem. Tudíž všechny kroky, které podnikal, byly předem určenou cestou a zahrnovaly jeho vědění. To určovalo jeho kroky a tento plán se snažil plnit, aby dosáhl vůle svého Otce. Tím změnil životy lidí se svým okolím, ale i těch, kteří se s ním nikdy naživo nesetkali. Pojmenování McMurphyho jako hospodského Ježíše spočívá v tom, že McMurphy koná dobro bez sledování vyšších cílů a často je dělá mimoděk. Příčina je jedna jediná: ve značné části příběhu McMurphy chce svobodu pro sebe, a k tomu potřebuje pomoc od ostatních pacientů. Tím koná dobro, ale zároveň je to dobro konané ze sobeckých důvodů. Svou osobností také „uzdravuje“ jiné pacienty, ale dělá to nezáměrně. Je prostě takový a je náhodou, že zrovna pacienti někoho takového ve svých životech potřebovali.

⁷⁸ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

⁷⁹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

⁸⁰ Neklid.net. [online]. Dostupné z: <https://www.neklid.net/>

S veškerou touto přípravou a radami jsem se zaměřil na to, abych McMurphyho hlavně nepřehrával. Proto jsme v procesu zkoušení hodně dbali na to, abych izoloval emoční expresivitu, která byla klišé nebo byla nadbytečné. Nejvíc jsem se totiž bál, že budu jen herec ukazující velké emoce, nikoliv plnohodnotná plastická postava. Soustředil jsem se, aby za mým jednáním a replikami byl obsah, tedy téma hry i McMurphyho. Snažil jsem se vytvořit postavu člověka, který nemá zábrany, ani zázemí, je volnomyšlenkář a buřič.

4.4.2 Motor McMurphy

Měl jsem coby herec McMurphyho vlastně dvojí úlohu. Jednak jsem jakožto hlavní postava musel být co nejplastičtější, nejvrstevnatější postava, zadruhé jsem však stejně tak a možná ještě víc musel dbát na to, abych celé představení energicky táhnul. Věděl jsem, že když nebudu mít energii já, těžko ji bude mít představení. Dostal jsem tedy za úkol být hlavní postavou nejen dramaturgie, ale také hybatelem celého prostoru a osob na jevišti.

V kontextu naší inscenace vnímám McMurphyho jako katalyzátor, který dokáže už jenom svým bytím a svým vnitřním nastavením měnit životy ostatních, dokáže probudit jejich potenciál. McMurphy pouze pomáhá tento potenciál objevit. Aby tedy proměna postav byla reálná a pravdivá, musel jsem vyzařovat dostatek energie, abych byl sám co nejvíce uvěřitelný, že tuto proměnu svým bytím mohu zapříčinit.

Bez McMurphyho energie by neměly energii další postavy, neměla by energii celá inscenace.

Abych toho docílil, zvolil jsem **tři nástroje**:

První nástroj byl jednoduší a spočíval pouze v tom, že jsem sledoval hraní Jacka Nicholsona. Měli jsme sice režisérem zakázáno dívat se na *Přelet nad kukaččím hnízdem*, abychom se neinspirovali a měli nezaujatý pohled při zkoušení. Neměli jsme však zakázáno dívat se na jiné filmy. Pustil jsem si proto filmy s Jackem Nicholsonem, které *Přeletu nad kukaččím hnízdem* předcházely, abych zjistil, kde tento prvotřídní herec projevuje sílu a energii, kvůli které si ho Miloš Forman do hlavní role vybral.

Druhý nástroj spočíval v tom, že jsem se snažil pracovat s energií. Šetřil jsem s ní na místech, kde jsem nemusel jít absolutně na maximum. Záleželo hodně na energii a technice jejího využívání, abych dokázal konzistentně zahrát druhou půli inscenace jako tu první. Důsledně jsem tedy musel vědět, kde je nutné energii přidat a kde ne. U takových scén jsem si pak dával pozor, aby má energie nepadla na nulu. Soustředil jsem se, abych měl stále tah na branku, měl v hlase a postoji sílu. Jako sopka, ve které bublá energie, člověk nikdy neví, kdy dojde k erupci, a to ho drží v napětí. Uvedu příklad. Když třeba McMurphy uzavírá sázky ohledně sestry Ratchedové, mám tam jako herec hodně textu, zároveň celé uzavírání sázek McMurphy moderuje, komentuje, kdo kolik přihodil. McMurphy je nadšený, ale pro inscenaci je to scéna, která je založená na technice a využívání svých fyziologických prostředků. V takovém případě se snažím scénu uběhat a umluvit, a přitom vrstvit nadšení, ale zároveň tomu nadšení nepodlehnout, „netlačít na pilu“, aby McMurphy nepůsobil jen jako uřvaný opičák, který je zmítaný emocemi a každou prožívá stejně v monotónním sledu.

Díky tomuto přístupu jsem si byl schopen uchovat síly až do závěrečných minut inscenace, ve které se McMurphy pomstí za smrt Billyho Bibbita. Tahle scéna totiž je nejen stěžejní pro celý

příběh a dokonání McMurphyho přeměny, je důležitá i pro mě samotného. Jak už jsem v této diplomové práci dříve uvedl, mám rád, když se na jevišti dějí velké životní rozhodnutí, kde postavy váhají, zvažují pro a proti a po tomto rozhodnutí se musí vypořádat s následky. McMurphyho útok na Velkou sestru je pro mě přesně tím případem. Na rozdíl od předešlých jeho jednání je to čistě nesobecké, neimpulzivní, promyšlený vzdor, kdy McMurphy i my víme, že už nejde o něj, ale o vzdor idejí, rozhodl se položit svůj život za všechno, co jeho osobnost definuje.

Třetí nástroj spočívá v tom, že když jsem hrál McMurphyho, opíral jsem se o energii vedlejších postav. Opíral jsem se o naši společnou dialogičnost. Když se totiž postava baví s jakoukoliv další postavou, nikdy není sama sebou.⁸¹ Je vždycky ve vztahu k někomu. A to i v případě takového svérázného člověka, jakým je McMurphy. Musel jsem se proto zabývat především tím, jaké pocity v McMuprhym jiné postavy probouzí.

McMurphy je člověk, který má dost přesný kompas na vnímání hierarchie. Mění tak své vystupování, a tedy i druh energie podle toho, s kým zrovna mluví. Jestli je to člověk, kterému je upřímný, na koho si dává pozor, komu vzdoruje a s kým hraje hru a přetváří se. Když je tohle jeho chování v rámci celé hry srozumitelné a od pořádku jasně nastavené, může divák lépe vnímat, jak se jeho vztahy k pacientům i ošetřovatelům mění. McMurphy vnímá z počátku pacienty jako hlupáčky, které obere o prachy a pak zase odejde. Jeho způsob komunikace se však mění a na konci je bere jako partnery.

Díky tomuto přístupu jsem pak mohl čerpat energii ze situací, kdy k jeho přeměně chování dochází. Ať už to bylo první promluvení Náčelníka nebo doznání Billyho Bibbita, že je v psychiatrické léčebně dobrovolně. Na Hardinga se ze začátku dívá jako na šéfa vězeňského gangu, protože ihned vytuší, že je ze všech pacientů nejinteligentnější, tudíž podle McMurphyho i nejvíc normální. Brzy však zjistí, že léčebna není vězení a namísto toho, aby se pokusil Hardinga sesadit, jak je naučený z vězení, stanou se z nich partáci.

Kvůli své přirozenosti umí a má cit hrát hru na autority. Dokáže je rozeznat. Proto pro mě byla nejdůležitější Velká sestra. Vztah mezi McMurphyem a sestrou Ratchedovou graduje, jejich vztah se nejvíce vyvíjí, eskaluje. Navíc byla i skvěle zahraná, což bylo pro naše dialogické jednání obzvlášť důležité. Díky tomu se mi McMurphyho pocit nespravedlnosti a nenávisti hrál opravdu lehce a mohl jsem mít tak víc prostoru, abych se přiblížil kýžené jevištní pravdě.

O tom, jak se mi ji povedlo dosáhnout, budu mimo jiné psát v další kapitole.

4.5 Reflexe a sebereflexe

V rámci zkoušení jsem přišel na to, že se k postavám dostávám pocitově a jen těžko se mi to v průběhu procesu zkoušení popisuje slovy. Když se nad postavou moc psychologizuje, moc mi to nepomáhá, ačkoliv sám v sobě si takovou psychologii postavy vytvářím. Ale prožitkem, ne slovem. Přístup režiséra byl právě přes psychologii, což byl přístup jemu vlastní, ale někdy díky tomu občas docházelo komunikačnímu šumu. Ten pak třeba jednoduše vyšuměl, když mi

⁸¹ ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

například Ondřej Vetchý poradil, abych změnil cokoliv fyzického, kterému v takovém rozpoložení přišlo zřetelnější a přímočařejší. Našel jsem tedy věc, na které se pokouším v posledních letech zapracovat, a to je líp se vyjadřovat, líp popisovat, jak a proč něco cítím.

Další problém v komunikaci při zkoušení spočíval v tom, že jsme se občas na něčem zasekli, protože měl každý herec na danou situaci nebo okamžik jiný názor. Při takovém problému docházelo často k dlouhým diskuzím, při kterých režisér trpělivě vyslechl všechny názory a snažil se o kompromis. Málokdy nám řekl, jak to chce. Na jednu stranu je to dobré pro nějaký tvůrčí a kreativní proces, ale na druhou stranu mám rád, když vím, že má režisér celou věc pod kontrolou. Vědět, že se neodkláníme od výsledku, že neděláme zbytečně chyby kvůli přílišnému polemizování.

Naopak se mi líbily režijní prostředky, díky kterým mohlo být celé představení silnější a stejně tak i katarze. Prvním je, jak se režisér vypořádal s elektrošoky. Když na ně jde McMurphy poprvé, chtěl jsem tuto scénu zahrát explicitně. Moje herecké ego chtělo dokázat, že umím zahrát utrpení na jevišti. Režisér však řekl, že bude účinnější a daleko silnější, když se to odehraje v jiné místnosti, tedy mimo jeviště, že je důležitější strach ostatních pacientů, kteří podpoří imaginaci publika.

Podobně zacházel i s finální scénou, kde McMurphymu provedou lobotomii. Divák tentokrát nevidí ani následky lobotomie, jelikož mě přivezli na lehátku na forbínu a můj obličej byl otočený od hlediště. Tím se posílila divácká představivost, a tedy i větší sugesce, která je pro katarzi důležitá.

Přelet nad kukaččím hnízdem byla naše první absolventská inscenace v DISKU, a tak bylo pro náš ročník důležité udělat první dojem co nejlepší. Pro všechny bylo mimořádně důležité, aby se nám inscenace povedla. O to víc byla důležitá pro mě, jelikož jsem v ní měl hlavní roli, která musela sršet energií. Měli jsme dvoufázové zkoušky, a tak se mi často energie nedostávalo. Z toho jsem se poučil, že při zkoušení musím jít do každé zkoušky ihned naplno, nebrat první aranžovačky jako prostor pro otrkání se, ale rovnou nabídnout postavu v plné své síle.

Myslím, že by se tím ušetřilo víc času, díky kterému bychom dřív mohli zaměřit na detaily nebo věci, které zprvu nefungovaly.

Pro mě osobně bylo těžké ztvárnit postavu, která byla veřejnosti moc dobře známá přesným oscarovým výkonem Jacka Nicholsona. Nechtěl jsem ho napodobovat. To mě mimo jiných skutečností nutilo v sobě ještě víc hledat své vlastní originální ztvárnění, abych se dobral jevištní pravdy. Takhle s odstupem času mám pocit, že se mi do jisté míry povedlo vytvořit žijící originální postavu.

Hledání jevištní pravdy je však stále meta, u které mám ostych říct, že bych se ji vždycky dobral. Doufám, že jsem ji občas našel, ale zároveň divadlo je živé umění, a tak jsem ji s každou reprízou musel znovu hledat. Někdy se mi to podařilo líp, někdy hůř. Největší potíže mi dělalo, když jsem řešil nějaké osobní věci nebo jsem byl už před představením bez dostatečné energie. V takovém případě mi chyběla koncentrace a McMurphymu požadovaná síla.

Nejobtížnější pro mě byl první nástup na jeviště. Herec totiž musí přijít na jeviště už s nějakou energií. Někdy se mi tak v zákulisí nepovedlo se pořádně vybudit, vyhecovat. Věděl jsem, že

pokud se „pravé umělecké city nechtějí objevit samy od sebe, musím je přivábit technickými prostředky, které mi umožní je ovládat.“⁸² Proto jsem se je pokoušel uměle vybudit rychlými nohama, nejrůznějším poskakováním a hlasovým cvičením.

Jako celek měla inscenace občas problém s temporytmem, ale mám pocit, že to jsme díky počtu repríz nakonec dokázali zlepšit, a to i díky vzájemné podpoře. Myslím si, že nakonec se nám výsledek povedl, inscenace byla hojně navštěvovaná a sklídila dobré ohlasy. Režisér tak snad nelitoval, že si mě pro hlavní roli vybral.

Mně osobně dala inscenace jakousi jistotu a řemeslnou sebedůvěru, že se dokážu vypořádat i s většími, potažmo hlavními rolemi na jevišti. To byla pro mě asi nejceněnější zkušenost. Abych mohl být jako herec dobrý na jevišti, musím přijmout sám sebe mimo jeviště. Neříkám, že musím být sám se sebou spokojený, ale potřebuju si budovat k sobě kladný vztah a o ten v určité míře pečovat. Kdybych byl v téhle věci nejistý, podlomil bych si tím na jevišti kolena.

Skrze své role se dozvídám, jaké názory, životní hodnoty a životní styl bych měl zastávat. Každá z nich mě nějakým způsobem obohacuje, přeměňuje. Dělá mě snad lepším člověkem, a díky tomu snad i lepším hercem. Když jsem po zkouškách nebo představeních vystupoval z postavy, McMurphy se mě pořád držel a trvalo dlouho, než jsem dokázal nebýt v postavě. Pořád ve mně v nejrůznějších stupních intenzity rezonovala.

Uvedu na příkladu. Po generálce *Přeletu nad kukaččím hnízdem* jsme šli se spolužáky na Mariánské náměstí v Praze, seděli jsme, popíjeli jsme, a zrovna nedaleko od nás byla skupinka bezdomovců. Zničehonic začal jeden druhému mlátit hlavou o zeď. Když jsem to viděl, tak jsem nad ničím nepřemýšlel, zvedl jsem se, zavelel ostatním spolužákům, že jdeme a šli jsme agresora zpacifikovat. To se nám taky povedlo. Zavolali jsme policisty, kteří nakonec celou situaci a incident vyřešili, a teprve když odjeli, tak jsem si uvědomil, že toto moje přímočaré chování je ještě doznívání hry, doznívání McMurphyho, kterým jsem byl naplněn. Nebýt intenzivního zkoušení a snahy pochopit McMurphyho světonázoru, asi bych víc přemýšlel, jestli se chci do něčeho takového zapojovat a jestli mám takovým vůdčím způsobem do agresivní situace zapojit.

Z dlouhodobého hlediska mě McMurphy naučil větší otevřenosti. Už tolik nepřemýšlím nad tím, co řeknu, nekalkuluju, jestli mi tato upřímnost uškodí. Kromě této McMurphyho přirozenosti mi jeho názory otevřely i oči ve vztahu k autoritám. Myslím, že největší změna je v tom, že už nemám takový strach nebo přehnaný respekt z autorit jen kvůli tomu, že mají nějaké jméno a jsou autoritami sami o sobě. Když je to typ autority, který je vybudovaný na něčem, co ve svém hodnotovém žebříčku nepovažuji za důležité a má úspěchy za něco, co mě samotnému nepřijde natolik relevantní, přistupuju k takovým autoritám jako k sobě rovným. Pokud se ke mně autorita nechová, jak si zasloužím, neshrbím se. McMurphy mě do jisté míry odnaučil strachu a ostychu.

⁸² ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

5 ZÁVĚR

Od prvního vystoupení v řeckém tanečním souboru jsem se snažil, aby mi každá zkušenost otevírala nové obzory, názory. Abych se rozezníváním postav dostal k vnímání toho, kdo jsem, kým mohu být a kým bych chtěl v ideálním případě být. Myslím si, že to není jenom zkušenost herecká, ale že je to i důvod, proč je dramatické umění stále tak lákavé pro publikum. Ukazuje nám příběhy, které nás vytrhují ze všednosti a ukazují nám situace, které mohou prohloubit naši životní zkušenost. Divadlo se tak svou principiální svobodou a otevřeností stává buřičem naší všednosti. Ať už žijeme v diktatuře, totalitě nebo demokracii, divadlo je tu pro to, aby vibrovalo s našimi názory, stereotypy a předsudky. Proto nevnímám herectví jako profesi, ale jako povolání. Není to práce, je to životní styl, při kterém se snažím dojít poznání a probudit ho i v ostatních.

Herectví mi dává svobodu, abych se tomuto poznání mohl věnovat naplno. Dává mi příležitosti a dává mi čas. Se svobodou však přichází i zodpovědnost, kterou považuji za nutnost. Mezi hercem a hereckou postavou totiž „je vzhledem k jejich fyzické totožnosti nesmírně obtížné rozlišovat; proto je také tak nesnadné oddělit při hodnocení hercových výsledků jeho umění od jeho osoby (se vším, co nám na ní může být příjemné nebo nepříjemné).“⁸³ Je proto pro mě důležité o své herecké postavy pečovat, a to i ve svém volném čase. Dbát nejen na schopnosti řemeslné, ale také morální. Mám pocit, že společenská úloha divadla si takovou péči jistě zaslouží.

Cítím zodpovědnost ke svým postavám, že když na jevišti hrají roli, která má nějaké hodnoty a názory, které uznávám, nebo má hra hodnoty, které uznávám, tak se podle nich snažím řídit i mimo jeviště. Chci se tím vyvarovat tomu, že bych byl nařknut z pózy, že na jevišti kážu vodu, a přitom piju víno (tohle přirovnání je jen obrazné a proti vínu nic nemám). Pokud ale hra má nějaké morální poselství nebo minimálně otevírá nějaké morální otázky, tak se nechci na veřejnosti ani mezi blízkými chovat neurvale nebo amorálně. Postavení herce ve společnosti je totiž důležité nejen v tom, co představuje na jevišti, ale i to, že by měl být morálním vzorem pro společnost, protože je viděn. Je denně na očích a když už se snažíme na jevišti lidem předávat hodnoty, musíme se postarat i o to, aby tyto hodnoty přesahovaly onu pomyslnou jevištní stěnu.

Mám pocit, o kterém jsem hluboce přesvědčen, že bych tím devalvoval nejen sebe, ale také to, co se svým hraním a postavou nebo hrou snažím říct lidem. Kdyby lidi viděli tuhle protikladnost mezi mým hraním a mým chováním, tak bych zničil katarzi svého výkonu, která je na jevišti mým nejvyšším cílem. Devalvoval bych buřičství sdělení na pouhou dekadenci.

Buřiči jako je Randle Patrik McMurphy z *Přeletu nad kukaččím hnízdem* mi ukazuje, jak se nezávisle na společenských normách a zvyklostí chovat podle svého vlastního přesvědčení a uvážení. Ukazují mi a snad i publiku, že je správné, i když ne vždycky výhodné, zachovat si vnitřní integritu. Už jenom svým bytím a svým jednáním ve všednosti i v zásadních životních rozhodnutích totiž odhalují pravdu o nás samých. Ukazují, co to znamená svoboda, tedy i co je to lidskost.

⁸³ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

V těžkých společenských situacích mohou takové postavy, ale i reální lidé, dávat naději těm, kteří se cítí utlačováni, bezmocní, vyčlenění nebo nepochopeni. V časech, kdy se nám může zdát, že je společnost svobodná, nás mohou upozorňovat na nespravedlnosti, které jsou mimo naše všední vnímání. Hlavně nám však v každé situaci, za jakéhokoliv společenského rozpoložení neustále připomínají, kým jsme a o jaké hodnoty bychom měli bojovat a následně si jich vážit. Pečováním o takové buřičské postavy a inscenace se snažím alespoň do určité míry vzdát takovým hodnotám hold.

6 ZDROJE

6.1 Literatura

ANTŮŠKOVÁ, Cecílie. Performance z Tuzexu vs. performance ze supermarketu. 2013. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně.

BENEŠOVÁ, Zdeňka a spol. *Národní divadlo: Historie a současnost budovy*. 2000. Praha: Národní Divadlo

CÍSAŘ, Jan. *Pokus o definici herectví*. In Disk. 2003. Praha: Akademie múzických umění v Praze

CÍSAŘ, Jan. *Setkání epoch*. In: Disk. 2004. Praha. Akademie múzických umění v Praze

COLLINS, Ron; SKOVER, David M. *Mánie: sex, drogy & literatura: příběh bouřliváků a buřičů, kteří zahájili kulturní revoluci*. 2013. Praha: Metafora.

ČECHOV, Michail. *Hercova cesta / O herecké technice*. 2017. Praha: Akademie múzických umění, KANT

ČERNÝ, František. *Sto let Národního divadla*. 1983. Praha: Albatros

DUVAL, Jean-Francois. *Kerouac a Beat Generation*. 2014. Brno: Pragma

FORMAN, Miloš; NOVÁK, Jan. *Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda?*. 2007. Praha: Bookman

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. 2018. Praha: Portál

HERMAN, Josef. *Stručná videozpráva z Našeho násilí v Brně*. In Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz). 2018.

HONZL, Jindřich. *Ismus a umění*. In *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*. Ed. F. Halas, V. Průša, Z. Rossmann, B. Václavek. 1927. Brno.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *O Dada, surrealismu a českém umění*. 1980. Praha: Jazzová sekce

CHVÁLOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. 2014. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita

JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba režiséra Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. 2006. Disertační práce. Brno: Masarykovy Univerzity v Brně

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. 2010. Praha: Academia

KESEY, Ken. *Vyhoďme ho z kola ven*. 1971. Praha: Knižní klub

KOČÍ, Josef. *České národní obrození*. 1978. Praha: Svoboda

KOVAŘÍKOVÁ, Olga. *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava*. 2013. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova

KREYNDEL, Ksenia. *Pražský divadelní místopis*. 2016. Praha: Univerzita Karlova

LIENDL, Daniel. *Současné české politické divadlo v kontextu mediality a komunikace*. 2018. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. 1978. Praha: SPN

MICHELA, Miroslav; SIXTA, Václav. *Rizika jinakosti*. 2018. Praha: Univerzita Karlova

MINÁŘOVÁ, Sabina. *Vzájemné ovlivňování českého divadla a politického dění na historickém pozadí let 1968 a 1989*. 2021. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně

NAUŠOVÁ, Michaela. *Satirik Generace Buřičů*. In *Česká Literatura* 23, no. 2 1975. Praha: Akademie věd České republiky

OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. 1992. Brno: Nakladatelství G

ROUTKOVÁ, Kateřina. *Vliv politických režimů a ideologií na balet Národního divadla v Praze ve 20. století*. 2016. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova

ŠUBERT, František Adolf. *Národní divadlo v Praze*. 1881. Praha: J. Otto

SCHNELLE, Barbora. *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. In *Sborník prací Fakulty Brněnské Univerzity*. 1998. Brno: Masarykova univerzita v Brně

SLADKOWSKI, Marcel. *Ovčáčkova hradní slavnost*. In *Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz)*. 2016.

SVOBODA, Antonín. *Osvobozené divadlo jako politické médium*. 2020. Bakalářská práce. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové

VODIČKA, Libor. *České drama v souvislostech tzv. normalizace: Vývojové tendence původní dramatické tvorby v letech 1969–1989*. 2005. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně

VORÁČ, Jiří. *Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989)*. Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. 1998. Brno: Masarykova univerzita v Brně

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2014. Praha: Akademie múzických umění, KANT

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 2012. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 2015. Praha: Argo

6.2 Filmy

Byl jednou jeden film: Přelet nad kukaččím hnízdem [film]. Režie Antoine de Gaudemar, Francie, 2011

Forman vs. Forman [film]. Režie Helena Třeštíková, Česko, Francie, 2019

Chytilová Versus Forman [film]. Režie Věry Chytilová, Belgie, 1981

Magic Trip [film]. Režie Alex Gibney, Alison Ellwood, USA, 2011

Miloš Forman: Co tě nezabije [film]. Režie Miloslav Šmídmajer, Česko, 2009

Miloš Forman – americká léta [film]. Režie Clara Kuperberg, Julia Kuperberg, Velká Británie, 2011.

Přelet nad kukaččím hnízdem [film]. Režie Miloš Forman, USA, 1975

Taking Off [film]. Režie Miloš Forman, USA, 1971

Viděno osmi [film]. Režie Miloš Forman, 1973

6.3 Ostatní zdroje

Česká televize. (n.d.). Osvobozené divadlo [online video]. Dostupné z: <https://edu.ceskatelevize.cz/video/4216-osvobozene-divadlo>

Divadelní noviny. Podívejte se, v jak šíleném světě žijeme!. In Divadelní noviny (divadelni-noviny.cz). 2018

Divadlo Na Vinohradech. [online]. Dostupné z: <https://www.divadlonavinohradech.com/divadelni-hra/vstupte>

Divadlo Zlín. [online]. Dostupné z: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/noc-na-karlstejne/>

Domáci. Soud zamítl žalobu kardinála Duky na brněnské experimentální divadlo. [online]. HN.cz, 2019 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://domaci.hn.cz/c1-66528030-soud-zamitl-zalobu-kardinala-dukya-na-brnenske-experimentalni-divadlo-zalobcum-se-nelibili-nabozensky-kontroverzni-inscenace>

Gen Rosso. [online]. Dostupné z: <https://www.genrosso.com/>

i-divadlo.cz. [online]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/mestske-divadlo-zlin/malovane-na-skle>

iROZHLAS. Morální kabaret Ovčáček, Čtveráček je dostupný online. [online]. Praha: iROZHLAS, 2022 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/moralni-kabaret-ovcacek-ctveracek-je-dostupny-online-divadlo-zlin-ho-uvolnilo_1705301425_mos

Malovaný, Jakub. Ovčáček Čtveráček. [online]. Praha: Jakub Malovaný, 2024 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://jakubmalovany.cz/ovcacek-ctveracek-7/>

Neklid.net. [online]. Dostupné z: <https://www.neklid.net/>

Rozhlas.cz. Bytové divadlo. [online]. Český rozhlas. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/bytove-divadlo-7985011Vltava.rozhlas.cz>

Vltava.rozhlas.cz. Dnes už kabaret jako Ovčáček, Čtveráček nevznikl. Co vidíme v televizi, je jeho levná kopie. [online]. Praha: Český rozhlas, 2024 [cit. 11. května 2024]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dnes-uz-kabaret-jako-ovcacek-ctveracek-nevznikl-co-vidame-v-televizi-je-8737396>

Wikipedie. Stavovské divadlo. [online], Wikipedie. Dostupné z WWW:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Stavovsk%C3%A9_divadlo